

Federico Berti

Domenico Cresti, il Passignano,
“fra la nazione fiorentina e veneziana”

Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia

Introduzione di Riccardo Spinelli

FRASCIONE ARTE
1893

Introduzione	11
Domenico Cresti, il Passignano, “fra la nazione fiorentina e veneziana”	13
Da Passignano a Firenze.	
Apprendistato e sodalizio con Federico Zuccari	16
I soggiorni a Roma e Venezia.	
Da aiuto di Zuccari alle prime prove autonome	20
Il colore veneziano a Firenze:	
gli anni del sodalizio con Cigoli e Pagani e dell’affermazione in patria	29
Domenico Passignano	
<i>Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino</i>	49
Note	73
Bibliografia	85

Domenico Cresti, il Passignano
(Passignano, 1559 - Firenze, 1638)

Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino
circa 1590

olio su tavola, 146x114 cm
spessore della tavola 28 mm



INTRODUZIONE

La pubblicazione di questa nuova tavola di Domenico Passignano (1559-1638) dà l'occasione a Federico Berti di meglio mettere a fuoco il periodo giovanile dell'artista: il dipinto, datato dallo studioso all'inizio dell'ultimo decennio del Cinquecento, appartiene infatti al primo tempo del Cresti, quello fortemente caratterizzato dall'esperienza veneziana che fu fondamentale nello sviluppo stilistico del pittore fiorentino, del quale, nonostante i numerosi studi critici, manca a tutt'oggi una moderna monografia che ne definisca il percorso stilistico e nel consolidi il *corpus* delle opere. Come sappiamo dalle fonti, Passignano ebbe modo di formarsi a Firenze, presso i principali artisti del tempo – prima, attorno al 1568, Girolamo Macchietti; poi, a seguire, Giovan Battista Naldini; infine il modernissimo Federico Zuccari (dal 1575) – ma fu a Venezia (dopo una parentesi romana, a seguito del maestro marchigiano) che Domenico sviluppò uno stile personale, sintesi perfetta e originale tra la disciplina fiorentina del disegno, la lezione naturalistica di Zuccari, il tonalismo ambrato e il luminismo dei pittori attivi in laguna, e funzionale a quel richiamo 'al naturale' invocato con forza dalle istanze tridentine.

Tale ci appare infatti il Cresti in questo bel dipinto inedito, nel quale il tepore domestico, neo-sartesco della composizione, si sposa al vigore cromatico veneto che tinge di morbidezza la superficie pittorica, consegnandoci una tavola lontana dalle alchimie intellettualistiche dell'estrema Maniera, ben indirizzata a quella 'poetica degli affetti' che avrà a Firenze una luminosa stagione per opera giusto del Passignano così come di Pagani e, soprattutto, di Cigoli.

La tavola in esame, altamente 'umana' nel gesto semplice del Battista fanciullo che offre la colomba, nel ritrarsi scontroso ma sorridente di Gesù, nel compassato controllo dell'episodio da parte degli anziani Giuseppe ed Elisabetta, nel pudore della Vergine bambina, si sostanzia domestica, accostante e fiorentina nel contesto ambientale, definito tale dalla sedia su cui siede Maria ed enfatizzato dallo scorcio a destra, dove, in un affocato tramonto, fa capo quella che sembra essere una strada della città del Giglio, a indicare la probabile destinazione dell'opera, forse collocata in origine nella cappellina di un palazzo affacciato giusto su quella via.

Riccardo Spinelli

E voi, Bronzino e Passignan, per cui
il prodigio tebano Arno rivede,
poiché gemino lume e quasi dui
novi soli d'onor v'ammira e crede.

Giovan Battista Marino, *Adone*, (1623) VI, 57

Domenico Cresti, il Passignano, “fra la nazione fiorentina e veneziana”

Raggiunto l'apogeo con la decorazione del celebre *Studiolo* di Francesco I, il Manierismo fiorentino, polarizzato intorno al carisma del ‘divino’ Michelangelo e al suo sacerdote Giorgio Vasari, nel corso dell’ottavo decennio del Cinquecento inizia a mostrare sensibili crepe. A ben vedere, anche nel novero degli artisti impegnati nella decorazione dell’esclusivo scrigno dell’ombroso Medici, insieme ai vari Poppi, Naldini, Allori e Vasari, si fanno notare ‘franchi tiratori’ che non rientrano appieno nell’universo figurativo tardo manierista, quali Cavalori, Macchietti, e, soprattutto, Santi di Tito. Sebbene prediletto dalle committenze della corte e della sua ristretta cerchia, l’immaginario universo di corpi perfetti e incorruttibili, seducente ma astratto, era stato sfiduciato dalla Chiesa nell’appena concluso Concilio di Trento, che aveva dettato linee ben precise in materia artistica: obiettivo il coinvolgimento emotivo del fedele, chiarezza e verosimiglianza i principi da seguire. È alle porte l’avvento di quella che Luigi Lanzi chiama “Epoca quarta” della pittura fiorentina, nella quale Cigoli e compagni “tornan la pittura in miglior grado”¹. Un evento non da poco, che rientra in quelle svolte decisive della storia dell’arte che, tornando all’acuta visione dell’erudito settecentesco, hanno visto come tappe precedenti il risorgimento delle arti con Cimabue e Giotto, la “florida epoca” inaugurata da Leonardo e dal Buonarroti e, infine, l’avvento degli “imitatori di Michelangiolo”. Nel corso di quel decennio cruciale, vari episodi preparano il campo ai tempi nuovi che si approssimano: dalla morte del granduca Cosimo e di Giorgio Vasari nello stesso anno 1574, alla chiamata del ‘foresto’ Federico Zuccari per la prosecuzione dei lavori alla cupola della cattedrale, all’arrivo del veronese Jacopo Ligozzi; finché, come ci ricorda Luigi Lanzi con saporito eloquio, “fu verso il 1580”, alcuni illuminati pittori locali “si rivolsero dagli esemplari domestici a’forestieri”². Tutti immigrati nella Dominante, con l’eccezione di Gregorio Pagani, i rinnovatori ‘di chiara fama’: Santi di Tito, nato nel 1536, il più anziano del lotto e sorta di guida spirituale, era nativo di Sansepolcro; Ludovico Cardi e Domenico Cresti, nati entrambi nel 1559, provenivano rispettivamente dai modesti insediamenti di Cigoli, nel territorio pisano, e Passignano, sulle colline del Chianti fiorentino. L’attività del primo differisce nettamente da quella dei secondi per modalità e raggio della propria spinta innovatrice. Il Titi, come anche Jacopo Chimenti detto l’Empoli³ che in seguito a questi si allinea, poggia il rinnovamento della propria arte sul disegno dal naturale, che in questi anni avrà una “vigorosa ripresa [...] stimolata dalla presenza di Federico Zuccaro”⁴, e sui maestri del primo Cinquecento fiorentino,

in particolare su Andrea del Sarto, artista tutt'altro che dimenticato dai manieristi locali ma che, allo stesso tempo, rappresentò un "modello della pittura sacra ispirata all'ideologia tridentina"⁵. Il disegno è l'elemento imprescindibile e fondante – "Santi di Tirititotò Matitatoio" l'affettuosamente irriverente soprannome dato da Tiziano al pittore di Sansepolcro secondo l'aneddoto riportato da Baldinucci⁶ – di composizioni caratterizzate da chiarezza e ordine, rigorose e insieme accostanti, nelle quali però il colore, pur allontanandosi dalle astrattezze dei colleghi, si mantiene spesso artificioso. Sebbene nel colorito difettino di 'verità', come gli viene rimproverato nelle Notizie⁷, le creazioni di Santi di Tito – pittore che è stato anche indicato provocatoriamente come precursore del Barocco⁸ – rivelano brani talvolta di un naturalismo sorprendente: si pensi, un esempio fra tutti, alla impressionante ruota del martirio di Santa Caterina d'Alessandria dipinta in primo piano dal vecchio Santi, appartenente alla generazione di pittori come Naldini o Poppi, in quel capolavoro che è la *Visione di San Tommaso d'Aquino* di San Marco del 1593. Un uso 'sensibile' della luce che, a tratti, sembra preludio alle innovazioni del Merisi.

Cigoli, con l'amico Pagani, e Passignano, condivideranno con Empoli e Titi la dedizione al disegno dal naturale e all'esempio del primo Cinquecento ma, a differenza degli artisti appena menzionati, svilupperanno la propria pittura nel corso del nono decennio con una cosciente e deliberata adesione a modelli extra toscani. Propriamente chiamato dagli intendenti, come narra il Baldinucci, "il Tiziano e 'l Correggio fiorentino"⁹, il Cigoli cercò l'innesto, sulla componente disegnativa toscana, di linfa emiliana per il comporre e veneta per il colorire, il compagno Pagani si nutrì prevalentemente della lezione di Barocci e del Correggio, mentre il Cresti si concentrerà a tal punto sulla lezione della città lagunare da affermare che "chi Venezia non vide non si può lusingare di esser pittore"¹⁰.

L'influsso dell'arte veneta, sebbene sempre avvertibile nelle opere eseguite dal Passignano nel corso della sua lunga carriera, avrà ovviamente particolare vigore negli anni che seguono il lungo soggiorno nella Serenissima. Dopo le incerte prove degli inizi, e prima dell'aulica compostezza della maturità, il venetismo troverà un particolare rapporto di felice equilibrio con la componente fiorentina della propria cultura nelle opere eseguite dall'artista tra la fine degli anni Ottanta e il corso del decennio successivo. Sono gli anni che vedono l'affermarsi del Cresti, insieme ai compagni Cigoli e Pagani, come riformatore della scena artistica locale sotto la bandiera di "una maniera di colorire più vera"¹¹ e nei quali si colloca l'esecuzione dell'inedita *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovanni Battista* che presentiamo in questa sede,¹² affascinante esperimento di rigoroso comporre fiorentino abbinato alla sensualità del colore veneto.



Domenico Passignano, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Da Passignano a Firenze. Apprendistato e sodalizio con Federico Zuccari

Domenico¹³, figlio di Michele Cresti “d’assai onorati costumi”, era nato nel gennaio del 1559 a Passignano, località del Chianti fiorentino, in una famiglia numerosa¹⁴. Secondo Baldinucci, il Cresti “in puerile età fu messo in Firenze all’arte del libraio, ed incominciò a dare i primi saggi della gran disposizione che egli ebbe poi a quella della pittura, col sempre alcuna cosa fare in disegno, e quando altro non gli veniva più in acconcio, mettevasi a disegnar la gatta di sua bottega”¹⁵. La rivendita dove Domenico fu impiegato in tenera età, è probabilmente quella di “Giovanni Passigniani, cartolaio fiorentino”, la stessa che, anni più tardi, fornirà “due libri mezzani [...] per tener conto della fabrica” ai Salviati¹⁶, impegnati nella ricostruzione della cappella dedicata a Sant’Antonino, cappella che vedrà il suo completamento proprio con le prime grandi opere del Passignano ormai affermato.

I laboratori degli stampatori avevano frequenti rapporti con gli artisti come fornitori di materiali per il disegno, e nel corso del Seicento il nostro pittore, ormai anziano, scoprirà il talento del giovane Simone Pignoni, uno degli allievi del Cresti destinati alla celebrità, nella bottega di stampatore del padre di questi Pasquino, in via Condotta, attratto dai suoi frontespizi decorati¹⁷.

Secondo il biografo, la particolare attitudine al disegno del giovane Domenico fu notata da un abate della vicina badia vallombrosana, che convinse il padre di mandarlo a Firenze a studiare “quell’arte, nella quale sperava che egli fusse per fare maraviglie”. Giunto intorno al 1568¹⁸ nella capitale del Granducato, dove raggiunse il fratello maggiore Iacopo, inurbatosi in precedenza, Domenico entra a bottega di Girolamo Macchietti (1535-1592).

L’apprendistato presso questo pittore, solitamente ritenuto di breve durata dalla critica a partire dalla testimonianza del Baldinucci (“ma non andò molto, che avendo Domenico fatto buon gusto, si partì dalla sua scuola”¹⁹), non ha avuto grande considerazione. Solo Marta Privitera ha sottolineato l’importanza del Macchietti – notevole disegnatore, da an-



1. Girolamo Macchietti, *Martirio di San Lorenzo*, Firenze, Santa Maria Novella



2. Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, Venezia, Gesuiti

Pontormo. A differenza del primo maestro, questo stretto collaboratore di Giorgio Vasari, caratterizzato da una pittura più convenzionale e fedele alle istanze della Maniera, sembra aver potuto lasciare un segno nel Nostro solamente nell'approfondimento della tecnica disegnativa tradizionale fiorentina.

La critica è concorde nell'attribuire invece un rilievo determinante al successivo passo nel percorso di istruzione del nostro pittore, l'apprendistato presso Federico Zuccari. Il pittore marchigiano era giunto a Firenze nel 1575 dopo un breve soggiorno in Inghilterra per compiere – su invito del granduca Francesco I dietro raccomandazione di Bernardo Vecchietti, a sua volta probabilmente consigliato dal Giambologna²² – la decorazione della cupola lasciata incompiuta dal defunto Vasari. Sono trascorsi sette anni dall'arrivo a Firenze, e Passignano è ormai un giovane di sedici anni. Questo incontro, per il quale, secondo Baldinucci, l'artista lasciò il Nal-

noverarsi tra i primi ad utilizzare la tecnica a matita rossa e nera portata in città dallo Zuccari – per la formazione della “propensione naturalistica” del Passignano. Macchietti inoltre, che si segnala già ai tempi dello Studiolo come pittore fra i più moderni e sensibili alle nuove istanze naturalistiche, fu probabilmente a Venezia intorno al 1570²⁰. Il soggiorno in laguna lascerà notevoli tracce nel capolavoro del maestro, il lodatissimo dalle fonti *Martirio di San Lorenzo* (fig. 1) per Santa Maria Novella del 1573: la composizione scalena, inedita per Firenze, la posa del santo sulla graticola e le solenni architetture dimostrano la conoscenza del dipinto di stesso soggetto di Tiziano ai Gesuiti (fig. 2), mentre il tiranno in alto deve la propria preminente posizione all'esempio della *Pala Pesaro* dei Frari, sempre del Vecellio. Il solenne impianto compositivo, i ritratti naturalistici, l'innovativo uso della luce di quest'opera potrebbero aver lasciato traccia nel giovane Passignano.

Abbandonato Macchietti, Domenico si trasferisce²¹, secondo Baldinucci, nella bottega di Giovan Battista Naldini (1535-1591), allievo in giovane età del



3. Federico Zuccari, *Giudizio Universale* (particolare), Firenze, Cattedrale

dini, sarà decisivo per la formazione e per gli eventi anche biografici che seguiranno. Più tardi, lo Zuccari lascerà testimonianza del rapporto intercorso con l'artista fiorentino chiamandolo "mio carissimo discepolo Domenico Passignani"²³.

Come noto, il soggetto per il gigantesco apparato decorativo della cattedrale era stato steso da Vincenzo Borghini, spedalingo degli Innocenti, ancora vivo negli anni in cui il pittore marchigiano era a Firenze (morirà l'anno successivo alla partenza di questi, nel 1580), e Zuccari dovette accettare di seguire le linee guida già stabilite. Sottoscritta la "convenzione" con l'Opera di Santa Maria del Fiore nel novembre 1575, Zuccari riaprì il cantiere il 30 agosto dell'anno successivo²⁴. "Domenico di Michele", come il nostro artista è ricordato nei documenti dell'Opera, salì sui ponteggi per collaborare all'esecuzione del *Giudizio Universale* insieme a Stefano Pieri²⁵, che era stato collaboratore di Zuccari a Roma, e di Bartolomeo Carducci, un pittore fiorentino che nel nono decennio seguì il maestro in Spagna per poi rimanervi²⁶. Il 13 febbraio del 1576 Passignano è immatricolato nell'Accademia delle Arti del Disegno, "probabilmente grazie all'appoggio dello Zuccari, che aveva ripreso a frequentarla appena tornato a Firenze"²⁷.

Domenico, secondo la testimonianza del Baldinucci, oltre a riportare in grande sui cartoni i disegni del maestro marchigiano, "ritoccandogli poi lo stesso Federigo di sua mano", dipinse nella cupola "anche alcune figure di tutta sua mano, e fra queste

la gran figura del Tempo” che “coll’oriuolo in mano rotto e spezzato mostra aver dato fine al suo rapido corso” (fig. 3)²⁸. La figura di monumentale ignudo barbato eretto, innalzante una clessidra, che il biografo attribuisce alla mano del giovane aiutante, sembra in effetti avere dei punti di contatto con i futuri raggiungimenti del Passignano, ricordando ad esempio le monumentali figure di nudi maschili che fungono da quinte negli affreschi del ricetto della cappella Salviati in San Marco, da lui eseguiti una decina di anni dopo. L’attenzione per gli studi anatomici è ribadita dal Baldinucci con la notizia, non confermata, di un viaggio a Pisa, città “nella quale [Domenico] fece grandissimi studi sopra l’anatomia del corpo umano”, studi che potrebbero essere testimoniati da alcuni disegni²⁹.

Il 19 agosto del 1579 viene rivelata la grande decorazione parietale. Il ruolo non indifferente avuto nell’impresa sarebbe testimoniato dal ritratto del viso del giovane aiutante che lo Zuccari avrebbe incluso nella vela ovest nella parte riservata al *Popolo di Dio*, sulla destra del proprio padre Ottaviano³⁰.

Come noto, la ricezione dell’intervento del pittore marchigiano nella cupola da parte dell’ambiente artistico fiorentino non fu di unanime plauso – “e’l popol Fiorentino/ non sarà mai di lamentarsi stanco/ se forse un dì non le si dà di bianco”³¹ – tanto che Zuccari ideò una allegoria rivolta contro i suoi detrattori, nota come il *Lamento della*

pittura, o *Il pittore della verità*, che farà incidere a Cornelis Cort. L’opera grafica era dedicata a Niccolò Gaddi³², che era tra i suoi sostenitori e che in futuro avrà una parte anche nel successo in patria di Passignano. Anche Raffaello Borghini, che peraltro era nipote dell’ideatore del programma della cupola, ebbe per l’impresa di Zuccari sostanzialmente parole di elogio, con qualche critica per la “troppa licenza” concessasi dal pittore in particolare nelle scene infernali³³.

Lo stile disinvolto, anti-accademico messo in campo dall’artista, il “ductus pittorico libero e visionario”³⁴ dimostrato nella cupola, così come lo “spirito di animata festa campestre e la fantasia boschereccia” rintracciabile nei disegni e negli affreschi della propria casa fiorentina – che avevano avuto un precedente già nel 1565 con il cartone per l’intermezzo della *Cofanaria*³⁵ – così diversi dallo stile magniloquente del Vasari, la-



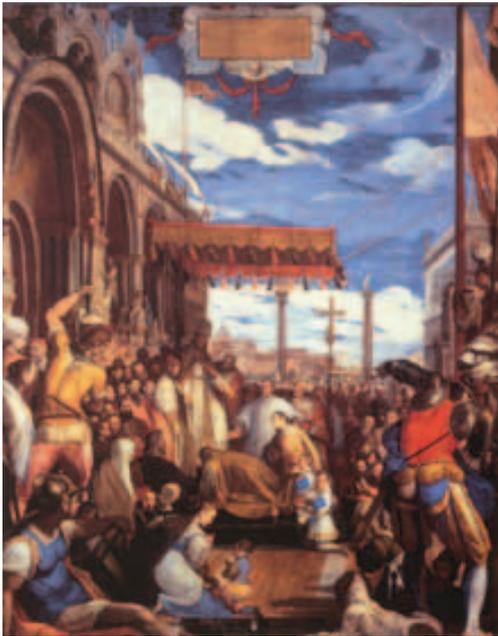
4. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

sceranno importanti conseguenze in ambito locale, ad esempio nell'opera di autori quali Boscoli e Poccetti³⁶.

I soggiorni a Roma e Venezia. Da aiuto di Zuccari alle prime prove autonome

Baldinucci riporta a questo punto il soggiorno veneziano del Cresti, che tuttavia ebbe luogo, come vedremo, solo in seguito. Passignano invece, seguirà Zuccari a Roma. All'artista marchigiano, che lascia Firenze il 12 novembre 1579³⁷, erano infatti stati commissionati gli affreschi della Cappella Paolina in Vaticano, ai quali Domenico però non parteciperà. Sul periodo romano del Nostro abbiamo inconsuete notizie di prima mano grazie al processo per la *Porta Virtutis*, che vide Zuccari e il suo allievo fiorentino imputati e che terminò con l'espulsione dall'Urbe sul finire del novembre 1581³⁸. Similmente al famoso 'processo Baglione' del 1603, fondamentale per la comprensione del Caravaggio, l'interrogatorio del pittore marchigiano e del suo allievo ci danno la possibilità di ascoltare le testimonianze dei protagonisti, fornendoci interessanti dati per la conoscenza degli anni che precedono il fatto.

Come nel caso della cupola fiorentina, la realizzazione da parte di Zuccari di un'ancona con la *Processione e visione di San Gregorio Magno* su commissione dello



5. Federico Zuccari, *Sottomissione dell'imperatore Barbarossa a papa Alessandro III*, Venezia, Palazzo Ducale

scalco del papa, Paolo Ghiselli, per la cappella nella chiesa di Santa Maria del Baraccano di Bologna, fu oggetto di aspre critiche da parte dei pittori locali, critiche fatte proprie dal committente che rifiutò l'opera. Punto nell'orgoglio, il pittore reagì creando una complessa allegoria satirica di grandi dimensioni su cartone, la *Porta Virtutis*, che conosciamo grazie ai disegni preparatori ad una replica di qualche anno successiva (fig. 4)³⁹. La realizzazione del perduto dipinto, esposto il 15 ottobre 1581 per la festa di San Luca sulla facciata dell'omonima chiesa già sull'Esquilino, vide la partecipazione del Nostro, "Domenico di Michele da Firenze". Interrogato il 13 novembre, circa un mese dopo l'esposizione del cartone, Passignano rispose di aver lavorato "da quattro o cinque giorni" all'ancona Ghiselli e successivamente "per spazio di tre giorni" al cartone



6. Domenico Passignano, *Alessio Comneno che presenta una lettera di raccomandazione al doge Dandolo a Zara*, Parigi, Musée du Louvre

della *Porta Virtutis*, negando però di essere stato messo al corrente dal maestro di un eventuale intento diffamatorio o di aver “fatto cosa alcuna in essa de mia testa”. Nel corso dell’audizione, Domenico dichiara inoltre di esercitare il mestiere di pittore da circa otto anni, e di essere stato “quattro anni, et mezzo incirca” con Zuccari, quando questi si trovava a Firenze “a dipingere la cuppola della chiesa di S. Maria del Fiore”. Nel periodo trascorso a Roma, racconta Passignano, non ha partecipato con “Bartolomeo de Carducco” e “Andrea Svolgi da Castel Durante” alla Cappella Paolina, essendo “stato occupato a pignere nella vigna del Cardinale Montalto” nella quale, ricorda l’artista, “ho lavorato da otto mesi di longho assieme con un M.ro Gio. Paulo da Pesaro che è pittore qui in Roma”. Dichiara inoltre di aver lavorato “tre mesi di continuo” ad una “incoronatione de spini fatta a N. Signore” per San Giovanni dei fiorentini. Il resto del tempo il giovane lo ha impiegato a studiare e disegnare “per imparare come occorre”⁴⁰.

Perduta sia l’ancona eseguita per Ghiselli⁴¹ – per la quale Passignano ricorda di aver sbozzato “una figura de alcuni appestati et morti che si rappresentavano in detto miracolo” – sia il cartone zuccariano della *Porta Virtutis*, distrutta nel XIX secolo la decorazione di Villa Montalto eseguita per il Cardinale Felice Peretti, in seguito Sisto V, smarrita l’opera per la chiesa della nazione fiorentina, niente rimane dell’attività romana del nostro artista.



7. Pietro Sorri, *Miracolo di Santa Caterina*, Siena, Oratorio di Santa Caterina



8. Domenico Passignano, *San Felice che presenta a Cristo due devoti*, Venezia, San Felice

Costretti a lasciare l'Urbe "sotto pena della galera, se avessero ancora lavorato nello Stato pontificio"⁴², maestro e allievo partirono alla volta di Venezia, fermandosi durante il percorso a Firenze, "dove [Zuccari] aveva casa, e dove il granduca gli si mostrava benevolo"⁴³.

Arrivato a Venezia, con il Passignano al seguito, nel corso del 1582, Zuccari ottenne dal Senato veneziano la prestigiosa commissione, nel ciclo storico parietale di Palazzo Ducale, del grande dipinto raffigurante la *Sottomissione dell'imperatore Barbarossa a papa Alessandro III* (fig. 5). Secondo la testimonianza del Baldinucci, "non fu poca gloria del nostro artefice [Passignano], che egli lo volesse in aiuto in quelle opere, siccome seguì", ed è molto probabile⁴⁴ che Domenico abbia accompagnato il pittore marchigiano nell'esecuzione della grandiosa pittura murale, terminata entro la fine dell'anno⁴⁵. Il personaggio che apre

la scena in basso a sinistra, con in testa una borgognotta, ha un aspetto vagamente passignanese, ed è probabile che Domenico contribuito alla sua realizzazione. D'altra parte il fiorentino doveva avere una particolare attitudine al disegno delle anatomie virili, dato che il pittore marchigiano impiegò in precedenza l'aiutante soprattutto per l'esecuzione nudi di personaggi maschili, come nel caso del *Tempo della cupola di Santa Maria del Fiore* o, come emerge dal testo del processo, negli "appestati et morti" dell'ancona Ghiselli⁴⁶. All'attività con Zuccari in Palazzo Ducale si lega un disegno riquadrato di grandi dimensioni conservato al Louvre come opera di Domenico⁴⁷, raffigurante *Alessio Comnemo che presenta una lettera di raccomandazione al doge Dandolo a Zara* (fig. 6), affollata esercitazione in linea con le realizzazioni del maestro marchigiano. Il soggetto per il Salone del Maggior Consiglio fu poi eseguito da Andrea Vicentino.

Zuccari nel dicembre 1582 si reca a Loreto per dipingere la cappella dei duchi di Urbino, e un anno dopo è nuovamente a Roma, dove ha ottenuto il perdono del papa, continuando i lavori alla Cappella Paolina in Vaticano. Cristina Acidini ha formulato l'interessante proposta di identificare in Passignano l'autore di alcuni contemporanei affreschi romani del Palazzo Corsini alla Lungara, dove avrebbe realizzato la seconda volta della sala dell'alcova. I dipinti, nei quali la studiosa rileva



9. Tiziano, *Pala Pesaro*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



10. Domenico Passignano, *Banchetto di Assuero*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

un ingente numero di “citazioni provenienti da pitture zuccariane”⁴⁸ non sembrano tuttavia avere rapporti stringenti con il nostro pittore, che comunque, secondo le fonti, in quegli anni doveva essere a Venezia.

Nei circa cinque anni che trascorse nella città dei Dogi, Domenico sposò una ragazza di nome Cecilia⁴⁹, che lo seguirà al ritorno in patria e gli darà il figlio Tommaso, futuro pittore⁵⁰, e una figlia, Arcangela⁵¹, che il 21 novembre 1602 si unirà in matrimonio con il collega senese Pietro Sorri (1556-1622)⁵². Quest’ultimo era anch’egli a Venezia in quegli anni, come riferisce il Baldinucci⁵³ e come prova il *Miracolo di Santa Caterina* dell’Oratorio di Santa Caterina a Siena (fig. 7), del 1587, che nelle architetture e nei personaggi, illuminati da una naturalistica luce a chiazze, dimostra studi ben precisi dell’arte lagunare. Sono inoltre da ravvisare tangenze, oltre che con lo Zuccari del Maggior Consiglio, anche con il nostro pittore, che verosimilmente il senese conobbe proprio durante il comune soggiorno nella Serenissima⁵⁴, ma non ancora così stringenti stilisticamente come diverranno in futuro. Sorri, divenutone genero, stabilirà un vero e proprio sodalizio col Passignano⁵⁵, ereditandone la bottega negli anni in cui il nostro pittore fu a Roma ad inizio Seicento, ed eseguendo opere così simili a quelle del più famoso collega da poter essere con queste confuse⁵⁶.

A Venezia Domenico dipinse i suoi primi lavori autonomi: la *Crocifissione* in San Marziale, datata 1586 e il *San Felice che presenta a Cristo due devoti* (fig. 8) per la chiesa dedicata al santo nolano. A queste opere si deve aggiungere un perduto *Martirio di Santa Caterina* in Santa Maria Formosa, ricordato dalle fonti⁵⁷. La tela, che si trovava nella cappella dedicata alla martire, fu sostituita alla fine del Settecento da un’opera di Gaetano Grezler⁵⁸.

Secondo Joan Lee Nissman, la “somewhat chaotic” *Crocifissione* mostra elementi veneti insieme a caratteri zuccareschi, ravvisati ad esempio nella riuscita figura in primo piano con il canestro, mentre la tradizionale attribuzione delle fonti del dipinto di San Felice sarebbe, secondo la studiosa, stilisticamente poco convincente⁵⁹. In effetti, se la prima, sebbene decisamente penalizzata dalla forma archiacuta, mostra già – entro



11. Domenico Passignano, *San Gregorio papa comunica una donna incredula*, Cerreto Guidi, Oratorio della Santissima Trinità



12. Pordenone, *San Lorenzo Giustiniani e altri santi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

l'impianto forse derivato dal telerò del Tintoretto proveniente da San Severo e ora all'Accademia – le fisionomie caratteristiche del Passignano, la seconda è un'opera decisamente veneta, ancora dalla forte connotazione tintorettesca, senza alcun richiamo a Zuccari o alcun appiglio particolare per l'attribuzione al Nostro. Tuttavia ciò è dovuto anche al fatto che i volti di tre dei quattro protagonisti del dipinto – oltre al Cristo e San Felice da Nola sono raffigurati i parroci Pompeo Tagliapietra e Giovanni da Monte⁶⁰ – sono con evidenza ritratti dal naturale, e quindi stilisticamente meno caratterizzati, apparendo comunque non incompatibili con simili esibizioni presenti nelle opere eseguite poco dopo a Firenze. Dovrebbe quindi effettivamente trattarsi di una esercitazione 'alla veneta' del nostro pittore, con una ripresa nella posizione in alto del Cristo benedicente dalla *Pala Pesaro* di Tiziano⁶¹ (fig. 9) e una impostazione generale che ricorda il *Ritratto votivo della famiglia Vendramin* dello stesso autore ora alla National Gallery di Londra. Esercitazione sufficientemente riuscita, nonostante l'anacronistico fondo oro e un restauro "alquanto pesante", se giunse –

sorprendentemente – ad essere inserita, a fine Settecento, tra i cento migliori dipinti delle chiese di una città come Venezia⁶².

Che Passignano, negli anni trascorsi nella Serenissima, si fosse imbevuto della lezione dei grandi maestri locali, è testimoniato con evidenza anche nel *Banchetto di Assuero* di Vienna⁶³ (fig. 10), altra opera riferibile al soggiorno veneziano⁶⁴. Il richiamo all'arte di Tintoretto e colleghi è palese, soprattutto nella pittorica resa del cielo e negli edifici dello sfondo. Un'aria invece più toscana si riscontra nei personaggi seduti al tavolo, peraltro piuttosto statici, tra i quali sulla sinistra spicca Assuero con indosso la corona granducale⁶⁵.



13. Domenico Passignano, *Natività della Vergine e quattro santi*, Parigi, Musée du Louvre



14. Domenico Passignano, *Danae e la pioggia d'oro*, depositi delle Gallerie fiorentine

Il colore veneziano a Firenze: gli anni del sodalizio con Cigoli e Pagani e dell'affermazione in patria

Il rientro a Firenze di Domenico era solitamente collocato dalla critica nel 1589, seguendo le indicazioni del Baldinucci che collegava il ritorno in patria ai preparativi per le celebrazioni delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena, o all'anno precedente⁶⁶. In realtà Passignano potrebbe essere tornato nella sua città già nel 1587. Sul finire di quell'anno si era insediato sul trono toscano il nuovo promettente granduca arrivato da Roma, forse conosciuto dal pittore e del quale, comunque, erano noti gli orientamenti artistici 'riformati'⁶⁷. Nel novembre 1587 fu sistemato sull'altare⁶⁸ dell'Oratorio della Santissima Trinità di Cerreto Guidi il *San Gregorio papa comunica una donna incredula*⁶⁹ (fig. 11), commissionato al Cresti da Giovan Battista Guidi⁷⁰. L'opera, firmata, risulta al momento essere la prima eseguita dal Passignano al ritorno in Toscana. Di questo dipinto su tavola sono stati giustamente sottolineati i freschi ricordi veneziani, particolarmente evidenti nell'accentuato luminismo che ricorda i modelli tintoretteschi. Interessanti tangenze si possono inoltre riscontrare, nelle fisionomie allungate dei volti austeri, anche con un pittore solitamente non chiamato in causa per lo stile del Nostro, il Pordenone, presente nella Serenissima con opere come la pala di San Lorenzo Giustiniani (fig. 12)⁷¹.

Alcune consonanze con la tavola di Cerreto Guidi sembra mostrare il disegno *Natività della Vergine e quattro santi* del Louvre (fig. 13), già attribuito da Philip Pouncey al nostro artista⁷². Nel foglio i personaggi sono raffigurati similmente ai lati di un altare sul quale campeggia un dipinto, in questo caso una *Natività della Vergine*, rivelato da due putti reggi cortina⁷³. Date le affinità nella composizione e soprattutto nelle fisionomie dispiegate, lo studio grafico sembra anch'esso essere stato realizzato sul finire del nono decennio.

Databili intorno al 1587 due dipinti attribuiti al Cresti da Bruno Santi: l'*Immacolata concezione* e la *Madonna col Bambino e santi* della Collegiata di San Biagio a Scrofiano, presso Sinalunga nel senese. Mentre la prima ha goduto dell'attenzione degli studi⁷⁴, la seconda, indubabilmente dello stesso autore, non sembra aver finora riscosso la dovuta considerazione. Con l'opera di Cerreto Guidi, le due tele di Scrofiano, nelle quali lo studioso notava una comune "tonalità ambrata" di stampo veneto⁷⁵, costituiscono un trittico di opere fondamentale per la comprensione dello stile del pittore a queste date. Caratteristiche comuni, in linea con quanto mostrato a Venezia, si riscontrano nelle fisionomie e nei tratti minuti dei raffigurati, nonché nel carattere tintorettesco delle luci e nell'aspetto 'magro' della pittura.

Non lontane cronologicamente altre due opere conservate nei depositi delle Gallerie fiorentine: la "non mai abbastanza lodata tavola"⁷⁶ raffigurante *Gesù condotto al supplizio* proveniente da San Giovannino dei Gesuiti, e un raro dipinto di carattere profano del Cresti, *Danae e la pioggia d'oro* (fig. 14) (inv. 1890, rispettivamente nn. 2116 e 5716).



15. Domenico Passignano, *Processione con il corpo di Sant'Antonino*, Firenze, San Marco



16. Domenico Passignano, *Esposizione del corpo di Sant'Antonino*, Firenze, San Marco



17. Domenico Passignano, *Processione con il corpo di Sant'Antonino* (particolare), Firenze, San Marco

Nella prima, sebbene difficilmente giudicabile a causa delle condizioni di conservazione e dello scadente materiale fotografico disponibile, l'affollata composizione in diagonale rivela le fisionomie allungate dei volti caratteristiche di questa fase, mentre la seconda è un saggio 'alla veneta' su un soggetto che Domenico poteva avere ammirato in Laguna, caratterizzato dall'intonazione calda degli incarnati e da un'estrema sobrietà e castigatezza nella rappresentazione, che affronta l'argomento licenzioso con malcelato pudore.

Secondo le *Notizie baldinucciane*, che come detto collegano il ritorno a Firenze con la preparazione delle celebrazioni per il matrimonio di Ferdinando I con la principessa francese, il tramite tra il pittore e la corte per il rientro del Passignano fu Nicolò Gaddi⁷⁷, personaggio al quale lo Zuccari, come abbiamo visto, aveva dedicato il suo *Lamento della pittura*. Il Gaddi era il direttore dei festeggiamenti per le nozze granducali, con Buontalenti come direttore artistico. L'attività del Cresti per gli apparati decorativi si concentrò sull'arco di trionfo progettato dal Dosio presso il pon-

te alla Carraia, per il quale Domenico eseguì una *Allegoria della Toscana* e una *Allegoria della Lorena*, e per la facciata posticcia della cattedrale. Per quest'ultima il nostro pittore realizzò uno stemma Medici che coronava l'intera struttura e un grande dipinto raffigurante l'*Elezione di Papa Stefano IX*, che rivela nella composizione, come possiamo dedurre dall'incisione rimastaci, analogie con l'opera di Zuccari per la sala del Maggior Consiglio⁷⁸.

Se le opere di Cerreto Guidi, Scrofiano e dei depositi delle Gallerie fiorentine appaiono ancora legate alle realizzazioni del periodo veneziano, e quelle, perdute, per gli apparati celebrativi delle nozze di Ferdinando non ci consentono verifiche stilistiche, i dipinti che seguono all'aprirsi dell'ultimo decennio del Cinquecento mostrano, come osservato dalla Nissman⁷⁹, un Passignano che entra nella propria maturità creativa e che raggiunge il successo, rifondando con Cigoli e Pagani il linguaggio artistico fiorentino. Una serie di importanti realizzazioni che si spiegano anche con la comunità fra i tre che si stabilisce al ritorno del Cresti.

Gli affreschi del Chiostro Grande di Santa Maria Novella, eseguiti da vari autori tra 1582 e 1584, avevano visto al lavoro Cigoli e Pagani in alcune significative lunette⁸⁰. La "nuova bella e piacevole maniera" dei due, unione del comporre chiaro e solenne del Titi con quel "colorire naturale e vero" che Baldinucci rimprovera mancare all'anziano maestro, è frutto sia dello "studio continuo sul naturale" sia, come suggeriscono Cardini Junior e Baldinucci, dell'apertura



18. Domenico Passignano, *Crocifissione*, Firenze, Compagnia della Santissima Annunziata, vestibolo



19. Domenico Passignano, *Cristo fra i dottori*, Sansepolcro, San Francesco

su Barocci, la cui *Madonna del Popolo* aveva raggiunto Arezzo nel 1579⁸¹. Il dinamismo compositivo, la ‘poetica degli affetti’ e lo sfumato del maestro urbinato, del quale non fecero presa invece quei toni aciduli che sedurranno Siena, prepararono Cigoli e Pagani alla scoperta del Correggio⁸².

Per i due ricettivi artisti, accogliere il promettente pittore giunto da Venezia nel proprio gruppo e interessarsi al suo colorire veneziano dovette essere una inebriante opportunità. Come ricorda Baldinucci, “tanto egli [Pagani], quanto il Cigoli e il Passignano tenevano bene spesso in casa accademia di disegno, [e] l’uno frequentava l’accademia dell’altro” dandosi consigli “con gran libertà de’ difetti dell’opera”⁸³. Dalle *Notizie* apprendiamo anche di un comune viaggio di studio a Perugia per vedere la *Deposizione* del Barocci: “il Cigoli, a cui non mancò mai il desiderio di vedere il più bello nelle cose dell’arte, accordatosi col Passignano, insieme con esso si partì a quella volta; ed era solito dire lo stesso Passignano, che nel veder che fecero opera sì bella, furono per sbalordire”⁸⁴. Stimolato da questa visione, il Cardi, a detta del Baldinucci, si gettò a capofitto nello studio del Correggio, tanto da acquistarsi il soprannome di “Correggio fiorentino”, e Pagani arrivò a comporre il suo capolavoro, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Margherita, Francesco e Nicola* ora all’Ermitage, sul modello della *Pala di San Giorgio* del maestro parmense. Il nostro artista, a differenza degli altri due, non sembra altrettanto permeabile agli influssi sia dell’urbinato che emiliani, mentre la sua adesione ai modelli veneti, così evidente nella tavolozza e in alcune scelte compositive, non includerà il ricorso incondizionato ad una pittura materica costruita con pennellate libere – come ad esempio nel *Martirio di Santo Stefano* di Cigoli alla Palatina – preferendo, specie nel prosieguo della carriera, una forma circoscritta dal disegno di origine fiorentina. Appare tuttavia chiaro che la frequentazione fra i tre artisti sarà fondamentale per la definizione ed il perfezionamento del proprio personale linguaggio.

Momento cruciale per l’affermazione del pittore rientrato in patria, dove è eletto accademico il 18 ottobre 1589⁸⁵, sarà l’importante commissione Salviati dei due grandi affreschi per il ricetto della cappella di Sant’Antonino in San Marco⁸⁶. Questi dovevano celebrare l’evento della festa del santo fiorentino, svoltasi con gran “concorso di popolo” l’8 e 9 maggio del 1589 con la ricognizione e la traslazione delle reliquie nella cappella appena terminata, pochi giorni dopo la celebrazione delle nozze granducali. Passignano aveva già in precedenza fatto esperienza di composizioni affollate, a partire dalla collaborazione ai dipinti di Zuccari come l’ancona Ghiselli o il grande affresco per la sala del Maggior Consiglio, e seppe affrontare il difficile compito magistralmente.

Le due scene, che raffigurano la *Processione* e l’*Esposizione del corpo di Sant’Antonino* (figg. 15-16), mostrano la lezione del maestro marchigiano, evidenziando le capacità di ritrattista di Domenico nelle numerose fisionomie ‘dal naturale’. Carattere saliente dell’opera sono tuttavia “alcuni meravigliosi ignudi di sì grande e nobile maniera, che più non può fare alcun pennello” dipinti illusivamente sul proscenio,



20. Domenico Passignano, *Incoronazione di spine*, Calenzano, Oratorio del Santissimo Sacramento



21. Domenico Passignano, *Annunciazione*, Roma, Santa Maria in Vallicella



22. Giorgio Ghisi, *Il sogno di Raffaello*, incisione, 1561

novità che si attirò le veementi critiche censorie del predicatore Niccolò Lorini⁸⁷. I “mascalzoni”, come appellati dal domenicano, dipinti dal Cresti con la funzione di coinvolgere il riguardante, esemplati sui modelli di Tintoretto e di Palma il Giovane⁸⁸, diverranno una caratteristica costante del Passignano, che li utilizzerà in varie opere di questi anni, dalla *Crocifissione* di San Pierino alla *Predica del Battista* di San Michele Visdomini. La loro solenne presenza non rimarrà senza esiti nella pittura fiorentina degli anni a venire, e sarà più volte riecheggiata dai monumentali nudi accademici dell'ultimo grande artista appartenente alla tradizione artistica locale, Giovanni Domenico Ferretti. A sancire l'importanza dell'opera, il Nostro si ritrae al centro della scena con la *Processione*, forse accanto all'amico Giambologna⁸⁹ (fig. 17). Francesca de Luca ha suggerito che l'importante commissione sia giunta al Passignano tramite lo scultore fiammingo, anch'egli attivo nella cappella e amico del provveditore Benedetto Gondi, nella collezione del quale si trovavano un tempo i perduti bozzetti di Domenico per i due affreschi. L'artista fu pagato per la sua opera complessivamente “scudi 200 d'oro di moneta” in otto partite tra il 31 marzo del 1590 e il 22 febbraio 1591⁹⁰.

Poco lontano dal luogo dove il Cresti eseguiva i grandi affreschi dedicati a Sant'Antonino, aveva luogo in quegli anni la decorazione del chiostro e di altri ambienti della

Compagnia della Santissima Annunziata, detta di San Pierino. Baldinucci ricorda la partecipazione del nostro pittore all'impresa, che vide Bernardino Poccetti, presenza costante e richiestissima nei cantieri di questi anni, guidare una cordata dalla quale emerge, nel *Martirio di San Bartolomeo*, anche il talento del giovane Andrea Boscoli, autore di una vivacissima ricetta di colori aciduli virati al bianco dalla luce tersa e impreziositi da raffinati cangiantismi contrastati da intense zone d'ombra⁹¹. La *Crocifissione* (fig. 18) eseguita da Domenico nella lunetta a sua disposizione, all'interno del vestibolo con Storie della Passione, appare ben risolta, con felici saggi di costruzione anatomica nei personaggi presenti con funzione di quinta ai lati⁹².

Un dipinto dello stesso soggetto del Passignano, che specialmente nelle figure in basso tradisce l'essere stato realizzato a cavallo tra il penultimo e l'ultimo decennio del Cinquecento, si trova nel Museo Civico di Sansepolcro. L'opera, per lungo tempo ascritta ingiustamente alla bottega del Nostro, è invece, come sottolineato da Rodolfo Maffei, da considerarsi pienamente autografa, con l'inserzione di un San Girolamo che potrebbe essere frainteso per una creatura di Palma il Giovane⁹³.

“Più palmesco del Palma [...] con ancora addosso i toni bruni e argentei della laguna” nelle parole di Claudio Pizzorusso lo “spettacolare” dipinto collocato nel 1590 nella chiesa di San Francesco della stessa città dal Passignano, raffigurante *Cristo fra i dottori* (fig. 19)⁹⁴. Opera tipica di questi anni, organizzata da un anfiteatro di corpi disposti a ellisse in parziale penombra, si lascia ammirare in modo particolare per la bella abside di severa architettura romana tardo cinquecentesca che risalta in luce sullo sfondo.

Nel 1591 Domenico esegue una delle opere più interessanti di questa fase, l'*Incoronazione di spine* (fig. 20) per l'Oratorio del Santissimo Sacramento di Calenzano, per lungo tempo ritenuta risalire al 1602 a causa di un maldestro rimaneggiamento subito dalla data apposta in antico⁹⁵. Decisamente insostenibile, per una prestazione dal carattere così veneto, appariva la datazione posticipata di un decennio, agli anni della partenza per Roma. Sebbene Benassai, al quale dobbiamo la provvidenziale rettifica, ravvisi giustamente anche un richiamo alle opere di Santi di Tito nella “nobile ma spoglia architettura”, alla formazione presso Macchietti e Naldini nelle anatomie, e all'apprendistato presso Zuccari per i numerosi ritratti, l'aspetto più evidente del dipinto è sicuramente il suo carattere veneziano, in larga parte dovuto, come nota lo studioso, all'ambientazione notturna bassanese. Espediente tipico dell'Italia settentrionale sono le fonti di luce in vista, mentre degno di un proto-caravaggesco sul genere dei Campi cremonesi appare, nel carnefice di schiena in primo piano, il profilo perduto in ombra che risalta sapientemente sulla schiena illuminata del Cristo martirizzato, e i colpi di bianco acceso dalla luce della sua camicia fortemente contrastanti con la veste scura. Il torturatore a torso nudo sulla destra, nella sua irruenza, ricorda gli aguzzini nell'interpretazione del tema data da Tiziano nei due dipinti di stesso soggetto di Parigi e Monaco⁹⁶. Del dipinto di Calenzano si è conservato anche un bozzetto a tempera, che come nota Benassai, mostra stringenti collegamenti sti-

listici con gli esemplari dei Tintoretto⁹⁷. L'uso alla maniera veneta dei bozzetti, che si diffonde in questi anni a Firenze, è probabilmente stato importato in patria dallo stesso Passignano.

A questo periodo risale verosimilmente anche l'*Annunciazione* (fig. 21) per la cappella Ruspoli di Santa Maria in Vallicella a Roma, forse il capolavoro assoluto della fase giovanile del pittore e da annoverarsi tra i maggiori dipinti fiorentini del periodo, valorizzato da un recente restauro. Baglione e Baldinucci ricordano l'opera spedita da Venezia, ma in realtà la cappella dei fiorentini Alessandro e Orazio Ruspoli fu iniziata solo nel 1589, con consacrazione nel 1592, e a partire dalla Nissman la tela è stata convincentemente riferita all'inizio dell'ultimo decennio del Cinquecento⁹⁸. Stilisticamente il dipinto, per il quale, come nota la studiosa americana, è particolarmente calzante la "grande e nobile maniera nell'aria delle teste e delle figure" riconosciuta al Cresti dal Baldinucci, mostra con chiarezza l'influsso veneto nella ricercatezza e varietà del colore, con un'ampiezza di tavolozza, accenti di eleganza e un gusto del dettaglio che saranno poi banditi dal Passignano maturo. A questo proposito si vedano il prezioso vaso di cristallo con l'immagine riflessa della Vergine, l'incantevole dettaglio del cuscino sfiorato dalla luce e la elaborata veste dell'angelo annunziante, quest'ultimo probabilmente una rielaborazione della figura femminile sulla destra dell'incisione di Giorgio Ghisi *Il sogno di Raffaello*, del 1561⁹⁹ (fig. 22). La composizione appare strettamente influenzata, nel maestoso incedere verso la Vergine dell'angelo e nella rutilante gloria celeste della parte alta del dipinto, dal medesimo soggetto del Vecellio a San Salvador di Venezia (fig. 23). "Questa Nonciata pare di Tiziano" è stato annotato nel Seicento a proposito di questa pala d'altare del Cresti in una nota manoscritta ad un esemplare delle *Vite* del Baglione¹⁰⁰.

La stessa festosità che troviamo nelle schiere angeliche della parte superiore dell'*Annunciazione* romana, definita dal Baldinucci "la prima pittura che in quella città fusse veduta di sua mano"¹⁰¹, ritorna in un'opera firmata e solitamente riferita all'anno 1592¹⁰², l'*Assunzione della Vergine* di Monteoliveto, sulle colline intorno a Firenze. Sebbene non completamente risolto nella composizione simmetrica e piuttosto convenzionale, il dipinto, anche nelle accese e variate cromie che lo caratterizzano, mostra la prossimità cronologica all'*Annunciazione* della Vallicella.

Ben altro spessore della tela per la chiesa olivetana mostrano alcune opere datate o riferibili all'anno successivo. Nel 1593 Passignano realizza un'opera cardine di questa fase, il venezianeggiante *Miracolo di San Vincenzo Ferreri* (fig. 24) per la cappella Turriti in San Marco. Baldinucci loda apertamente la pala d'altare, che "può stare [...] fra quante altre meravigliose pitture si veggono nel nostro tempo", aggiungendo che questa sarebbe stata abbozzata da Ottavio Vannini, allora però un fanciullo di appena otto anni¹⁰³. La grande composizione è costruita sapientemente, con una cornice di astanti che fanno cerchio intorno all'evento miracoloso al centro, evidenziato dalla luce che si fa spazio nell'ombra circostante. Splendide figure assolvono alla funzione di comparse, come i due personaggi seduti in primo piano, o il muscoloso uomo a



23. Tiziano, *Annunciazione*, Venezia, San Salvador

torso nudo sulla sinistra. La tavolozza non è più quella vagamente ligozziana dell'opera di San Bartolomeo a Montebelluno: prevalgono i toni bruni, ravvivati dagli arancioni e dai bianchi sporchi. La monumentalità dell'insieme è accentuata dalla riuscita inserzione delle colonne in controluce in alto, e dal pulpito che emerge nell'ombra dall'angolo apposto. Con un procedimento tipico delle opere del nostro artista, ma anche di altri autori di questi anni, i ritratti del committente – in questo caso Vincenzo Turrizi e i suoi due figli¹⁰⁴ – sono inseriti ai margini del dipinto, in una posizione secondaria e volti verso il riguardante. Le tonalità ambrate e i bagliori di luce sugli elmi dei soldati danno a quest'opera un aspetto non esclusivamente veneto, bensì anche lombardo.

La Nissman ha evidenziato, a proposito delle opere eseguite dal Passignano nella prima parte dell'ultimo decennio del Cinquecento, alcune caratteristiche comuni: l'affollamento di figure entro composizioni organizzate con semplicità, la tonalità scura ravvivata da forti accenti di colore che rispondono in vari

luoghi del dipinto donando unità alla scena, il ricorrere di 'tipi' come gli uomini a torso nudo, le madri con il bambino, e infine "the silent emotional figure seen as the cripple in the *Miracle of St. Vincent Ferrer* and again as a shepherd in the *Adoration*, who represents the pious and faithful"¹⁰⁵. Il pastore dell'*Adorazione* a cui si riferisce la studiosa, notando affinità 'sentimentali' con la figura dell'infermo nella pala di San Marco, è quello dell'*Adorazione dei pastori* del Duomo di Lucca (fig. 25), un episodio bassanese – che Domenico conoscesse bene le opere "di mano del Bassano vecchio" lo attesta il Baldinucci¹⁰⁶ – eseguito dal Passignano nel 1594¹⁰⁷. La Nissman nota in particolare come il personaggio sulla destra che entra nella scena sia "a Bassanesque genre type"¹⁰⁸, come evidenzia il confronto con un dipinto di stesso soggetto del veneziano (fig. 26). Insolitamente dinamica, la tela lucchese utilizza con sapienza veneta la composizione in diagonale e il filtrare della luce dalle nuvole brulicanti di angioletti. Sempre per la città toscana Domenico aveva eseguito in questi anni anche



24. Domenico Passignano, *Miracolo di San Vincenzo Ferreri*, Firenze, San Marco



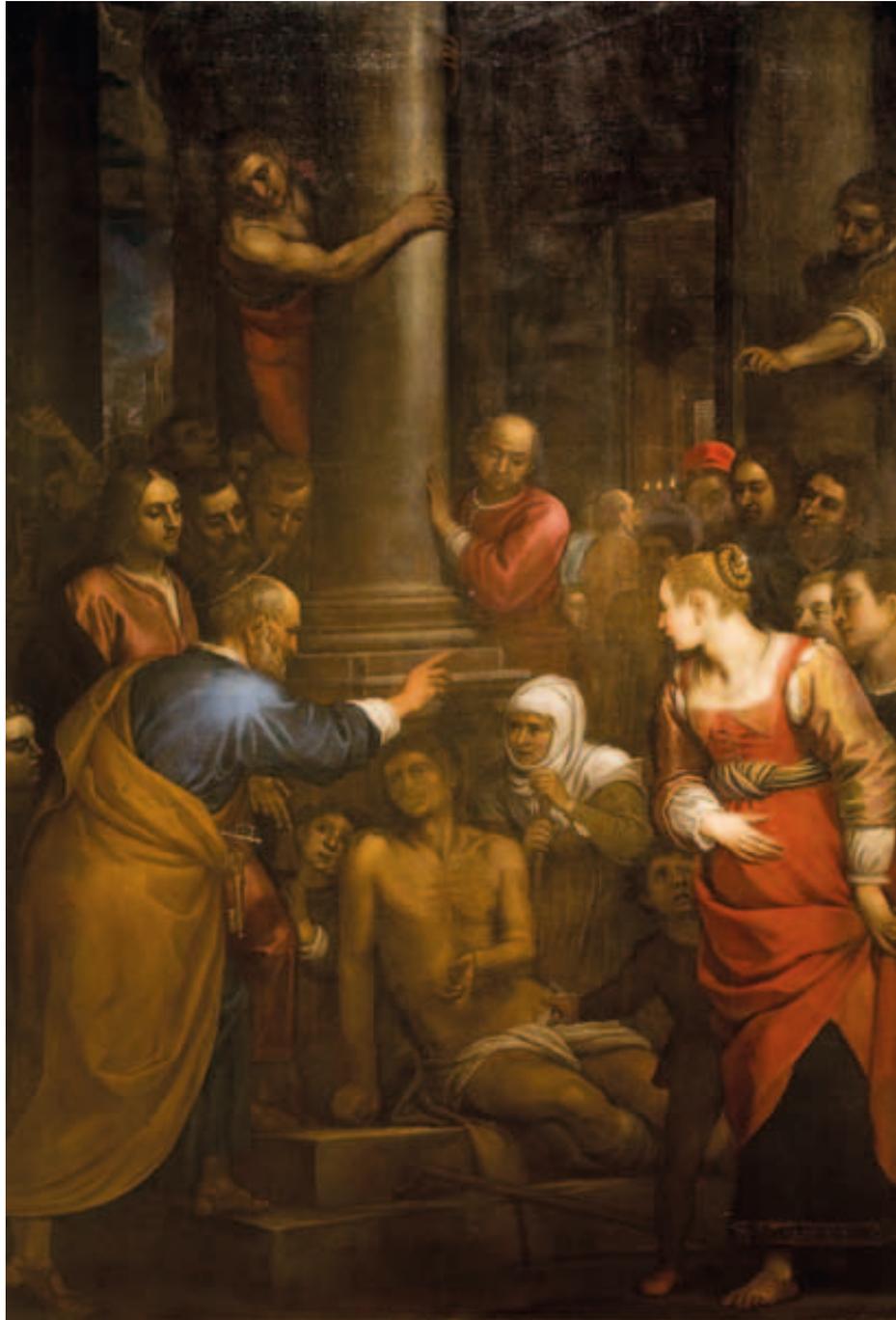
25. Domenico Passignano, *Adorazione dei pastori*, Lucca, Cattedrale



26. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*, Londra, Hampton Court

il *San Pietro risana lo storpio* adesso a Villa Guinigi (fig. 27), definito da Silvia Meloni “fresco di impressioni venete”, con ricordi di Palma il Giovane nella centrale figura dell’infermo. Di quest’opera, datata solitamente intorno al 1593, si conserva un bozzetto al Museo Puškin¹⁰⁹ (fig. 28). Anche un altro dipinto del Nostro per Lucca, il *San Giacinto risuscita un fanciullo annegato* di San Romano, mostra nella bella testa di vecchio illuminato al centro, e nel rosso serico della veste della Vergine in alto, chiari ricordi del soggiorno in Laguna.

Intorno alla metà dell’ultimo decennio del Cinquecento Domenico esegue la decorazione della *Cappella delle Reliquie di San Giovanni Gualberto*¹¹⁰ nella chiesa fiorentina di Santa Trinita, caratterizzata da un partito decorativo a piccoli riquadri in affresco e figure isolate. La commissione proviene dall’ordine vallombrosano, lo stesso ordine religioso presente nella Badia di San Michele a Passignano e lo stesso che, secondo Baldinucci, aveva spinto i primi passi dell’artista. Ancora veneziano per il colorito e con stretti legami più con la fase giovanile che con quella seguente è la *Predica del Battista* di San Michele Visdomini, dipinto che infatti la Nissman datava intorno al 1590, rintracciando influenze veronesiane nelle ricchezze costumistiche, con echi della Pala Pesaro del Vecellio¹¹¹. Grazie al recente ritrovamento di notizie documentarie, sappiamo che l’opera, destinata ad un notevole successo presso i colleghi fiorentini¹¹², fu commissionata da Giovanni Pelli nel 1595, mercante di seta che fu ritratto nella pala dal Passignano, e del quale ci rimane anche una



27. Domenico Passignano, *San Pietro risana lo storpio*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



28 Domenico Passignano, *San Pietro risana lo storpio*, Mosca, Museo Puškin

raffigurazione in un disegno preparatorio conservato all'Archivio di Stato¹¹³. Come notato dalla Nissman, la composizione è debitrice nei confronti del dipinto di stesso soggetto eseguito alcuni anni prima, nel 1588, da Santi di Tito per San Pancrazio, con un recupero di idee pontormesche nei putti rivolti verso il riguardante¹¹⁴. La *Predica* è stata purtroppo oggetto di uno sciagurato intervento di 'restauro' nel diciannovesimo secolo che ha totalmente alterato la testa del Battista, adesso rivolto verso i fedeli mentre originariamente, come trasmessoci in una incisione settecentesca, guardava verso la colomba dello Spirito Santo¹¹⁵.

A partire dai primi anni Novanta graviteranno nello studio del Passignano, oltre alle frequentazioni di Cigoli e Pagani, un numero crescente di allievi. Oltre al senese



29. Domenico Passignano, *Convito dell'imperatore Augusto e della moglie Livia*, Artimino, Villa medicea

Pietro Sorri, che è più giusto considerare un collaboratore¹¹⁶, ricordiamo Fabrizio Boschi, Nicodemo Ferrucci, Mario Balassi, Bartolomeo Salvestrini e Ottavio Vanini, menzionati come studenti di Domenico dal Baldinucci, ma anche Anastasio Fontebuoni e Giovanni Nigetti¹¹⁷. Oltre alla frequentazione non confermata di Ludovico Carracci¹¹⁸ ma asserita dal Malvasia, lo studio del nostro artista ospiterà dal 1599 anche il bolognese Alessandro Tiarini. Il gustoso racconto contenuto nella *Felsina Pittrice* del soggiorno a Firenze dell'artista emiliano, che come il Sorri presenta in questi anni notevoli affinità stilistiche con il linguaggio passignanese, permette di avere una viva impressione del vivace e affollato studio del Passignano, delle serate passate a "disegnar dal modello"¹¹⁹.

L'importanza delle commissioni assegnate al Cresti nel corso del decennio, con episodi di grande rilievo, testimonia la considerevole fama raggiunta dal nostro artista, che in un aneddoto è definito "il primo pittore di Firenze"¹²⁰. I due grandi dipinti su lavagna del 1597 con storie di Cosimo I per il salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio¹²¹, a fianco di altrettante opere del Ligozzi, altro protagonista del decennio, ci trasmettono la stima in cui era tenuto l'artista presso la casa regnante, così come i deliziosi affreschi per la villa di Artimino, da poco costruita dal granduca Ferdinando. Passignano, che lavora alla volta della loggia d'ingresso, nei saloni e nella cappella, mostra ancora sul finire del secolo quella ricetta di connubio tra tradizione primo cinquecentesca toscana e accenti veneti che aveva contraddistinto le prove precedenti, come nel *Convito dell'imperatore Augusto e della moglie Livia* (fig. 29)

nella volta del salone “delle ville”, del quale sono stati recentemente evidenziati nella “floridezza” delle figure femminili e in “certi accordi di gialli, verdi e azzurri, impreziositi dai lucidi cangiantismi delle stoffe”, riferimenti al Veronese¹²².

Dal punto di vista stilistico lo scadere del Cinquecento vede Domenico avviarsi allo stile della piena maturità, oscillando però, come acutamente notato da Mina Gregori, tra “purismo di fondamento plastico” e una emulazione più dolce e moderna dello “spirito limpido di Santi di Tito”¹²³. Esempio in questo senso il confronto tra due opere di simile soggetto: il *Martirio dei Santi Nereo e Achilleo* di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, del 1598, nel quale assistiamo, sulla linea che percorrerà l’allievo Ottavio Vannini¹²⁴, ad una generale semplificazione formale, ad una accentuazione delle qualità plastiche e ad un raffreddamento dell’intonazione veneta degli incarnati, e il più caldo e venezianeggiante *Martirio di Santo Stefano* per Santo Spirito, del 1602. In quest’ultima tela, purtroppo in pessime condizioni di conservazione, si ravvisa un chiaro legame compositivo con l’opera del Cigoli, come dimostra il confronto tra questa e il celebre dipinto omonimo del Cardi, di pochi anni precedente, esposto alla Galleria Palatina.

Nello stesso anno 1599 della commissione medicea per Artimino, Passignano otterrà uno dei suoi incarichi più significativi, quello per un laterale della cappella di San Girolamo in San Giovanni dei Fiorentini, raffigurante *San Girolamo e santi sovrintendono la costruzione di un monastero*. La sua presenza nella importante chiesa romana insieme ai due altri grandi riformatori della pittura nella capitale del Granducato, Santi di Tito e Ludovico Cigoli, è un momento di notevole rilievo nella carriera dell’artista, come dimostrano l’altissima qualità delle opere licenziate, tra i maggiori capolavori dei rispettivi autori. A breve Domenico graviterà prevalentemente su Roma, così come Cigoli e altri protagonisti toscani, ottenendo importanti incarichi dalle maggiori famiglie locali e, a coronamento del proprio successo, la commissione da parte del pontefice Clemente VIII di una delle sei grandi pale d’arreda per la basilica vaticana, la *Crocifissione di San Pietro*¹²⁵, impresa che gli valse il conferimento del titolo di Cavaliere di Cristo.

Domenico Passignano

Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino







Domenico Passignano

Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino

Firenze, Frascione Arte

olio su tavola, 146x114 cm; spessore della tavola 28 mm

In perfetto equilibrio tra la cultura figurativa fiorentina e quella veneziana, questo dipinto può essere considerato un manifesto del connubio tra le due componenti stilistiche realizzato nelle opere del Passignano tornato in patria.

Alla cultura artistica della città dove Domenico si era formato sotto la guida di Girolamo Macchietti e Giovan Battista Naldini, maestri fedeli alla tradizione fiorentina e allo studio dei grandi autori espressi dalla gloriosa scuola locale, rimanda nelle sue linee generali la composizione. Quest'ultima ricorda, per lo studio della relazione tra corpi nello spazio, i modelli proposti nel primo Cinquecento da Andrea del Sarto. Particolari tangenze sono riscontrabili con la *Sacra Famiglia*¹²⁶ di Andrea che conosciamo nelle due versioni autografe, lievemente variate, di Parigi e Monaco di Baviera (fig. 30): il gruppo della Madonna che prende in braccio il Bambino



30. Andrea del Sarto, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek

dell'opera in esame, e in particolare la posa di quest'ultimo, sembrano infatti prendere ispirazione da questa creazione del Sarto, che Domenico poteva conoscere attraverso disegni, tramite una delle numerose repliche, o direttamente dalla tavola ora in Germania. Quest'ultima si trovava verosimilmente ancora a Firenze a quei tempi, essendo stata identificata dalla critica¹²⁷ nel dipinto che Vasari ricorda commissionato ad Andrea da “Giovanbatista Puccini fiorentino [...] per mandare in Francia” ma che “riuscitogli bellissimo [il Puccini] tenne per sé e non lo mandò”¹²⁸.

Come più volte sottolineato¹²⁹, lo studio delle opere di Andrea del Sarto era elemento imprescindibile a Firenze per la formazione di un artista, e se l'importanza del suo ruolo non era mai venuto meno nel corso del Cinquecento, negli anni della Riforma cattolica il suo esempio si caricò di nuovi significati, non solo formali, ma bensì, potremmo dire, metodologici. Ciò risulta ben chiaro quando, all'inizio dell'ultimo

decennio del Cinquecento, Francesco Bocchi sostiene persino la superiorità del Sarto sul Buonarroti “però che non con arte, ne con ingegno humano pare, che siano fatte le sue figure, ma prodotte mirabilmente dalla natura”¹³⁰. Al fine di assecondare le istanze tridentine, “il naturalismo piano e accostante che Andrea era stato capace di infondere alle sue figurazioni”¹³¹, era divenuto nell’ultimo quarto del secolo un modello irrinunciabile.

Se la reverenza tributata ad Andrea del Sarto da parte della sua città è indubbia, quella personale di Domenico per il pittore “senza errori” è testimoniata da un aneddoto trasmessoci da Baldinucci: nel 1626, nel corso di alcuni lavori per il collocamento di “un grand’epitaffio di marmo” alla Santissima Annunziata, fu danneggiata una delle storie con i fatti di San Filippo Benizi¹³² dipinte dal Vannucci;

“sentito ciò il Passignano, subito si portò al luogo, e cercati con grand’accuratezza fra’ calcinacci i caduti pezzi, gli ritrovò, e poi con diligenza, che mai non può dirsi la maggiore, tornò a porgli a luoghi loro”¹³³. Altrettanto importante testimonianza della devozione al Sarto quanto riferito nelle *Notizie* a proposito dell’apprendistato di Ludovico Carracci con il Nostro. “Sotto la sua guida” il bolognese avrebbe studiato “tutte l’opere d’Andrea”¹³⁴.

Omaggio alla città che aveva accolto Domenico fin dai tempi della fanciullezza, a partire dagli anni dell’apprendistato nella bottega di cartolaio, è lo scorcio di alti palazzi che si intravedono fronteggiarsi severi, i tetti fortemente aggettanti, al di là della finestra. Una vista squisitamente fiorentina come quella di un quadro di Ottone Rosai.

Passignano però, a queste date, dispone di una cultura figurativa ben più ampia di quella che gli si poteva offrire in riva all’Arno. Domenico era stato per più di un lustro assistente di un pittore dal calibro internazionale come Federico Zuccari. Aveva visitato le maggiori capitali dell’arte italiana: Roma, dove trascorse un paio di anni, e infine, incontro determinante per l’ancora malleabile giovane artista, Venezia. Per quasi cinque anni aveva potuto immergersi nel fastoso universo della grande pittura praticata in Laguna. Una pittura sontuosa, atmosferica e fondata sul colore, sulla cui scia nascerà, di lì a poco, la pittura barocca.



31. Jacopo Bassano, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, Bergamo, Accademia Carrara



32. Sebastiano del Piombo, *Santa Dorotea*, Berlino, Gemäldegalerie

Persino l'impianto sartesco della composizione del nostro dipinto nasconde, a ben vedere, anche spunti di diversa origine. Il Battista di profilo che si protende verso il Cristo fanciullo, le mani giunte a offrire una colomba, richiama alla mente riflessioni del primo periodo romano di Raffaello, espresse ad esempio nella *Madonna Aldobrandini*, che Passignano poteva aver ammirato nel suo soggiorno nell'Urbe, o anche assorbito tramite le più moderne riprese del tema, operate ad esempio dal veneto Jacopo Bassano, come nella *Madonna con Bambino e San Giovannino* conosciuta in più versioni (fig. 31).

Nel dipinto Aldobrandini ritroviamo anche l'idea della finestra aperta con un luminoso paesaggio che si staglia sul fondo scuro. Un pensiero leonardesco, sviluppato nel primo Cinquecento e destinato a divenire quasi un *leitmotiv* della pittura veneta per tutto il secolo, sia in ritratti che in Sacre Famiglie. Lo ritroviamo, ad esempio, in anni prossimi all'esecuzione raffaellesca, nella *Dorotea* (fig. 32) del 1512 di Sebastiano del Piombo (Berlino, Gemäldegalerie). Un quadro, quest'ultimo, molto più vicino al nostro di quello del maestro urbinate per il caldo incarnato 'veneto' della protagonista, e per il belliniano fondo striato di nuvole e rosseggiante di tramonto che il pittore veneziano importava a Roma nel secondo decennio.

Sempre per quanto riguarda la composizione, Passignano ha infuso alla figura della Vergine, che accoglie in braccio il Bambino, una monumentalità sconosciuta alla creazione di Andrea del Sarto. Ciò è ottenuto, innanzitutto, abbassando leggermente il punto di vista. La Madonna, che nel dipinto più antico è adagiata in terra, viene posta dal Cresti su una sedia, accentuando al contempo la spinta ascendente della composizione lungo la diagonale che dal Battista conduce al San Giuseppe. Questo effetto è ottenuto sistemando più in basso il San Giovannino e dando meno rilievo alla Santa Elisabetta sull'altra diagonale, che sale trasversalmente dal cesto di vimini allo scorcio di strada offerto dalla finestra aperta. Inoltre, la figura della Vergine è assai slanciata, come risulta dal rapporto quasi michelangiolesco delle dimensioni della testa con il resto del corpo.

L'effetto ottenuto è aulico e solenne, ma controbilanciato in un senso intimo e familiare, vicino a Santi di Tito, dall'inserzione in basso a sinistra del cesto di vimini con gli strumenti del lavoro domestico e, in alto, dalla rassicurante, protettiva presenza della figura del San Giuseppe che assiste alla scena, entrambi caratterizzati da un trattamento naturalistico della luce che può ricordare anche la pittura lombarda. Il cesto di vimini abbinato alla Vergine è presenza costante nella pittura controriformata, compare spesso nel Barocchi e lo ritroviamo regolarmente a Firenze nei dipinti di questi anni del Titi e del Cigoli – ad esempio ricordiamo, del primo, lo splendido cestino del cucito presente nel dipinto dello stesso soggetto del nostro già in collezione Luzzetti¹³⁵ (fig. 33), firmato e datato 1601, e del secondo quello ancora più preminente nella ben nota *Madonna insegna a leggere al Bambino* della Galleria Palatina (fig. 34) – e in quelli dello stesso Passignano. La sua funzione è, inequivocabilmente, quella di umanizzare la figura della Madre di Dio, dandole un'apparenza



33. Santi di Tito, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*, Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma



34. Ludovico Cigoli, *Madonna che insegna a leggere al Bambino*, Firenze, Galleria Palatina

di credibile normalità quotidiana.

Il soggiorno a Venezia si rivela nell'opera in esame in tutta la sua importanza nella stesura pittorica. L'aspetto più appariscente è la sontuosa resa serica, veronesiana, della veste della Madonna, una preziosità cromatica che raramente troveremo in seguito nelle realizzazioni del Nostro, impegnato a 'normalizzare' progressivamente la sua pittura. Altrettanto veneti sono i caldi incarnati, le ombre profonde e atmosferiche che avvolgono le figure, la resa del corpo del Cristo, un bambino di carne e non un saggio di anatomia. Ma a sorprendere è l'esecuzione sottile e veloce, a tratti impetuosa, che si sovrappone ad un sommario disegno sottostante che le riflettografie hanno rivelato essere anch'esso eseguito 'a pennello'. Vistosi pentimenti – il più eclatante quello della testa della Madonna (fig. 35), che in un primo momento era stata pensata rivolta con un affettuoso gesto verso il Bambino – caratterizzano la tavola, evidenziandone la creazione di getto.

Un foglio (figg. 36-37) conservato al Bowdoin College Museum of Art di Brunswick (inv. 1811.9), negli Stati Uniti, sembra mostrare sui due lati meditazioni e ripensamenti coevi a quelli dell'esecuzione del nostro dipinto, se non addirittura preparatori. L'opera grafica è stata variamente attribuita alla scuola senese e fiorentina, e ultimamente a Ottavio Vannini, il più fedele allievo del Cresti¹³⁶. A nostro parere questo studio grafico potrebbe essere invece da ricondurre proprio al maestro, verosimilmente impegnato nello sviluppare il tema che infine troverà realizzazione nella tavola. Il volto più marcato della Vergine, al recto, è decisamente tipico del Passignano, confrontabile ad esempio con quello che compare nella coeva *Annunciazione* della Vallicella. La testa della Madonna, su entrambi i lati del disegno, oscilla dalla posizione eretta, scelta per il nostro dipinto, a quella inclinata verso il Bambino, similmente a quanto rivelato nelle riflettografie dell'opera in esame. Nel recto, un abbozzo di testa nell'angolo in alto a destra potrebbe accennare alla Santa Elisabetta, mentre sul verso si può osservare come l'abbigliamento della Vergine e il posizionamento degli arti, nello studio e nella tavola, a larghe linee coincidano. Il calore barocresco che emana da questo disegno, particolarmente evidente, al recto, nel



35. Domenico Passignano, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino* (riflettografia), Firenze, Frascione Arte



36. Domenico Passignano, *Studio per una Sacra Famiglia* (recto), Brunswick, Bowdoin College Museum of Art



37. Domenico Passignano, *Studio per una Sacra Famiglia* (verso), Brunswick, Bowdoin College Museum of Art





38. Domenico Passignano, *Studio di uomo barbato* (per *Esposizione del corpo di Sant'Antonino*), Firenze, GDSU

rapporto tra il Bambino e il San Giovannino, e che aveva fatto pensare a Francesco Vanni come autore, è probabilmente dovuto a quelle meditazioni sull'urbinate che il Cresti, come sappiamo da Baldinucci, fece insieme a Cigoli e Pagani negli straordinari anni del loro sodalizio artistico¹³⁷. Verosimilmente questi esercizi grafici, nei quali ad un certo punto confluirà anche il ricordo o l'osservazione di Andrea del Sarto e di altri precedenti cinquecenteschi, non esaurirono il fluire di idee e di soluzioni, che dilagò anche durante l'esecuzione della tavola, dando vita, come abbiamo visto, a vistosi pentimenti.

La sorprendente tecnica pittorica con cui è realizzata l'opera, strati di colore sottili con un largo uso 'al risparmio' della preparazione bruna di fondo e vistose sciabolate scure a marcare i contorni in ombra, riporta alla mente le osservazioni del Baldinucci a proposito del *modus pingendi* del Passignano: "avendo egli [...] così obbediente la mano a' suoi pensieri, e possedendo sì gran franchezza di pennello, ogni minimo indugio a veder comparire sulla tavola il proprio concetto gli pareva mille anni, onde adoperando poco colore, il distendeva liquidissimo, valendosi talvolta per mezza tinta, del nero della mestica, e talvolta ancora valendosi in certi luoghi della medesima, senza altro colore"¹³⁸.

Questi appunti dell'autore delle *Notizie*, addetto ai lavori avendo frequentato in gioventù la bottega di Matteo Rosselli¹³⁹, sono ampiamente verificabili, come abbiamo visto, nel nostro dipinto, ma anche in tante altre realizzazioni del pittore¹⁴⁰. A questo proposito segnaliamo come nel descrivere il *San Felice che presenta a Cristo due devoti*, tra le pochissime opere conosciute del periodo trascorso dal Cresti nella Serenissima, il veneziano Francesco Zanotto (1794-1863) annotasse: "il disegno figlio della scuola fiorentina [...] per essersi [il Passignano] inchinato un po' troppo all'oleoso del Tintoretto, riuscì alquanto pesante; e più apparisce, e dal campo d'oro che serve di fondo alle figure, e dal dannato restauro che ottenne la tela alcuni anni or sono"¹⁴¹. Una notazione che non sembra essere stata suggerita dalla lettura del Baldinucci, che pure Zanotto conosceva, ma dall'accurata osservazione dell'opera. Simili considerazioni più recentemente sono state fatte a proposito dell'*Incoronazione di spine* di Calenzano, forse il più veneziano dei dipinti eseguiti dal Passignano dopo il soggiorno in Laguna, realizzato verosimilmente in date molto vicine alla nostra *Sacra Famiglia*, e anche questo su supporto ligneo¹⁴².

A testimoniare la velocità esecutiva del pittore, che si accompagna alla tecnica 'oleosa' e sottile ampiamente documentata dal dipinto in esame, l'autore delle *Notizie* ricorda anche come l'artista, per la rapidissima realizzazione di varie opere da lui compiute nell'ambito degli apparati celebrativi per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, si fosse meritato addirittura presso i colleghi l'appellativo di "il Passignano che passa ognuno"¹⁴³. Un aneddoto che è un *topos* della letteratura d'arte e che ricorda simili racconti, da Luca Giordano a Francesco Conti¹⁴⁴.

Nell'*Incoronazione di spine* appena citata ritroviamo lo stesso anziano personaggio che nel nostro dipinto interpreta il San Giuseppe. Si tratta del vecchio con il cranio





39. Domenico Passignano, *Natività della Vergine*, Impruneta, Santa Maria dell'Impruneta

calvo illuminato¹⁴⁵ che sostiene – la mano ha una morfologia molto simile a quella appoggiata dal santo sullo schienale della sedia – una torcia accesa dietro al muscoloso sgherro impegnato a coronare di spine il Cristo. Il modello per queste raffigurazioni di anziani è probabilmente lo stesso velocemente delineato in un disegno (fig. 38) conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (15649 F), preparatorio per la figura in primo piano appoggiata sul timpano dell'edicola di destra nell'*Esposizione del corpo di Sant'Antonino* del ricetto della cappella Salviati in San Marco.

I protagonisti della nostra tavola trovano vari punti di contatto con personaggi che compaiono nelle opere eseguite nel torno di anni che va dal ritorno da Venezia, intorno al 1587, al secondo soggiorno romano all'inizio del diciassettesimo secolo. Il Cristo infante raffigurato dal Cresti nella nostra *Sacra Famiglia* ricor-

da da vicino l'angelo con in mano mazzi di rose che allietta la già citata *Annunciazione* di Santa Maria in Vallicella, capolavoro giovanile del pittore che Baldinucci dice spedito da Venezia ma che, più verosimilmente, fu eseguito a Firenze a cavallo tra nono e ultimo decennio del Cinquecento¹⁴⁶. Per quanto riguarda infine il volto della Vergine, si tratta di una 'idea' di donna che torna costantemente nei dipinti di Domenico, dalla citata *Annunciazione* romana ad opere più tarde, come ad esempio nella figura femminile al centro della *Natività della Vergine* della Basilica dell'Impruneta (fig. 39), datata e firmata 1602, poco prima della partenza per Roma, opera caratterizzata dallo splendido studio luministico sulla sinistra.

Niente sappiamo sulla provenienza della *Sacra Famiglia* in esame, non ricordata dal Baldinucci e che, per le considerazioni stilistiche espresse in precedenza, crediamo eseguita per la devozione privata di qualche importante famiglia fiorentina agli inizi dell'ultimo decennio del Cinquecento. Segnaliamo però l'esistenza di una copia antica su tela (cm. 147x118), conservata nei depositi del museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi (fig. 40). Nell'inventario del 1890 delle Gallerie Fiorentine (n. 5855), l'opera compare con un generico riferimento ad "Ignoto sec. XVII"¹⁴⁷, mentre attualmente è registrata nel database del Polo Museale come ambito fiorentino della fine del XVI secolo. Rispetto alla nostra tavola, della quale la tela di San Salvi



40. Ambito fiorentino della fine del XVI secolo, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*, Firenze, Depositi del Cenacolo di San Salvi

ha misure appena maggiori, è presente una lieve variante nel perizoma che cela pudicamente la nudità del Cristo. Di qualità non scadente, è purtroppo in compromesse condizioni di conservazione¹⁴⁸.

Passignano tornò altre volte sul tema della Madonna con il Figlio. Ad un periodo successivo, verosimilmente a cavallo tra i due secoli, risale la *Madonna col Bambino porge la corona a Santo Stefano* di collezione Pratesi (fig. 41), nella quale il Gesù infante, in piedi sulla gamba della Madre, sembra essere il risultato dello sviluppo di idee già accennate nel verso del disegno del Bowdoin College descritto in precedenza. Come nel nostro caso, è stato evidenziato nel “carattere tutto fiorentino della equilibrata composizione” il ricordo di creazioni di Andrea del Sarto, in particolare della *Madonna della Scala* del Prado, unito ad una materia pittorica di origine veneta¹⁴⁹. A questa tela, e in parte alla nostra tavola, si lega dal punto di vista compositivo un’opera finora sfuggita all’attenzione di gran parte della critica, la *Madonna col Bambino* conservata nella Cattedrale di Besançon¹⁵⁰, detta *Notre Dame des Jacobins* o, in antico, *Vierge des Ondes* (fig. 42).

Finora menzionata in studi sul Passignano solo da Francesca Baldassari, è stata da questa studiosa datata, come l’esemplare di collezione fiorentina, “nei primissimi anni del Seicento”¹⁵¹. In realtà a questo affascinante quadro è stato dedicato nel 1924 un volumetto che ne ricostruisce la storia nei minimi particolari: Il dipinto fu commissionato “vers 1630” al Cresti da Claude Menestrier, un canonico, dottore in diritto e collezionista d’arte, che fu per lungo tempo a Roma dove si legò, tra gli altri, ai Barberini. In una lettera del 1635 all’amico Anthoine Alviset, il Menestrier dice di aver conosciuto il Passignano a Roma, e di avergli commissionato, prima della partenza di questi per Firenze¹⁵², “une image de Notre Dame pour ma dévotion particulière, à l’effet de me la conserver toute ma vie” pagata dieci scudi d’oro¹⁵³. L’opera del fiorentino, insieme ad altri tesori raccolti a Roma, partì con il nostro personaggio in nave alla volta di Marsiglia, facendo tappa a Toulon dove Menestrier scelse di proseguire via terra. All’arrivo nel porto di destinazione, però, il canonico scoprì che il vascello che trasportava i suoi tesori era naufragato in una tempesta. Mentre il resto del carico era andato definitivamente perduto, tre giorni dopo la tela arrotolata riemerse intatta dalle onde. Per ringraziare la Vergine di essersi salvato e di aver ritrovato l’immagine a lui così cara, da allora chiamata *Vierge des Ondes*, Menestrier donò la sacra effigie ai domenicani di Besançon. Esposta in Notre Dame des Jacobins, a partire dal 2 gennaio 1633, la tela divenne da subito oggetto di culto in città, con attestazione di miracoli, riproduzioni votive ad incisione e dipinte¹⁵⁵. Con la Rivoluzione del 1789, l’opera, salvatasi questa volta dalla furia iconoclasta, approdò nella cattedrale della città francese, dove tuttora si trova e dove di recente è miracolosamente sopravvissuta, sebbene irrimediabilmente segnata, ad una nuova, terribile prova¹⁵⁶.

La tela di Besançon, a conferma della datazione nel terzo decennio, appare in stretto rapporto stilistico con opere come la splendida, quanto negletta dagli studi, *Incredu-*



41. Domenico Passignano, *Madonna col Bambino porge la corona a Santo Stefano*, Firenze, collezione Giovanni Pratesi





42. Domenico Passignano, *Madonna col Bambino*, Besançon, Cattedrale

lità di San Tommaso della Sala Capitolare di San Pietro a Roma¹⁵⁷, un sorprendente tentativo del Passignano ormai anziano di confrontarsi in tarda età con le novità caravaggesche, evidenti nel volto dell'uomo stupefatto all'estrema destra del dipinto¹⁵⁸. Questa tela, che la Laureati dice compiuta dal Cresti tra il 1624 e il 1627, mostra nel volto del Cristo evidenti somiglianze con la *Vierge des Ondes*.

NOTE

- 1 LANZI (1795-1796), 1834, I, p. 189. La periodizzazione del Lanzi elimina una delle tappe sancite dal Vasari, ossia la distinzione tra l'abbandono della "maniera greca" con Cimabue e Giotto e il primo rinascimento fiorentino di Masaccio, Brunelleschi e Donatello.
- 2 LANZI (1795-1796), 1834, I, p. 189.
- 3 Nel caso di Jacopo l'origine empolesse tradita dal cognome si riferisce ad antenati dell'artista, nato a Firenze nel 1551 da genitori fiorentini. Vedi in TESTAFERRATA, 2004, p. 17.
- 4 GREGORI, 1989, p. 280.
- 5 NATALI, 2004, p. 47.
- 6 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, II, 1846, p. 551.
- 7 "s'egli si fosse eletta una maniera di colorire più vera [...] non ha dubbio, ch'egli sarebbe riuscito uno de' più acclamati pittori dell'Europa". BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, II, 1846, pp. 534-535.
- 8 CONTINI, 2000, p. 168: "Il barocco inizia a Firenze col *San Girolamo* [di Santi di Tito] accomodato nel suo pingue appiombato sulla destra della pala di Ognissanti, documentata al 1567". A questo proposito ricordiamo anche la stupefacente *Annunciazione* di Santa Maria Novella, splendido connubio tra luminismo naturalistico e, nella parte alta, il festoso svolazzo neo-correggesco di angeli con cui Santi di Tito si congeda dalle scene intorno al 1603.
- 9 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 233
- 10 LANZI (1795-1796), 1834, I, pp. 195-196. La citazione dell'erudito è a sua volta tratta dall'opera del veneziano Marco Boschini, che potrebbe aver inventato in funzione campanilistica la citazione.
- 11 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, II, 1846, pp. 534-535.
- 12 Nell'archivio fotografico della Fondazione Longhi di Firenze si conserva una foto in bianco e nero (n. 0330278) dell'opera con sul retro la seguente iscrizione: "(Longhi) Passignano about 1590 immediately after Venice. Dr Fr., March 1961".
- 13 Per le notizie biografiche su Domenico Passignano vedi in particolare Baldinucci (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, pp. 430-451 e NISSMAN, 1979 e 1986. Si segnala anche l'esistenza di ben tre tesi di laurea sul pittore: E. CASSARINO, *Domenico Cresti da Passignano*, 1970; L. LAUREATI, *Domenico Cresti detto il Passignano*, Università La Sapienza, Roma, 1980; F. DE LUCA, *L'attività giovanile di Domenico Passignani (1575 ca.-1590)*, Università di Firenze, relatore Mina Gregori, anno accademico 1992-1993.
- 14 La casa natale di Domenico si trova ad un paio di chilometri dall'abitato sulla strada che da Badia a Passignano conduce a Greve in Chianti. Sulla stessa si trova una targa forse ottocentesca con la seguente iscrizione: L'ANNO DEL SIGNORE 1558/ NASCEVA IN QUESTA CASA IL PITTORE E ARCHITETTO/ DOMENICO CRESTI/ FU COGNOMINATO IL PASSIGNANO/ DALLA PROSSIMA

BADIA DEI MONACI VALLOMBROSANI/ PRIMI A TRAVEDERNE LA FORZA IL GENIO/ AD AVVIARLO E INCORAGGIARLO ALLE ARTI/ MORÌ NEL 1638.

- 15 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 430.
- 16 Vedi KARWACKA CODINI, SBRILLI, 1996, p. xxx. La bottega passerà al figlio “Rede di Giovanni Passigniani” che nel 1589 fornisce sempre ai Salviati “4 risime e 2 quinterni di carta reale” per le celebrazioni di Sant’Antonino (p. 102).
- 17 L’aneddoto è raccontato dal MOÛCKE, VIII, 1756, pp. 87-92. La bottega di stampatore del Pignoni forniva carta all’Accademia del Disegno, e Passignano vi si era recato “a comprare fogli e matite”; vedi in MAFFEIS, 2004, pp. 87-88, BALDASSARI, 2008, p. 23.
- 18 Nel 1600 Domenico richiedendo la cittadinanza fiorentina, specifica di essere vissuto a Firenze trentadue anni. Vedi NISSMAN, 1979, nota 3, p. 22.
- 19 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 431.
- 20 Sulla possibile influenza del Macchietti dal punto di vista disegnativo sul giovane Passignano vedi PRIVITERA, 1996, p. 64. Per il viaggio in Laguna vedi pp. 55-56.
- 21 Si ricorda come Giulio Mancini segnali come maestro del Passignano, prima di Zuccari, Giovanni Stradano, altro pittore attivo in quegli anni nella decorazione dello Studiolo. Vedi MANCINI (1617-1621 c.), 1956, p. 240; NISSMAN, 1979, p. 28.
- 22 ACIDINI, II, 1999, p. 76.
- 23 NISSMAN, 1979, p. 32. Lettera di Federico Zuccari al Giambologna del 18 aprile 1606 pubblicata in ACIDINI, II, 1999.
- 24 ACIDINI, 1995, p. 78.
- 25 Nato intorno al 1542, morto nel 1629. Su questo artista vedi NESI, 2008.
- 26 Nato a Firenze intorno al 1560, morto in Spagna, dove prenderà il nome di Carducho divenendo pittore di corte, nel 1608. Vedi in SRICCHIA SANTORO, 1977, pp. 6-8
- 27 ACIDINI, II, 1999, nota 24, p. 116; data in stile comune. Sulle cariche di Passignano in Accademia vedi *Gli accademici*, 2000, p. 247.
- 28 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, pp. 432-433. Per la descrizione dell’iconografia vedi anche BORGHINI, 1584, I, pp. 86-87.
- 29 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 433. A questo soggiorno potrebbe essere legato uno *Studio di scheletro girato verso sinistra* conservato al Louvre; vedi VIATTE, 1988, n. 301, pp. 165-166. Franco Moro ha reso noto un altro disegno anatomico attribuito dallo stesso al Cresti; vedi MORO, 2006, n. 26, pp. 38-39.
- 30 La proposta di identificazione si deve a Cristina Acidini (1988-1989). Vedi in ACIDINI, II, 1999, p. 87 con bibliografia precedente. Nel ritratto Domenico, barbato e con un accenno di quella calvizie che lo caratterizzerà in seguito, sembrerebbe però sensibilmente più maturo dei diciotto, vent’anni che doveva avere all’epoca.
- 31 Dalle *Madrigalesse* del Grazzini detto il Lasca, rappresentativo esempio delle critiche di parte della popolazione, spesso in funzione anti-medicea. Vedi ACIDINI, II, 1999, p. 97.
- 32 Sulla genesi del *Lamento della Pittura* e su Niccolò Gaddi vedi ACIDINI, II, 1999, pp. 99-101.
- 33 “ben è vero che troppa licenza si è presa il Zuccherò, dove egli rappresenta punito il peccato della lussuria; perciòché non doveva così disonestamente alla scoperta fare che i demoni i

- torchi accesi nelle parti impudiche delle donne ponessero; la qual cosa in ogni altro profano e privato luogo mal si converrebbe, non che in un publico e santo tempio stia bene”. BORGHINI, 1584, I, p. 85.
- 34 ACIDINI, 1995, p. 84. Da notare che, a differenza di Vasari, Zuccari dipinse ‘a secco’ come già aveva fatto il bolognese Sabatini, responsabile di certe aree dell’affresco vasariano. A proposito vedi ACIDINI, II, 1999, p. 77.
- 35 Sipario dipinto realizzato da Zuccari in occasione delle celebrazioni per le nozze di Francesco I e Giovanna d’Austria nel 1565, e utilizzato nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio in occasione della rappresentazione della omonima commedia di Francesco d’Ambra. Rimane il cartone preparatorio al GDSU.
- 36 In proposito vedi GREGORI, 1989, pp. 280-281.
- 37 ACIDINI, II, 1999, p. 123.
- 38 Il testo del processo è riportato integralmente in BERTOLOTTI, 1876. Lo studioso lamenta di non riuscire a ricostruire l’identità del misterioso aiutante fiorentino.
- 39 Nel corso del processo, Zuccari provò a discolparsi sostenendo che l’ideazione del dipinto risaliva agli anni fiorentini, sulla scia delle critiche là ricevute. Sulla questione della *Porta Virtutis* vedi *Innocente e calunniato*, 2009, in particolare il saggio di Elena Capretti, p. 172-177, con bibl. precedente.
- 40 L’interrogatorio di Passignano in BERTOLOTTI, 1876, pp. 138-145.
- 41 Conosciuta tramite disegni e incisioni. Vedi in ACIDINI, II, 1999, p. 127 e sgg.
- 42 BERTOLOTTI, 1876, p. 130.
- 43 ACIDINI, II, 1999, p. 132.
- 44 Opinione sostenuta da NISSMAN, 1979, p. 42.
- 45 Nel 1603 Zuccari apportò dei cambiamenti; vedi ACIDINI, II, 1999, p. 132.
- 46 BERTOLOTTI, 1876, p. 140.
- 47 Il foglio riporta una iscrizione antica con il nome del nostro pittore in basso a destra; vedi in VIATTE, 1988, n. 302, pp. 166-167.
- 48 ACIDINI, II, 1999, pp. 143, 148, tavv. 44-52.
- 49 La ragazza seguì Domenico a Firenze, ove morì il 27 marzo del 1628; vedi NISSMAN, 1979, p. 43, nota 71.
- 50 Eletto Accademico nel 1618, paga le tasse fino al biennio 1652-1653; vedi *Gli accademici*, 2000, p. 247.
- 51 Nata a Venezia. Vedi in MARTINI, 1983, p. 11.
- 52 Vedi L. MARTINI in *L’arte a Siena*, 1980, p. 100. Nel 1622, alla morte del marito, Arcangela fa testamento (ivi, p. 101).
- 53 Secondo Baldinucci fu Passignano a portare il Sorri a Venezia; vedi BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 458.
- 54 Laura Martini ha ipotizzato che Pietro Sorri abbia seguito l’itinerario del Passignano con Zuccari, passando da Firenze a Roma e infine a Venezia; vedi MARTINI, 1983, p. 36.
- 55 Dalla biografia seicentesca del Sorri pubblicata in MARTINI, 1983, pp. 11-23, si possono estra-

- polare varie notizie sul Passignano, specie per il primo decennio del Seicento.
- 56 Il Baldinucci, che definisce impropriamente il Sorri “discepolo del cav. Domenico Passignano” sebbene fosse di qualche anno più anziano del fiorentino, osserva che “bene spesso le pitture dell’uno da quelle dell’altro non si distinguevano” (BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 459). Sui rapporti stilistici tra Sorri e Passignano vedi in particolar modo MARTINI, 1984, pp. 90-91.
 - 57 ZANETTI, 1733, p. 225; ZANETTI, I, 1797, p. 146. Baldinucci ricorda anche alcune pitture “che da quella Repubblica furono mandate in dono al gran signore de’ Turchi”; BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 433.
 - 58 ZANOTTO, I, 1867, n. 46, p.n.n.
 - 59 Su queste opere vedi NISSMAN, 1979, pp. 43-45, 218-220.
 - 60 ZANOTTO, I, 1867, n. 46.
 - 61 L’opera del Vecellio era tra le più studiate dagli artisti, come segnala ad esempio la copia di Andrea Boscoli; vedi BASTOGI, 2008, fig. 18, p. 44, n. 91, p. 306.
 - 62 Francesco Zanotto pubblicò l’opera con una riproduzione ad incisione e allegando una breve biografia tratta da Baldinucci e Baglione e una esaustiva descrizione dell’opera. Vedi ZANOTTO, I, 1867, n. 46.
 - 63 Già nelle collezioni granducali, giunto a Vienna nel 1792 per uno scambio. A.M. PETRIOLI TOFANI in *Il primato*, 1980, n. 341, p. 155.
 - 64 Il riferimento al periodo veneziano del Cresti, stabilito dalla Nissman, non è più stato messo in discussione. Vedi NISSMAN, 1979, p. 43, nota 71; A.M. PETRIOLI TOFANI in *Il primato*, 1980, n. 341, p. 155; F. DE LUCA in *Maria de’ Medici*, 2005, n. 1, p. 157, contributo nel quale si segnala una derivazione da questo dipinto eseguita da Giovanni Carlone a villa Soprani, Genova.
 - 65 Il dipinto, conservato al Kunsthistorisches Museum come *Hochzeitsmahl Großherzog Ferdinands I. von Toskana*, rappresenterebbe per alcuni il banchetto tenutosi nel 1589 per le nozze granducali. Il sovrano, dalla fisionomia generica, non mostra però alcuna somiglianza con Ferdinando. Di una possibile ispirazione dai banchetti medicei parla A.M. PETRIOLI TOFANI in *Il primato*, 1980, n. 341, p. 155. Vedi anche CATERINA PROTO PISANI, 2001, pp. 260-261.
 - 66 Nissman ricordava come i preparativi per questo genere di eventi richiedessero un lungo tempo di gestazione (1979, p. 60). Sempre a proposito della data di rientro in patria del Passignano, la studiosa segnalava che Sir Dominic Colnaghi nel suo *Dictionary of Florentine painters* (p. 81) riportava l’immatricolazione dell’artista nel 1586, senza tuttavia supportare la notizia con la necessaria documentazione (NISSMAN, 1979, nota 77, p. 77). Si tratta però sicuramente di un refuso del Colnaghi, dato che l’immatricolazione risaliva esattamente a dieci anni prima.
 - 67 Sulla politica culturale del nuovo granduca vedi N. BASTOGI, in *Fasto*, 2005, in particolare pp. 17-19.
 - 68 Questa la lapide dedicatoria con la data: Joannes Baptista de Guidis a Cerreto Guido/ Joannis Philosophiae et Medicinae Doctoris Filius Regiae/ Suppelletilis Glaviumque Portarum Civitatis Florentiae/ Custos major Serenissimi et Magni Ducis etruriae/ Francisci Medicis atque eius mathematicus Capellam/ hanc cum. Altari et Tabula omnibus suis impensis/

Societati Corporis Domini in oppido Cerreto/ faciendam curavit anno Domini millesimo quingentesimo octuagesimo septimo mense novembri.

- 69 Il soggetto di questo dipinto è stato identificato nella *Comunione di Santa Liberata* in CATERINA PROTO PISANI, 2001. Per *San Gregorio papa comunica una donna incredula* si sono pronunciati B. BITOSI in *Visibile pregare*, I, 2000, pp. 93-95; BENASSAI, 2003, p. 139; F. DE LUCA in *Maria de' Medici*, 2005, n. 1, p. 157.
- 70 Sul committente, guardaroba e matematico di Francesco I, vedi CATERINA PROTO PISANI e ARRIGHI, 2001.
- 71 Ringraziamo Nicola Suthor per l'interessante suggerimento.
- 72 Pubblicato in VIATTE, 1988, n. 313, pp. 170-171.
- 73 Il Passignano utilizzerà anche in seguito questa particolare composizione, con il quadro nel quadro (e anche, in alto, i putti che scostano la tenda), nella *Madonna della Ghiara* di Forlì – all'interno la riproduzione di una miracolosa opera tardo manierista venerata a Reggio Emilia – datata intorno al 1608, e nella *Purificazione della Vergine* datata ad anni di poco precedenti di Pistoia, opera apparentemente eseguita dalla bottega. Rispetto all'opera di Cerreto Guidi, questi dipinti presentano una balaustra che separa i personaggi in primo piano dalla rappresentazione sullo sfondo.
- 74 Inserita da Bellesi nel corpus dell'autore: BELLESI, I, 2009, p. 116.
- 75 SANTI, 1997, pp. 38-40, figg. 62-64.
- 76 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 439.
- 77 Sul rapporto tra Gaddi e Passignano vedi DE LUCA, 1996, p. 128. Si ricorda anche che nel testamento del 1591 il Gaddi lasciò tra le sue volontà di far eseguire un dipinto ispirato al *Paradiso* dantesco dal Paggi, dal Passignano o dall'Empoli, volontà che poi si concretizzò nell'*Esaltazione del nome di Maria* del Chimenti per San Remigio; vedi CATERINA PROTO PISANI, 2004, p. 94 e, della stessa, la scheda 24, pp. 114-117, nel medesimo volume.
- 78 Tutte le perdute opere menzionate ci sono tramandate dalle incisioni pubblicate in GUALTERROTTI, 1589, II, p. 68, 70, 118. Ripubblicate in CHAPPELL, 2000. Vedi anche NISSMAN, 1979, pp. 58 e sgg.
- 79 Vedi NISSMAN, 1979, IV, pp. 77 e sgg.
- 80 Sulla decorazione del Chiostro Grande vedi il recente contributo di BALDINOTTI, 2008.
- 81 CARDI (1628), 1913, p. 16; BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 38, 240.
- 82 “Vedute alcune delle maravigliose pitture del Correggio, tanto se ne invaghì [Cigoli] che volle copiarne quante ne potè avere”. BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 241.
- 83 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 52.
- 84 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 243.
- 85 *Gli Accademici*, 2000, p. 247.
- 86 Su quest'opera, per la quale Passignano ricevette pagamenti dal 4 agosto 1589 al 22 febbraio 1591, vedi DE LUCA, 1996, e KARWACKA CODINI, SBRILLI, 1996.
- 87 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 436.
- 88 NISSMAN, 1979, p. 71. La studiosa confronta in particolare i nudi di Passignano con quelli

- dispiegati nella *Venezia in trono sulle province* di Palma il Giovane sul soffitto della sala del Maggior Consiglio.
- 89 DE LUCA, 1996, p. 126.
- 90 KARWACKA CODINI, SBRILLI, 1996, p. xxii, 139.
- 91 Sull'opera vedi BASTOGI, 2008, pp. 44-45, n. 6, pp. 231-232.
- 92 Su quest'opera vedi SEBREGONDI, 1989.
- 93 Pubblicata come "Cerchia di Domenico Passignano" in MAETZKE, GALOPPI NAPPINI, 1988, p. 106 e in contributi successivi, è stata ricondotta d'autorità al maestro in MAFFEIS, 2003, p. 76, nota 20, dove si nota come la tela sia oltretutto firmata ("O. DOM. [...] PAS [...] FL. ..."). Vedi anche CONIGLIELLO, 2003, p. 61.
- 94 PIZZORUSSO, 2003, p. 42. Opera datata intorno al 1595 dalla Nissman, che prima del recente restauro non aveva potuto leggere integralmente la data apposta a lato della firma (n. 21, pp. 251-252). Si rende noto il recente passaggio presso la Swann Auction Galleries di New York di un probabile disegno d'insieme preparatorio per questo dipinto (29 gennaio 2013, lotto 70).
- 95 Vedi BENASSAI, 2006.
- 96 La versione del Louvre è datata agli anni Quaranta, quella della Alte Pinakothek agli ultimi anni della vita del Vecellio.
- 97 BENASSAI, 2006, p. 65.
- 98 NISSMAN, 1979, pp. 85-86, 238-239.
- 99 Il bulino dell'artista mantovano, più precisamente un'allegoria della vita umana, unisce influenze raffaellesche nelle figure a suggestioni nordiche nel paesaggio; vedi MOZZETTI, 2000, pp. 14-15.
- 100 HESS, 1961-1963, III, 1963, p. 214. L'annotazione, secondo Hess, è del milanese di origine Sebastiano Resta (1635-1714), noto per la sua attività di collezionista di disegni e per lungo tempo a Roma.
- 101 BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p.433.
- 102 Vedi NISSMAN, 1979, n. 15, p. 241. Passignano realizzò in questo periodo alcune opere in Santa Maria del Carmine, perdute nell'incendio del 1771; NISSMAN, 1979, nn. 14 a-b.
- 103 Ottavio Vannini nacque Firenze nel 1585. Già la NISSMAN aveva rilevato come ciò fosse improbabile; NISSMAN, 1979, n. 16, p. 242. BALDINUCCI (III, pp. 437, 445-446) spiegherebbe con la partecipazione dell'allievo la buona conservazione del dipinto, non utilizzando questi la tecnica 'oleosa' del maestro. In realtà la pala di San Marco appare tecnicamente simile alle altre eseguite in questi anni dal Passignano.
- 104 NISSMAN, 1979, p. 89.
- 105 NISSMAN, 1979, p. 90.
- 106 Domenico avrebbe riconosciuto a ragione l'autenticità di alcuni dipinti del pittore veneto dati per copie dal Comodi; vedi BALDINUCCI (1681-1728), 1845-1847, III, 1846, p. 448.
- 107 Sull'opera, pagata al Passignano 160 scudi, vedi NISSMAN, 1979, n. 17, p. 243.
- 108 NISSMAN, 1979, p. 90.
- 109 S. MELONI TRKULJA in *La pittura*, 1994, n. 9, p. 122, MARKOVA, 2002, n. 205, pp. 235-237.

- 110 Su quest'opera vedi CASSARINO, 1997.
- 111 NISSMAN, 1979, pp. 81-83, n. 12, pp. 237-238.
- 112 Ricordiamo ad esempio lo studio di Andrea Boscoli, GDSU, inv. 8221 F. L'estroso pittore fiorentino eseguì altre copie da Passignano; vedi BASTOGI, 2008, nn. 138-141.
- 113 Il ritrovamento delle evidenze documentarie e del ritratto del committente e del figlio Alessandro, eseguiti con la zuccaresca tecnica a matite rossa e nera, sono stati resi noti in BRUNNER, 1998, nn. 2-3, p. 49.
- 114 Sul rapporto con l'opera eseguita nel 1588 dal Titi – adesso in collezione Ortiz de Zevallos a Lima – concordano la Nissman, che però non conosceva l'originale, e BRUNNER, 1998, p. 47.
- 115 Per le vicende inerenti il 'restauro' eseguito da Luigi Scotti nel 1823 vedi BRUNNER, 1998, pp. 50-52. L'incisione è stata resa nota in BENASSAI, 2006, p. 65, tav. 44.
- 116 A partire dal 7 luglio 1602 il senese, che erediterà dal Cresti assente da Firenze committenze e commissioni, "comincia a pagare a nome del Passignano la pigione per una bottega nella contrada di San Michele Visdomini, affittata da Andrea Cellini al Passignano nel 1597": L. MARTINI in *L'arte a Siena*, 1980, pp. 94-119; p. 100.
- 117 Presenze confermate dalle immatricolazioni nell'Accademia del Disegno. Vedi NISSMAN, 1979, p. 79, nota 5 pp. 79-80.
- 118 "Malvasia also writes that Lodovico Carracci studied with Passignano, but this seems highly unlikely"; NISSMAN, 1979, p. 80, nota 5. È stato proposto che la conoscenza tra Passignano e Ludovico Carracci abbia avuto luogo negli anni in cui Zuccari affrescava la cupola; vedi ZAPPERI, 1989, pp. 14-15.
- 119 MALVASIA (1678), 1841, II, pp. 122-123. Secondo l'autore il Tiarini sarebbe stato con il Passignano sette anni.
- 120 Nella vita dedicata al Boscoli dal Baldinucci, un frate della Santissima Annunziata così avrebbe risposto alla domanda del pittore "in che stima tenete voi il Passignano?".
- 121 Su queste opere, una delle quali è stata in più occasioni riferita anche al Cigoli, vedi CHAPPEL, 2000 e 2002-2003.
- 122 N. BASTOGI in *Fasto*, 2005, p. 55. Sull'attività del Passignano alla villa medicea di Artimino vedi della stessa autrice pp. 45-65,
- 123 GREGORI, 1989, p. 288.
- 124 A questo pittore, sulla scia del Baldinucci, viene talvolta attribuita responsabilità esecutiva nell'opera. Tuttavia il Vannini aveva a quel tempo appena tredici anni.
- 125 Opera di enormi dimensioni (700x487 cm.) già in stato precario, a causa del particolare supporto, quando il Passignano fu chiamato a restaurarla nel 1624, e ora perduta ad eccezione di pochi frammenti. L'ambiziosa composizione si può apprezzare grazie ad una stampa di Jacques Callot (riprodotta in *Alessandro Tiarini*, 2000, p. 23).
- 126 Il titolo tradizionale dell'opera non è esatto, mancando in realtà San Giuseppe. Si tratta in realtà dell'incontro tra Cristo e il Battista fanciulli. Vedi in *Göttlich gemalt*, 2009, p. 35.
- 127 Vedi in SHEARMAN, II, 1965, n. 36, p. 222-225.
- 128 VASARI (1568), 1991, pp. 706-707. La versione ora al Louvre è ritenuta essere la "Nostra Donna bellissima" che in seguito giunse al re di Francia.

- 129 Si ricorda tra gli altri NATALI, 2004.
- 130 BOCCHI (1591), 1971, p. 142.
- 131 NATALI, 2004, p. 49.
- 132 Si tratta della *Morte di San Filippo Benizi e resurrezione di un fanciullo*, entrando nel chiostro sulla parete sinistra. La zona interessata dall'intervento è ancora chiaramente visibile.
- 133 BALDINUCCI (1681-1728), 1846, III, pp. 441-442.
- 134 BALDINUCCI (1681-1728), 1846, III, p. 450.
- 135 L'opera è stata donata dal collezionista al museo di Grosseto come anticipazione del lascito alla città; pubblicata con scheda di R. CONTINI in *Teatralità*, 2007, n. 1, pp. 18-21 con bibl. precedente.
- 136 Vedi C. D'AFFLITTO in *Disegno*, 2005, n. 103, p. 172. Attualmente l'opera (inv. 1811.9) è ancora inventariata sotto il nome di Francesco Vanni, con cui fu pubblicata in WEGNER, 1986, pp. 8-21.
- 137 Ad esempio il viaggio del Passignano a Perugia in compagnia del Cardi per vedere la *Deposizione* del Barocci.
- 138 BALDINUCCI (1681-1728), 1846, III, p. 445.
- 139 SAMEK LUDOVICI, 1963, p. 495
- 140 Baldinucci sostiene che le opere che non mostrano le stesse caratteristiche furono abbozzate dai discepoli, come Ottavio Vannini o Mario Balassi; BALDINUCCI (1681-1728), 1846, III, pp. 445-446.
- 141 ZANOTTO, I, 1867, n. 46, p.n.n.
- 142 Vedi CATERINA PROTO PISANI, 2001, nota 1, p. 262. La studiosa riporta come nel restauro dell'opera sia stato constatato l'uso da parte del pittore di una "mestica sottilissima, addirittura inconsistente in alcune zone".
- 143 BALDINUCCI (1681-1728), 1846, III, pp. 434-435.
- 144 Alla sua proverbiale rapidità Luca Giordano doveva, come noto, il soprannome di "fa presto". Francesco Conti, secondo il Richa, eseguì in una notte la grande pala raffigurante i *Santi Ambrogio, Lorenzo e Zanobi* per San Lorenzo per compiacere la famiglia Riccardi. Vedi BERTI, 2010, n. 16, p. 126.
- 145 Una particolarità tizianesca, la testa calva illuminata, che ricorda il personaggio "colla testa calva e tondeggiante" che Silvia Meloni identifica con il pittore stesso presente nel *San Pietro risana lo storpio*, del 1993. Vedi S. MELONI TRKULJA in *La pittura*, 1994, p. 122.
- 146 La cappella Ruspoli per la quale l'opera fu eseguita fu iniziata nel 1589 e finita nel 1592. Vedi NISSMAN, 1979, pp. 85-86.
- 147 Così descritta nell'inventario ottocentesco: "S. Famiglia. La Madonna siede a sinistra con Gesù bambino in collo al quale S. Giovannino trattenuto da S. Elisabetta, mostra una colomba. A sinistra S. Giuseppe, a destra delle case. Alt. int. 1.47 = Largh: 1.18".
- 148 La tela ha avuto un lieve intervento di restauro conservativo nel 2000 a cura di Palazzo Spinelli (UR 6515).
- 149 L. LAUREATI in *Pitture fiorentine*, 1987, n. 2, pp. 20-21. Su questo quadro vedi anche LAURE-

- ATI, 1990, p. 156, F. BALDASSARI in *La grande stagione*, n. 24, p. 120.
- 150 Pubblicata in tempi recenti in LAVALLE, 1988, pp. 57-58, fig. 16; citata da F. BALDASSARI in *La grande stagione*, n. 24, p. 120. Misure 75x62 cm.
- 151 F. BALDASSARI in *La grande stagione*, n. 24, p. 120.
- 152 QUINNEZ, 1924, p. 6. Passignano, a quanto sappiamo, dopo essere tornato a Firenze dal lungo soggiorno nell'Urbe nel 1616, fu nuovamente a Roma nel 1624 per restaurare il quadro di San Pietro, occasione nella quale ricevette la commissione per l'*Incredulità di San Tommaso* per la sala capitolare della basilica vaticana; vedi NISSMAN, 1986, p. 143. Secondo Laura Laureati, tuttavia, "il Cresti eseguiva diligentemente il quadro a Firenze e lo portava con sé a Roma nel '27 quando riceveva anche la terza e ultima commissione per la Basilica: la *Presentazione della Vergine al Tempio*", opera perduta; LAUREATI, 1990, p. 147.
- 153 QUINNEZ, 1924, pp. 6-7.
- 154 Una lettera del 1635 di Menestrier da Roma attesta già la diffusione del culto; vedi QUINNEZ, 1635, p. 24.
- 155 Una prima incisione fu realizzata nel 1650, una seconda nel 1664; sulla fortuna artistica dell'opera del Passignano vedi QUINNEZ, 1924, pp. 73-77.
- 156 Nel 2008 l'opera è stata oggetto di uno scellerato atto vandalico, nel quale una zona molto ampia di dipinto è stata barbaramente ritagliata. Il restauro che è seguito, grazie al ritrovamento del frammento, ha per fortuna potuto ricostituire la leggibilità della tela.
- 157 Ricordata dal Baglione: "e per tal'occorrenza [Giubileo del 1625] ritornando egli a Roma da Fiorenza, portò seco un quadro di quei piccoli, che ne gli altari della traversa di S. Pietro stanno, entrovi S. Thommaso, che mette il dito nel costato di N. Signore, a olio in tela ben dipinto"; 1642, p. 333.
- 158 Sulle tangenze con il Merisi nell'opera del Passignano vedi LAUREATI, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568); ed. cons. Roma, 1991
- R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584
- R. GUALTEROTTI, *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena, moglie del Serenissimo Don Fernando Medici, III Gran Duca di Toscana*, 2 voll., Firenze, 1589
- F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza* (1591); ed. cons. Farnborough, Hants., 1971
- G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621 c.); ed. cons. Roma, 1956
- G.B. CARDI, *Vita di Ludovico Cardi Cigoli* (1628); ed. cons. Firenze, 1913
- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma, 1642
- C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi* (1678); 2 voll. Bologna, 1841
- F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728); ed. cons. a cura di F. RANALLI, Firenze, 1845-1847, 5 voll.
- A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...], Venezia, 1733
- F. MOÜCKE, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze, colle vite in compendio de' medesimi*, 4 voll., Firenze, 1752-1762 (in *Museo Fiorentino*, tomi VII-X)
- L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo* (1795-1796); ed. cons. Firenze, 1834, 3 voll.
- A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana, trattato, in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina e le definizioni del Zanetti*, 2 voll., Venezia, 1797; ed. cons. Bologna, 1978
- F. ZANOTTO, *Pinacoteca veneta, ossia i migliori dipinti delle chiese di Venezia*, 2 voll., Venezia, 1867
- A. BERTOLOTTI, *Federico Zuccari. Il suo processo ed esilio nel 1581*, in "Giornale di

erudizione artistica”, V, 1876, pp. 129-152

J. QUINNEZ, *Une vierge dominicaine; Notre-Dame des Jacobins dans la cathédrale de Besançon*, Besançon, 1924

R. LONGHI, *L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova*, in “Paragone”, 51, 1954, pp. 3-13

J. HESS, *Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella) in Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3 voll., Roma, 1961-1963; III, 1963, pp. 215-238

S. SAMEK LUDOVICI, *Baldinucci, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, 1963, pp. 495-498

J.K.G. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford, 1965

F. SRICCHIA SANTORO, *Carducci (in Spagna Carducho), Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, 1977, pp. 6-8

J.L. NISSMAN, *Domenico Cresti (il Passignano), 1559-1638. A Tuscan painter in Florence and Rome*, s.l., 1979

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento; 1, *Il primato del disegno*, catalogo della mostra, Firenze, 1980

L'arte a Siena sotto i Medici, 1555-1609, catalogo della mostra (Siena), Roma, 1980, pp. 94-119

L. MARTINI, *Itinerario di Pietro Sorri, 1556-1622*, Genova, 1983

L. MARTINI, *Aggiunte a Pietro Sorri*, in “Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi”, I, 1984, pp. 87-113

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Cresti, Domenico, detto il Passignano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, 1984, pp. 741-749

D.E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters, from the 13th to the 17th centuries; with an index of names and an index of places*, Firenze, 1986

J.L. NISSMAN, *Domenico Passignano (Domenico Cresti)*, voce biografica in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, 3 voll., catalogo della mostra, Firenze, 1986, III, *Biografie*, pp. 141-143

S. WEGNER, *Images of the Madonna and Child by three Tuscan artists of the early Seicento: Vanni, Roncalli, and Manetti*, Brunswick, 1986

Pitture fiorentine del Seicento, catalogo della mostra, Firenze, 1987

D. LAVALLE, *Sur quelques peintures italiennes du XVIIe siècle conservées dans les églises de province*, in *Seicento; le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Paris, 1988, pp. 47-63

A.M. MAETZKE, D. GALOPPI NAPPINI, *Il museo civico di Sansepolcro*, Firenze, 1988

F. VIATTE, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens*, III: *Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles*, t. I: 1560-1640, Paris, 1988

M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 1989, I, pp. 279-324

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Passignano, Domenico Cresti*, voce biografica, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 1989, II, pp. 839-840

L. SEBREGONDI, *Opere d'arte nel vestibolo e nell'oratorio*, in "Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato", *La Compagnia della Santissima Annunziata: restauro e restituzione degli affreschi del chiostro*, 1, 1989, pp. 49-58

R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di un artista da giovane*, Torino, 1989

L. LAUREATI, *Brevi aggiunte al catalogo di Domenico Cresti detto il Passignano*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, 1990, pp. 147-159

E. CASSARINO, "Chi Venezia non vide, non può lusingarsi d'esser pittore"; *dalle rive dell'Arno al Canal Grande; il soggiorno a Venezia del pittore Domenico Cresti, detto il Passignano*, in "Amici dei Musei", 54-55, 1993, pp. 57-59

La pittura a Lucca nel primo Seicento, catalogo della mostra (Lucca), Pisa, 1994

C. ACIDINI, *Traccia per la storia delle pitture murali e degli artisti*, in *La cupola di Santa Maria del Fiore. Il cantiere di restauro 1980-1995*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, R. DALLA NEGRA, Roma, 1995, pp. 63-86

F. DE LUCA, *La Cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di San Marco a Firenze*, in *Altari e committenza*, a cura di C. DE BENEDETTIS, Firenze, 1996, pp. 115-136

E. KARWACKA CODINI, M. SBRILLI, *Il quaderno della fabbrica della cappella di Sant'Antonino in San Marco a Firenze. Manoscritto sulla costruzione di un'opera del Giambologna*, Pisa, 1996

M. PRIVITERA, *Girolamo Macchietti, un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano, 1996

E. CASSARINO, *Domenico Passignano e la cappella delle reliquie di S. Giovanni Gualberto*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze, 1997, pp. 184-191

- B. SANTI, *Il patrimonio figurativo delle chiese di Scrofiano*, in *Scrofiano; le chiese, l'arte, la storia*, (Quaderni Sinalunghesi, VIII, 1, 1997), Chiusi (Siena), pp. 38-49
- M. BRUNNER, *Zeichnungen und Dokumente zu Passignanos "Täuferpredigt" in San Michele Visdomini (Florenz)*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. LIEBENWEIN, A. TEMPESTINI, München-Berlin, 1998, pp. 47-52
- C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1998-1999
- L'onestà dell'invenzione. Pittura della riforma cattolica agli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di A. NATALI, Cinisello Balsamo, 1999
- C. DEL BRAVO, *Il Passignano, e la libertà*, in "Artista", 1999, pp. 150-163
- Gli accademici del Disegno; elenco alfabetico*, a cura di L. ZANGHERI, Firenze, 2000
- M. CHAPPEL, *Passignano in Palazzo Vecchio*, in "Gazette des beaux-arts", 136, 2000, pp. 233-252
- R. CONTINI, *Pittura "seicentesca" a Firenze e in Toscana nell'ultimo quarto del Cinquecento*, in *Storia delle Arti in Toscana: il Cinquecento*, a cura di R.P. CIARDI, A. NATALI, Firenze, 2000, pp. 167-188
- E. MONDUCCI, E. NEGRO, M. PIRONDINI, N. ROIO, *Alessandro Tiarini*, Malerba, Reggio Emilia, 2000
- F. MOZZETTI, *Ghisi, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, 2000, pp. 13-16
- A. ZUCCARI, *I toscani a Roma; committenza e "riforma" pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII* in *Storia delle Arti in Toscana: il Cinquecento*, a cura di R.P. CIARDI, A. NATALI, Firenze, 2000, pp. 137-166
- Visibile pregare; arte sacra nella Diocesi di San Miniato*, a cura di R.P. CIARDI, 2 voll., Ospedaletto, Pisa, 2000-2001
- V. ARRIGHI, *Un dipinto ritrovato del Passignano e il suo committente; (II) L'astrologo Giovan Battista Guidi (1524-1592) committente d'arte a Cerreto*, in "Arte Cristiana", 805, 2001, pp. 265-276
- D. BENATI, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Milano, 2001
- R. CATERINA PROTO PISANI, *Un dipinto ritrovato del Passignano e il suo committente; (I) L'opera ritrovata*, in "Arte Cristiana", 805, 2001, pp. 257-264
- Alessandro Tiarini; la grande stagione della pittura del'600 a Reggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia) a cura di D. BENATI, A. MAZZA, Milano, 2002

- V. MARKOVA, *State Pushkin Museum of Fine Arts. Italy, XVII-XX centuries, collection of paintings*, 2 voll., Moscow, 2002
- M. CHAPPEL, *New drawings by Passignano*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 9, 2002-2003, pp. 11-20
- P. BENASSAI, *Il culto dei santi e la Controriforma; pale d'altare del territorio di Vinci e Cerreto Guidi*, in *Il popolo di Dio e le sue paure [...]*, a cura di E. FERRETTI, Castelfiorentino, 2003, pp. 129-159
- L. CONIGLIELLO, *Presenza venete*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. FORNASARI, A. GIANNOTTI, Firenze, 2003, pp. 57-70
- R. MAFFEIS, *Firenze ad Arezzo*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. FORNASARI, A. GIANNOTTI, Firenze, 2003, pp. 71-98
- C. PIZZORUSSO, *Album di considerazioni sulla pittura dal naturale nei cantoni d'Arezzo*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. FORNASARI, A. GIANNOTTI, Firenze, 2003, pp. 33-56
- P.G. TORDELLA, *Domenico Cresti detto il Passignano (1559-1538); fonti e disegni preliminari inediti per la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Michele di Badia a Passignano*, in *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, N.S. 54, 2003, 161-170
- R. MAFFEIS, *Ritratto di Simone Pignoni*, in "Proporzioni", V, 2004, pp. 87-124
- R. CATERINA PROTO PISANI, *Dal "decoro" delle immagini alla poetica degli affetti: il percorso di un pittore fiorentino della Controriforma*, in *Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli) a cura di R. CATERINA PROTO PISANI, A. NATALI, C. SISI, E. TESTAFERRATA, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 91-101
- A. NATALI, *Il leggio del maestro. Andrea del Sarto modello dei pittori riformati*, in *Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli) a cura di R. CATERINA PROTO PISANI, A. NATALI, C. SISI, E. TESTAFERRATA, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 43-55
- E. TESTAFERRATA, *Vicenda d'uomo e d'artista*, in *Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli) a cura di R. CATERINA PROTO PISANI, A. NATALI, C. SISI, E. TESTAFERRATA, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 17-27
- Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. COSTAMAGNA, F. HÄRB, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Cinisello Balsamo, Milano, 2005
- Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I, Da

- Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)*, a cura di M. GREGORI, Firenze, 2005
- Maria de' Medici (1573-1642); una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di C. CANEVA, Livorno, 2005
- P. BENASSAI, *Nuovi contributi per Giovanni Balducci, Passignano e Valerio Marucelli*, in "Paragone", 67, 2006, pp. 62-81
- F. MORO, *Viaggio nel Seicento toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantova, 2006
- P.G. TORDELLA, *Un dipinto attribuito a Domenico Cresti e un disegno inedito dell'Accademia Colombaria: sul Passignano e Ottavio Vannini*, in Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", N.S. 57, 2006, 41-54
- Teatralità nel Barocco fiorentino*, catalogo della mostra (Grosseto) a cura di F. BERTI, G. LUZZETTI, Firenze, 2007
- F. BALDASSARI, *Simone Pignoni (Firenze, 1611-1698)*, Torino, 2008
- A. BALDINOTTI, *Gli affreschi del chiostro grande di Santa Maria Novella: un viatico iconografico*, in *Figline, il Cigoli e i suoi amici*, catalogo della mostra (Figline Valdarno) a cura di N. BARBOLANI DI MONTAUTO, M. CHAPPEL, Firenze, 2008, pp. 55-70
- N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Ludovico Cigoli: i committenti figlinesi, l'amicizia col Pagani e il "colorire naturale e vero"*, in *Figline, il Cigoli e i suoi amici*, catalogo della mostra (Figline Valdarno) a cura di N. BARBOLANI DI MONTAUTO, M. CHAPPEL, Firenze, 2008, pp. 19-38
- N. BASTOGI, *Andrea Boscoli*, Firenze, 2008
- A. NESI, *Una sacra famiglia nel Museo Civico di Prato e un'apertura su Stefano Pierri*, in "Prato storia e arte", 104, 2008, pp. 29-39
- Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, catalogo della mostra a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, E. CAPRETTI, Firenze, 2009
- Göttlich gemalt. Andrea del Sarto, die heilige Familie in Paris und München*, catalogo della mostra a cura di C. SYRE, J. SCHMIDT, H. STEGE, München, 2009
- S. BELLESI, *Cresti Domenico detto il Passignano*, in *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 114-116
- F. BERTI, *Francesco Conti*, Firenze, 2010
- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Toscani a Roma*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma) a cura di R. VODRET, Milano, 2012, pp. 317-329

FRASCIONE ARTE
1981

Cahiers

1. Alessandro Delpriori

La giovinezza dello Scheggia e una Madonna col Bambino all'alba del Rinascimento

2011

2. Pierluigi Leone de Castris

Jacomart. Una Crocifissione tra Valencia e Napoli

2012

FRASCIONE ARTE Palazzo Ricasoli Firidolfi
Via Maggio 5 - 50125 Firenze
www.frascionearte.com

COLLANA *Cahiers*
a cura di Francesco Taddei

VOLUME 3 DOMENICO CRESTI, IL PASSIGNANO,
“fra la natione fiorentina e veneziana”
Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia

AUTORE Federico Berti

RESTAURO Daniele Rossi
con Luigina Ciurlia e Elena Cupisti

REALIZZAZIONE De Stijl Art Publishing, Firenze

© Frascione Arte srl, Firenze 2013

ISBN 978-88-904451-3-2

REFERENZE SPSAE e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico: 14, 18, 20, 24, 27, 41; 123RF
FOTOGRAFICHE Limited: 3; RMN-Grand Palais/Philippe Fuzeau: 13; Niccolò Orsi Battaglini fotografo: 15-17;
ACOR-Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri: 21; Foto Austrian Archives/
Scala, Firenze: 10; Foto Scala, Firenze: 40; Soprintendenza BAPSAE province di Lucca e Massa Car-
rara: 25; Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Plank-Institut: 29; Courtesy Gianfranco Luz-
zetti-Foto Paolo Giusti: 34; Courtesy Giovanni Pratesi: 42; Archivio personale dell'autore: 43.