

PROPORZIONI

ANNALI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI



NUOVA SERIE

XI-XII
2010-2011

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

PROPORZIONI

ANNALI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI



NUOVA SERIE

XI-XII
2010-2011

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

Consulenza scientifica

DANIELE BENATI - MIKLÓS BOSKOVITS† - MINA GREGORI - CATHERINE MONBEIG GOGUEL
SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ - BRUNO TOSCANO - MARA VISONÀ

Redazione e coordinamento

PAOLO BENASSAI

Traduzione dei riassunti a cura di

FRANK DABELL

Grafica e impaginazione

MARIA CIOLLI

Servizi Editoriali - Firenze

GIUGNO 2015

© FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

Via B. Fortini, 30 - 50125 Firenze

tel/fax 055.6580794 - www.fondazione-longhi.it

INDICE

TOMMASO RAGO <i>Calzettiana tarda. I bronzetti della bottega ravennate di Severo Calzetta del Museo Nazionale del Bargello e del Museo Stefano Bardini a Firenze</i> (Figure 1-54)	p. 5
MICHELA ZURLA <i>Jacopo Torni detto l'Indaco, pittore e scultore tra Italia e Spagna</i> (Figure 55-67)	39
MARIA ROSA PIZZONI <i>"Il cuore va al gusto del Correggio": episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta</i> (Figure 68-88)	69
MAURO VINCENZO FONTANA <i>Giovanni Balducci e il disegno: novità per il periodo fiorentino e una proposta per il Palazzo Reale a Napoli</i> (Figure 89-118)	92
KIRA D'ALBURQUERQUE <i>Sculture e scultori tardo-barocchi fiorentini: disegni della collezione Gabburri e di altre collezioni settecentesche</i> (Figure 119-137)	116
VERA CANEVAZZI <i>Perugino e il peruginismo nel Ducato di Milano tra il XV e il XVI secolo</i> (Figure 138-165)	156
ALESSANDRO D'ALFONSO <i>Giacinto Dianò e la decorazione murale a Napoli nella seconda metà del Settecento</i> (Figure 166-198)	166

TOMMASO RAGO

CALZETTIANA TARDA
I BRONZETTI DELLA BOTTEGA RAVENNATE
DI SEVERO CALZETTA
DEL MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
E DEL MUSEO STEFANO BARDINI A FIRENZE

(FIGURE 1-54)

“In memoria di Lucia Panasci”

*“Si me hunc rogaretis qualem sculptorem velim, talem
nimpe ipsum velim qualem, modo litterae adessent,
Severum esse nivismus”¹*

Un mostro marino della Frick Collection di New York, firmato “O. SEVERI RA.”, ha permesso nel 1935 a Leo Planiscig di identificare con Severo Calzetta l’allora anonimo fonditore di bronzetti², che egli stesso aveva soprannominato “Meister des Drachens”³. Di lui era conosciuta solo una statua marmorea, firmata “OPUS. SEVERI. RAV” e raffigurante *San Giovanni Battista*, che si trova nella cappella di Sant’Antonio della Basilica del Santo di Padova⁴. Sono trascorsi più di settant’anni da quella data e sono stati pubblicati due saggi fondamentali⁵, comprendenti un copioso numero di pezzi del ravennate e della sua bottega, che fu enorme e restò aperta fino alla fine del secolo, prima ad opera del figlio Niccolò e poi forse sotto qualche sconosciuto erede⁶. È rilevante al riguardo un documento del 1538, pubblicato nel 1914 da Silvio Bernicoli, nel quale il figlio di Severo compare a capo della bottega paterna⁷. Tuttavia lo studioso non conosceva l’attività di bronzisti dei Calzetta. Il documento è stato pubblicato per intero dal de Winter nel 1986: “Providus vir magister Nicolaus quondam magistri Severii de Calcettis Ravenna civis et habitator Ravenna fuit ino- vatus a Monasterio S. Johannis Evangeliste per libellum de una domo profitor in civitate Ravenne in guaita S. Agate majoris in contrata circuli quam ipse Nicolaus aquisivit nomine dotis de Pasque quondam Francisci de Scapucinis ovis uxoris”⁸.

Il *corpus* di Severo è tuttavia ancora incompleto e solo una seconda statuetta bronzea raffigurante un *Satiro* presenta una sigla “SE”, che è stata riconosciuta autografa da Charles Avery e Anthony Radcliffe nel 1983⁹. Di Niccolò invece non co-

non conosciamo nessuna opera firmata. Le collezioni fiorentine del Museo Nazionale del Bargello e del Museo Stefano Bardini presentano un elevato numero di bronzetti da assegnare alla loro fonderia e molti di essi sono riferibili all'ultima fase di attività della bottega, quindi databili dopo la morte di Severo (*ante* 1538)¹⁰. I modelli degli esemplari fusi a Ravenna che ebbero fortuna furono variati e replicati numerose volte dagli allievi¹¹.

È rilevante che sia le collezioni mediche, che quella Carrand, dalle quali proviene la quasi totalità dei bronzetti del Bargello, presentino opere del maestro ravennate e della sua bottega. La maggior parte degli esemplari medicei non sono riconducibili con esattezza al nome di un membro della famiglia granducale che li avesse raccolti, non avendo finora dato esito positivo l'esame degli inventari della *Guardaroba* relativi alle proprietà dei principi.

Risulta, tuttavia, che Don Antonio, figlio adottivo di Francesco I, possedesse tre bronzetti di tema pagano, fusi nella bottega del Calzetta. *L'Inventario della Guardaroba del Casino di Don Antonio de' Medici* del 1587 menziona tra le sue proprietà il *Nettuno* (Fig. 1)¹², l'*Atlante che sorregge una lucerna globulare* (Fig. 2)¹³ ed il *Caprone* (Fig. 3)¹⁴. Questi tre esemplari si ritrovano citati successivamente nell'*Inventario dell'eredità di Don Antonio de' Medici* del 1621¹⁵. Due bronzetti, ugualmente ascrivibili alla fonderia di Severo, di più modeste dimensioni e qualità appartennero al cardinale Leopoldo, figlio di Cosimo II. *L'Inventario dell'eredità del cardinale Leopoldo de' Medici* del 1675 elenca infatti tra le sue proprietà il *Candeliere* (Fig. 4)¹⁶ e il *Marco Aurelio* (Fig. 5)¹⁷. Degli altri bronzi analizzati in questa sede non conosciamo l'originario proprietario anche se sono ripetutamente citati negli inventari della *Guardaroba* Medicea e della Galleria degli Uffizi.

Nell'allestimento dei bronzi al Museo Nazionale del Bargello la Collezione Carrand si aggiunse a quella medicea nel 1889 dopo la morte di Louis Carrand, il quale, "su probabile suggerimento dell'amico Costantino Ressiman, ambasciatore italiano a Parigi e collezionista di armi, morendo a Firenze il 21 settembre 1888, destinò, in spregio ai repubblicani e rivoluzionari francesi, la propria collezione di oggetti del Medioevo e del Rinascimento alla città di Firenze, legandola al Museo Nazionale"¹⁸. Louis Carrand aveva ereditato dal padre Jean Baptiste molte opere che provenivano dal mercato antiquario, al pari delle sue. Non è quindi possibile documentare la loro provenienza, così come quella dei bronzetti del Museo di Stefano Bardini, su cui ci soffermeremo più avanti.

È riconosciuto ormai unanimemente dagli studiosi contemporanei¹⁹ che Severo abbia gestito la più grande e prolifica bottega dell'area padana e che in questa abbia fuso una quantità di bronzi molto superiore a quella del Riccio.

Pur presentandosi diversi sia formalmente che qualitativamente tra di loro, i bronzetti esaminati nelle raccolte fiorentine sono stati, a mio parere, fusi nell'officina ravennate di Severo, caratterizzata dalla vivace poliedricità dei modelli, il che rese l'attività della bottega molto variegata. Lo scultore trascorse a Padova il primo decennio del Cinquecento²⁰, un periodo fondamentale per il suo percorso artistico, dal momento che lo pose in contatto con la fervida vita accademica e umanistica della città. L'umanista Pomponio Gaurico lo nominava con parole di lode nel *De*

Sculptura del 1504²¹, ma riconosceva in lui il limite di non essere un letterato, criticando tutti quegli scultori che rappresentavano quei “mostri”, che non hanno mai visto e sono esclusivamente il frutto della loro fantasia²². È quindi presumibile che Severo abbia dato il via a una cospicua produzione di piccoli bronzi di soggetto fantastico, licenzioso e pagano solo dopo il suo ritorno a Ravenna, cioè a partire dall’inizio del secondo decennio del Cinquecento. In occasione della mostra *Donatello e il suo tempo*, svoltasi a Padova nel 2001, Jeremy Warren ha riconosciuto al periodo padovano di Severo vari bronzetti di eccellente qualità e di tema sacro, come il *San Giovanni* dell’Ashmolean Museum di Oxford²³, il *Cristo Crocifisso* del Cleveland Museum of Art²⁴ e il *San Sebastiano* del Louvre²⁵. Questi bronzi non furono replicati numerose volte né assemblati mediante viti a differenza della maggior parte degli esemplari fusi dopo il ritorno a Ravenna, quasi sempre destinati ad oggetti d’uso di proporzioni talvolta minute.

Severo raccolse una moltitudine di modelli antichi, tra cui alcuni di grandi dimensioni, che variò grazie alla sua fervida e antiaccademica fantasia. Anche i suoi allievi riproposero i suoi nuovi modelli in riduzioni talvolta minuscole. La colossale statua equestre del *Marco Aurelio*, ad esempio, fu riproposta in numerose piccole varianti²⁶ e fra queste quella del Bargello (*Fig. 5*) è alta poco più di dodici centimetri. Anche il modello del *Laocoonte* lo vediamo riproposto in due bronzetti del Museo Nazionale fiorentino (*Fig. 39, 40*), su cui ritorneremo. È già stato messo in evidenza da Charles Avery che Severo fu l’inventore di “pseudo-antichità” grottesche e divertenti²⁷, come le lucerne protomiformi dai caratteri moreschi, la cui bocca si spalanca per contenere il licne. Una di queste (*Fig. 6*)²⁸, inedita, è conservata al Bargello e, pur presentando gli occhi ammandorlati dalle pupille incise, distintivi delle opere fuse nella sua bottega, si discosta per la *voluptas* del soggetto pagano dalle idealizzate opere padovane in cui è piuttosto la *ratio* del modello a prevalere. Nei primi decenni del Cinquecento l’antico si svelava agli artisti nei suoi molteplici aspetti e Severo, pur privilegiando soggetti patetici e grotteschi richiesti dagli umanisti, fondeva anche soggetti dai tratti idealizzati come il *Busto di San Giovanni Battista* (*Fig. 7*)²⁹. La *Testa di giovane donna* (*Fig. 8*) è una delle opere più significative della raccolta. Sebbene compaia negli inventari della Galleria degli Uffizi solo dal 1823³⁰, la qualità indiscutibilmente alta ne conferma l’autenticità e consente di inserirla nel corpus di Severo. Il modello dell’opera deve essere ricercato in una serie di teste fuse da Severo su modello di Antonio Lombardo³¹, tra le quali la testa del Kunsthistorisches Museum di Vienna è una delle migliori³². Severo continuò a variarle in opere più modeste, fuse dopo il suo ritorno a Ravenna³³. Certi particolari come gli occhi dalle pupille incise, l’idealizzazione del volto e i capelli vermicolari, riscontrabili in entrambi i bronzi di Firenze e Vienna, bastano a confermarne la paternità al medesimo artista. Il ricciolo uncinato che cade sulla fronte del busto del Bargello costituisce un ulteriore indizio valido per ascrivere l’opera alla bottega dell’artista. Questo particolare deve essere considerato una vera e propria firma, dal momento che ritorna nel *Satiro* sul quale Charles Avery e Anthony Radcliffe hanno scoperto la sigla “SE”³⁴. Se i dettagli confermano quindi l’attribuzione alla bottega del ravennate, le dimensioni e la qualità del busto ora al Bargello, leggermente inferiori rispetto al modello utilizzato per la

fusione del busto viennese, suggeriscono che l'opera in esame sia stata fusa in un periodo, probabilmente, ma non necessariamente, di poco posteriore al suo ritorno a Ravenna. È ancora più rilevante il fatto che nella collezione del museo fiorentino si trovi un busto femminile (Fig. 9)³⁵ più piccolo e di minore qualità, che è ugualmente ascrivibile alla bottega di Severo. Fuso sul modello dei due precedenti, questo presenta simili caratteristiche stilistiche come i capelli vermicolari e i tratti del volto idealizzati. Si viene a configurare nella bottega di Severo un percorso esecutivo che parte da un modello di qualità e tende a ridursi sia a livello qualitativo che dimensionale. Se la testa viennese supera i diciassette centimetri di altezza, le due opere del Bargello superano il primo solo i dodici centimetri e il secondo i sette. Tuttavia il discreto livello qualitativo dei due bronzi fiorentini rende lecito supporre che la fusione sia avvenuta prima della morte del maestro.

Considerata la lunga attività della bottega³⁶, è presumibile che da un modello ideato dal maestro gli allievi raccolti a Ravenna ne rielaborassero altri leggermente più piccoli e modesti qualitativamente, ma simili nei particolari. Il *Nettuno sul mostro marino* (Fig. 10)³⁷ può valutarsi come un esemplare di buona qualità, databile nel primo periodo ravennate, cioè tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, così come l'esemplare della Galleria Sabauda di Torino, che il Warren data tra il 1510 ed il 1530³⁸, un'opera stilisticamente abbastanza vicina alla variante del Bargello. Il *Nettuno sul mostro marino* di Firenze deve quindi essere considerato il punto di partenza del processo di trasformazione del modello iniziale del dio del mare che sconfigge una creatura mostruosa, processo che culmina in alcune piccole figure di *Giove* (sulle quali torneremo) dopo essere passato attraverso altre statuette simili nella posa come il *Nettuno* del Museo Nazionale (Fig. 1)³⁹, recentemente citato da Davide Banzato con l'attribuzione al "Maestro delle figure degli dei"⁴⁰. La statuetta ripropone il tema del Nettuno rinnovandolo con una posa più arcuata, che si riscontra anche nelle varianti del *Giove fulminante*. Quella del Museo Nazionale di Ravenna⁴¹, ad esempio, è un'opera minuscola e rozza, di certo dell'ultimo periodo di attività della bottega e da considerare l'ultimo anello di questo percorso⁴². Il *Giove* del Museo del Bargello (Fig. 11)⁴³, che supera nelle dimensioni e nella qualità l'esemplare di Ravenna, sembra porsi invece in un momento cronologico leggermente anteriore all'opera di Ravenna⁴⁴. Attribuisco il *Nettuno* alla bottega di Severo, ma, probabilmente, già operante sotto la direzione del figlio Niccolò dopo la morte del maestro. A sostegno di questa proposta è il fatto che la rifinitura dei capelli è simile a quella dell'*Atlante che sorregge una lucerna globulare* (Fig. 2)⁴⁵, un'opera attribuita a "Severo da Ravenna and Workshop" dal de Winter⁴⁶, e anche i tratti del volto sono affini. È rilevante che a Ravenna siano conservate due repliche dell'*Atlante*⁴⁷. La loro ubicazione nella collezione che il Warren considera costituita da ciò che rimaneva della bottega al tempo della chiusura⁴⁸, unita alla rozzezza del modellato, suggerisce che queste opere siano dell'ultima fase della sua attività. Ne deriva che il *Nettuno* sarebbe stato fuso all'interno dell'officina dei Calzetta, operante sotto il figlio Niccolò, un esponente di un linguaggio formale nuovo, caratterizzato da pose più arcuate e da piccole sproporzioni anatomiche. Un ulteriore indizio valido per attribuire il *Nettuno* agli eredi della fonderia di Severo è la variante

del Frick Art Museum di Pittsburgh. Molto simile al *Nettuno* del Bargello, questa è posta sopra un mostro marino tipico del ravennate e tale creatura ha infatti spinto Charles Avery ad attribuire il bronzetto statunitense alla sua bottega⁴⁹. Peraltro, una variante del museo di Dresda del modello del *Giove fulminante* è posta sopra una lucerna bilicne a forma di barca⁵⁰, un'opera abbozzata nel modellato, databile nell'ultima fase di attività. L'*Atlante* del Bargello (Fig. 2) così come il *Nettuno* (Fig. 1), sono opere vicine stilisticamente e nelle dimensioni ad un terzo bronzetto⁵¹ posto nella stessa vetrina del Museo (Fig. 12)⁵². Sebbene la lettura iconografica sia ardua, è presumibile che si tratti di un *Eolo* in atto di donare l'otre dei venti ad Ulisse. In tal caso l'elemento a torciglione che sorregge con il braccio destro alluderebbe a un turbine. I capelli vermicolari costituiscono il dettaglio più fondato per attribuirlo all'officina di Severo, ma anche gli occhi ammandorlati e il naso quasi geometrico simili a quelli del *San Giovanni Battista* di Oxford confermano l'attribuzione.

Gli stessi caratteri ritornano anche nel volto del *Guerriero a cavallo* (Fig. 13)⁵³, un piccolo gruppo attribuibile senza riserve alla bottega. Il giovane sembra quasi il figlio ideale del *Nettuno sul mostro marino*, tanto lo riecheggia nella forma degli arti e del torso, e anche un particolare come il piede destro è identico nelle due opere. Un altro pezzo del museo fiorentino, il "*Baccus*" (Fig. 14)⁵⁴, che in origine sorreggeva un portacandela non pervenuto, presenta una posa abbastanza affine a quella del *Nettuno* menzionato. Anche quest'opera è riconducibile alla fonderia ravennate di Severo nonostante la resa abbozzata dell'insieme lasci intravedere l'intento del suo artefice di rendere la capigliatura con aspetto vermicolare. Peraltro è rilevante che la posa del fanciullo ritorni nella *Satiressa con il piccolo satiro* del Bode-Museum di Berlino riconosciuta da Volker Krahn alla bottega di Severo da Ravenna e datata nel secondo quarto del Cinquecento⁵⁵. Una variante di qualità superiore del bronzetto berlinese si trova al Museo del Bargello (Fig. 15)⁵⁶ e anche questa è stata riferita dallo studioso alla bottega del maestro⁵⁷.

La criniera del cavallo del *Guerriero* (Fig. 13) è resa da ciuffi vermicolari uncinati identici a quelli del *Satiro siglato* citato. Altri tre piccoli cavalli (Figg. 16-18) presentano tratti inconfondibili come le criniere vermicolari e i tratti del volto netti, ricorrenti nei bronzi fusi nella bottega di Severo. I due esemplari impennati (Figg. 16, 17) furono inventariati da Giuseppe Bencivenni Pelli allo stesso numero, probabilmente perché erano giunti in coppia a Firenze e stilisticamente sono prossimi l'uno all'altro⁵⁸. Il *Cavallo con la gualdrappa* (Fig. 16) è contraddistinto dal tipico ciuffo vermicolare uncinato che cade sulla fronte e la sella ricorda quella del *Marco Aurelio* del Museo Nazionale di Ravenna⁵⁹, una variante dell'omonima statuetta del Museo Civico di La Spezia, attribuita da Charles Avery alla "cerchia di Severo Calzetta da Ravenna"⁶⁰. È presumibile che il modello dei piccoli destrieri impennati sia da ricercare in opere di maggiori dimensioni, fuse alcuni decenni prima, come il *Cavallo* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca'd'Oro di Venezia, ascrivito dal Warren a Severo e datato nel primo decennio del Cinquecento⁶¹. Anche il *Cavallo al passo* (Fig. 18)⁶² presenta la criniera e la coda vermicolari e sembra derivare da modelli più statici, a loro volta derivati dai *Cavalli* di San Marco, ma ugualmente caratterizzati

dal patetismo dell'espressione, come il *Cavallo* dei Musei di Stato di Berlino riconosciuto dallo studioso alla bottega⁶³.

Il de Winter per primo ha attribuito correttamente alcune delle numerose basi triangolari fuse nella fonderia di Severo e ha potuto quindi riferire alla bottega del maestro il *Tobiolo che funge da calamaio* (Fig. 19)⁶⁴. Più dei ricorrenti capelli vermicolari, è la base triangolare a consentire di inserire anche questo bronzetto nel *corpus* dello scultore. Al Museo Nazionale è conservato anche un *Tobiolo* più piccolo (Fig. 20)⁶⁵, che è stato riconosciuto a Severo da Ravenna dal Draper nel 1980⁶⁶. Il fanciullo presenta i pugni della mano quasi sferici, i capelli vermicolari, il panneggio della veste reso con pieghe rigide e la testa piegata in avanti. Il formato miniaturistico suggerisce che il pezzo fosse destinato alla sommità di qualche lucerna o comunque di qualche bronzo composto da più parti sovrapposte. Tuttavia l'attribuzione del Draper deve essere rivista, poiché è molto probabile che l'opera sia stata fusa da qualche allievo dopo la morte del maestro, visto il livello qualitativo non eccessivamente alto. Del resto anche in questo caso è chiaro che sia avvenuto un fenomeno simile a quello delle varianti del *Nettuno*, cioè come da un modello di qualità, in questo caso quello del *Tobiolo che funge da calamaio*, sia stato tratto quello più modesto di questa piccolissima figura. Anche il *Satiro caneforo che funge da calamaio* del Bargello (Fig. 21) è posto sopra una base simile a quella del *Tobiolo* ed è infatti stato assegnato al maestro⁶⁷, anche se in realtà è un falso ideato e fatto realizzare da Stefano Bardini⁶⁸.

Il de Winter, per primo, ha ascritto a Severo anche un copioso numero di statuette di *Spinario*. Una di queste (Fig. 22), conservata al Museo del Bargello⁶⁹, era destinata ad una splendida base (Fig. 23), ma da essa è stata separata nei primi anni Cinquanta del Novecento. Sarebbe pertanto opportuno riunire i due pezzi, dal momento che sono attribuibili alla bottega del Calzetta e insieme formano un gruppo formalmente unitario. Un'altro piccolo basamento triangolare sorregge un *Drago alato* (Fig. 24)⁷⁰. Presentando anche questo identici peducci felini e un fogliame simile, la relazione tra il soggetto figurato e la base è ben evidente in entrambi. Nella medesima vetrina del Museo è conservata inoltre una replica del drago menzionato (Fig. 25), ma priva del sostegno originale⁷¹. L'elemento di raccordo tra la base e il drago ritorna identico in una lucerna bilicne a forma di barca con la figura di Giuditta (Fig. 26)⁷² e nel *Candeliere* appartenuto al cardinale Leopoldo (Fig. 4)⁷³, che devono essere attribuiti alla bottega di Severo. Le foglie di acanto che ricoprono le superfici sono infatti identiche a quelle della base del drago. L'attribuzione delle due opere alla bottega del Calzetta è confermata anche da una seconda lucerna del Bargello con la figura di *Lucrezia* (Fig. 27)⁷⁴, che poggia su tre peducci felini identici a quelli della base del *Tobiolo* (Fig. 20). Questa lampada, come del resto l'altra, presenta nella sezione sottostante alla "barca" un rigonfiamento che assume l'aspetto di un orciolo. I peducci ritornano anche nei draghi posti al di sopra della base circolare del *Candeliere tripartito* (Fig. 28)⁷⁵, dove non hanno funzione portante, ma solo decorativa. Il fogliame è molto simile a quello delle opere menzionate ed anche i tre giovani telamoni, posti nel registro intermedio del candelabro, riecheggiano il *Guerriero a cavallo* (Fig. 13), cosicché anche quest'opera deve essere circoscritta alla bot-

tega di Severo Calzetta. In alcune delle estremità delle foglie di acanto si formano dei piccoli rialzamenti, che sono ricorrenti in opere figurate fuse nella fonderia di Severo. Ad esempio la lucerna con l'*Acrobata* (Fig. 29) è contaminata dall'elemento vegetale della foglia d'acanto che campeggia sotto il licne. Tale elemento, privo di coerenza narrativa, sembra quasi una firma dell'artista. Altri dettagli, come i tratti del volto netti, il naso squadrato e le pupille incise confermano l'attribuzione, dal momento che il volto dell'acrobata si trova variato in un *Centauro* dei Musei di Stato di Berlino che Volker Krahn ha già riconosciuto alla sua bottega⁷⁶.

Altra caratteristica ricorrente nei bronzetti fusi da maestranze meno abili, ma operanti nell'officina, è la mano chiusa nel pugno quasi sferico che caratterizza sia figure maschili come il *Tobiolo* (Fig. 19), che femminili come la *Ninfa o Nereide* (Fig. 30)⁷⁷. Tale elemento difatti denota pezzi di livello leggermente più modesto degli autografi calzettiani. È degno di rilievo che nei due bronzetti i capelli vermicolari e i tratti del volto siano molto simili. La *Ninfa o Nereide* è stata separata dalla base figurata (Fig. 31) alla quale era congiunta quando Louis Carrand la donò al Museo⁷⁸. Pur essendo arduo stabilire se realmente i due bronzi abbiano mai fatto parte di un "progetto di fontana", come si legge nell'*Inventario Carrand*, e siano quindi complementari, è facilmente dimostrabile invece che entrambi siano stati fusi nella medesima bottega. La base circolare è infatti prossima nella forma ai registri del *Candeliere tripartito* (Fig. 28) e le ali delle sirene sono uguali a quelle dei draghi del candeliere. Il modello dei girali che sorreggono l'estremità posteriore dei tre mascheroni ritorna nel manico di una lucerna del Kunstgewerbemuseum di Berlino, attribuita da Volker Krahn alla bottega di Severo⁷⁹. È ipotizzabile che la statuetta e la base fossero state ideate come parti di un bronzo composto da alcuni piani sovrapposti, simile nel suo insieme al *Candeliere tripartito* (Fig. 28). Al riguardo è degno di nota che nei musei italiani siano presenti numerosi pezzi di candelieri destinati ad essere composti con altre parti, come, ad esempio, le due *Basi con putti* delle Civiche Collezioni di Ferrara⁸⁰, che sono repliche della sezione intermedia del candelabro citato (Fig. 28).

Altre opere del Bargello presentano le mani chiuse in piccoli pugni quasi sferici. Tra queste l'*Ercole in atto di strozzare il serpente* (Fig. 32)⁸¹, un bronzetto di qualità inferiore, ma ugualmente caratterizzato dai capelli vermicolari, e il *Marco Aurelio* (Fig. 5)⁸², la cui mano stringe il frammento di una cornucopia. Conferma l'attribuzione alla bottega di Severo anche la veste dell'imperatore, che è una pallida rielaborazione di quella del *San Giovanni Battista* di Oxford, riferito al maestro dal Warren⁸³. Le dimensioni e la qualità modesta dei due bronzetti suggeriscono una datazione avanzata, probabilmente posteriore alla morte di Severo. Il piccolo *Ercole* rievoca infatti nell'espressione patetica la *Cleopatra* di Oxford, riconosciuta alla bottega del Calzetta da Jeremy Warren e datata dallo studioso tra il 1530 e il 1550⁸⁴. La tipica capigliatura vermicolare compare anche nella figura di Sileno delle due lucerne in cui è a cavalcioni di una testa d'asino (Figg. 33, 34)⁸⁵, così come nella *Lucerna a forma di animale liminare* (Fig. 35)⁸⁶, nel *Putto seduto* (Fig. 36)⁸⁷ e nella *Lucerna a forma di protome di satiro su zampa di rapace* (Fig. 37)⁸⁸. Nella composizione, questa è simile ad un'altra lucerna del Museo Nazionale, composta da una protome di fauno (Fig. 38) che riecheggia nella bocca spalancata la grottesca aggressività del

mostro marino su cui si erge il *Nettuno* del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Le due lucerne con *Sileno a cavalcioni della protome asinina* differiscono sul livello qualitativo. L'esemplare Carrand (Fig. 33) è infatti migliore e i capelli vi sono resi in splendidi riccioli uncinati. Nel volto del Sileno i caratteri e l'espressione richiamano quelli del *Figlio maggiore del Laocoonte* (Fig. 39)⁸⁹, un'altra statuetta attribuibile alla bottega di Severo grazie anche all'elemento ricorrente del pugno quasi sferico con il quale il giovane stringe la coda di un serpente. La posa del giovane è prossima a quella dei *Satiri genuflessi*, uno dei quali presenta la sigla "SE", considerata autentica dall'Avery e dal Radcliffe⁹⁰, ed è quindi probabile che quei bronzi siano stati fusi dopo l'esemplare fiorentino. Del resto, il fatto che la statuetta presenti il palmo della mano destra spezzato rende anche lecito supporre che in origine sorreggesse una conchiglia destinata a contenere l'inchiostro, come quella del *Satiro inginocchiato* del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma⁹¹.

Il modello del Laocoonte ritorna anche nel *Marsia* (Fig. 40)⁹², che ha il profilo del volto analogo a quello dell'animale liminare della lucerna citata (Fig. 35). L'attribuzione a Severo è confermata da una replica della Frick Collection di New York, di più basso livello qualitativo, posta sopra una base triangolare sorretta dai tipici peducci felini, che funge da lucerna. Questa è stata attribuita al Calzetta dal Pope-Hennessy e dal Radcliffe⁹³. La torsione della testa del sacerdote è qui rievocata in una creatura ferina, dall'espressione però tutta umana.

La Collezione Carrand comprende anche un *Cofanetto* (Fig. 41)⁹⁴ e una *Scatola* (Fig. 42)⁹⁵, molto vicini stilisticamente, già riconosciuti a Severo e alla sua bottega padovana. I due pezzi sono stati datati intorno al 1500⁹⁶, ma il livello qualitativo non eccessivamente alto e il copioso numero di repliche del cofanetto⁹⁷ rendono lecito supporre che in realtà siano stati fusi a Ravenna dal figlio o da qualche allievo del maestro tra il secondo e il quinto decennio del Cinquecento⁹⁸.

Anche la collezione del Museo di Stefano Bardini, è costituita interamente da opere fuse dopo il ritorno dello scultore a Ravenna, intorno agli inizi del secondo decennio del Cinquecento, quando aveva dato il via a quella enorme produzione di bronzetti fusi serialmente e spesso destinati all'assemblaggio che oggi gli è riconosciuta pressoché all'unanimità⁹⁹. Inoltre è presumibile che una buona percentuale di opere siano state fuse dopo la sua morte. È significativo che il Bardini abbia posseduto una replica della *Lucerna a forma di protome moresca* (Fig. 43)¹⁰⁰, una della *Lucerna a forma di barca* (Fig. 43)¹⁰¹ e una del *Candeliere a forma di drago* (Fig. 44)¹⁰², tre pezzi analoghi a quelli citati del Bargello. L'antiquario fiorentino aveva compreso che molti bronzi del Calzetta (a lui sconosciuto come artista) potevano essere assemblati e frazionati per mezzo di una vite conica, ricorrente nei singoli pezzi¹⁰³. Difatti, dopo l'asta del 1899¹⁰⁴, separò il *Drago* che oggi si trova al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera¹⁰⁵ dalla *Lucerna a forma di barca* (Fig. 43), che comprendeva anche una piccola figura di Giuditta di cui ignoro l'ubicazione. Anche la *Lucerna con l'acrobata* (Fig. 45)¹⁰⁶ è frutto dell'unione, per mezzo di una vite, della figura virile con l'artiglio sottostante¹⁰⁷. L'acrobata è simile a quello del Museo Nazionale, ma il soggetto è piegato di lato e non ha la testa inserita tra le

gambe. Il messaggio scurrile è ugualmente lanciato e infatti la fiammella è analogamente destinata ad ardere all'altezza dei glutei. Anche questo esemplare è tuttavia ascrivibile alla bottega di Severo, se osserviamo le ciocche vermicolari che caratterizzano non solo la capigliatura dell'acrobata, ma anche la peluria dell'elemento superiore della zampa di rapace, che torna nelle due lucerne protomiformi del Bargello (Fig. 37, 38) e nel candeliere a forma di drago Bardini (Fig. 44). La zampa deve essere considerata peculiare della bottega di Severo, dal momento che la ritroviamo in una delle opere più emblematiche, la *Creatura fantastica* dei Musei di Stato di Berlino¹⁰⁸. In ultima analisi va notato come le mani che fungono da imbuto per il foro di alimentazione dell'*Acrobata* citato siano praticamente identiche a quelle del *Nettuno sul mostro marino* del Bargello (Fig. 10), che invece erano destinate a sorreggere il tridente e la catena del mostro, e come le unghie quasi circolari siano uguali a quelle dei draghi posti nel piano inferiore del *Candeliere tripartito* (Fig. 28) del Museo Nazionale di Firenze. Simile a quello del *Marco Aurelio* del Bargello (Fig. 5), anche il volto conferma l'attribuzione, poiché deriva dal *Nettuno sul mostro marino* della National Gallery of Art di Washington¹⁰⁹ e si ritrova leggermente variato nel Nettuno della Collezione Vok¹¹⁰.

La *Lucerna a forma di barca* (Fig. 43) è caratterizzata da due mascheroni, posti alle estremità del recipiente per l'olio, che trovano un confronto diretto con quelli che ornano le tre zampe del *Calamaio rotondo* di Stefano Bardini (Fig. 47)¹¹¹. Infatti hanno tutti lo sguardo rivolto verso il basso, esattamente come la statuetta dello *Spinario* del Bargello (Fig. 22), originariamente destinata alla splendida *Base triangolare* conservata nello stesso Museo Nazionale (Fig. 23). Questa presenta tre peducci felini identici nella forma, ma più minuti nelle dimensioni, a quelli del *Calamaio* citato, formato da un contenitore per l'inchiostro molto simile ai due che sono avvitati alla base di una statuetta di Marco Aurelio la cui ubicazione attuale non mi è nota¹¹². Due altri calamai del Museo Bardini, l'uno semisferico¹¹³ e l'altro triangolare¹¹⁴, presentano i tipici peducci felini e sono quindi ascrivibili senza riserve alla bottega di Severo, sebbene sia arduo proporre una datazione per questi esemplari e si può quindi solo supporre che siano stati fusi dopo il ritorno del Calzetta a Ravenna. Il calamaio triangolare è caratterizzato da un fregio fitomorfo che decora le pareti esterne ed è affine nella forma a un altro esemplare Bardini¹¹⁵, sprovvisto delle zampe, decorato invece con fini mascheroni simili a quello della *Base dello Spinario* (Fig. 23) e quindi forse leggermente anteriore¹¹⁶. Del resto, è curioso che la sezione inferiore della base dello *Spinario* sia identica all'altro calamaio Bardini (Fig. 49), una variante del quale si trova al Museo del Bargello¹¹⁷.

La collezione dell'antiquario fiorentino è costituita da un elevato numero di bronzetti riferibili all'ultima fase di attività della bottega e la maggior parte di questi presumibilmente è stata fusa dopo la morte dello scultore. L'*Abbondanza*¹¹⁸, un pezzo di livello qualitativo non eccessivamente alto, presenta la tipica capigliatura vermicolare che consente di ascriverla alla bottega del ravennate, ma è interessante che alzi la mano destra e sorregga una cornucopia con la sinistra, esattamente come le varianti del *Marco Aurelio*¹¹⁹. Riferibili all'ultima fase di attività della bottega sono anche altre statuette del Museo Bardini, tra le quali un *Dioniso fanciullo*¹²⁰, e un'altra

raffigurazione dell'*Abbondanza*¹²¹, posta sopra al coperchio di un calamaio. Di entrambi i bronzi è stata pubblicata da Luciana Martini una replica del Museo Nazionale di Ravenna¹²² e ciò induce a datarli in una fase tarda dell'attività della bottega, come sembrerebbe indicare anche il basso livello qualitativo. Il *Putto in atto di percuotere*¹²³ (Fig. 46) presenta la posa della testa identica a quella delle repliche dell'*Atlante* (Fig. 2) ed anche la posizione delle gambe è simile. Tuttavia la qualità del bronzetto Bardini è più bassa rispetto a quella delle opere citate e anche la capigliatura vermicolare è appena accennata. Il *Putto nudo con il braccio sinistro sollevato*¹²⁴ compie lo stesso gesto con il braccio sinistro e rievoca quindi il *Nettuno* (Fig. 1) e il *Giove* (Fig. 11) del Bargello, ma la resa è talmente abbozzata da non presentare particolari stilistici sufficienti per rendere certa l'attribuzione. Tuttavia è prossimo stilisticamente al *Fanciullo cavaliere* del Museo Nazionale fiorentino (Fig. 47)¹²⁵, già riconosciuto a Severo da Bertrand Jestaz¹²⁶. Possiamo ritenere che questi pezzi vadano riferiti agli eredi della bottega e datati probabilmente dopo la morte del maestro.

Nella *Donna semigiacente* (Fig. 48)¹²⁷, ugualmente poco definita nei particolari, si intravede appena l'intento dell'artefice di rendere la capigliatura vermicolare, ma, in virtù di una serie di dettagli, come il volto, prossimo a quello della *Giuditta* ascritta dal de Winter allo scultore¹²⁸, anche questo bronzetto può essere ascritto alla sua bottega. La posa del corpo riecheggia quella dell'*Europa* del Victoria and Albert Museum di Londra¹²⁹, mentre l'andamento delle braccia ritorna nel *San Girolamo*¹³⁰, analogamente caratterizzato dalle rigide pieghe del panneggio, e nella *Venere* del Bargello (Fig. 49)¹³¹. Per datare il pezzo all'ultima fase di attività della bottega è rilevante il fatto che nel Museo Nazionale di Ravenna siano conservate due varianti nelle quali è ravvisabile la tipica capigliatura vermicolare¹³². Il torso e il volto, resi molto schematicamente, richiamano i numerosi doppiieri a forma di sirena, come l'esemplare dell'Ashmolean Museum di Oxford, riconosciuto dal Warren alla fonderia e datato tra il 1530 e il 1550¹³³. La resa molto abbozzata dell'insieme suggerisce che anche quest'opera sia stata fusa in un periodo posteriore alla morte di Severo.

La *Matrona romana* di Bardini (Fig. 50)¹³⁴ presenta il volto e i capelli simili a quelli della *Donna semigiacente*, mentre sul retro il panneggio si dispone in pieghe che si riscontrano nel *San Giovanni Battista* dell'Ashmolean e nel *San Girolamo con il leone* dei Musei Civici d'Arte e Storia di Brescia¹³⁵. È significativo che la statuetta chiuda l'unica mano pervenuta in un piccolo pugno, affine a quello dei bronzetti del Bargello citati e a quello di un *Amorino seduto*¹³⁶, che presumibilmente era destinato a decorare la sommità di un bronzo di maggiori dimensioni come una lucerna. Anche questo esemplare è da riferire all'ultima fase di attività della bottega, come indica la resa abbozzata dei particolari e, tra questi, della capigliatura vermicolare, appena accennata. Un altro *Amorino* (Fig. 51)¹³⁷ è facilmente ascrivibile alla stessa fase cronologica, come suggerisce il livello qualitativo mediocre. Il modello, di chiara impostazione donatelliana, deriva da quello dei putti che sorreggono un contenitore per l'inchiostro a forma di conchiglia, come l'esemplare del Bode-Museum di Berlino, giustamente riferito da Volker Krahn alla bottega del Calzetta¹³⁸, e anche la resa della chioma è simile.

Più arduo è stabilire la datazione di altri bronzi già da me assegnati alla bottega dei Calzetta: l'*Arpia*¹³⁹ e la *Sezione di un candeliere*¹⁴⁰, che reca lo stemma della famiglia Contarini, dal momento che il primo è un frammento di un calamaio o di una scatola da scrittoio e il secondo è la base di un candelabro formato da più pezzi fusi separatamente e poi destinati ad essere sovrapposti. Tuttavia, il fatto che entrambi siano oggetti d'uso lascia ipotizzare che siano stati fusi dopo il ritorno di Severo a Ravenna. Lo stesso vale per il *Vasetto*¹⁴¹, che presenta un corpo centrale molto prossimo a quello della *Sezione* e alla colonna del piano inferiore del *Candeliere tripartito* del Bargello (*Fig. 28*)¹⁴². Gli occhi prominenti e la bocca spalancata, caratterizzata dal bordo del labbro quasi tubolare, ritornano nella *Lampada* della bottega dei Calzetta al Kunstgewerbemuseum di Berlino¹⁴³. Il discreto livello qualitativo lascia ipotizzare che l'opera sia stata fusa quando il maestro ravennate era ancora a capo della bottega o, al massimo, pochi anni dopo la sua morte (*ante* 1538). Tuttavia, l'irrazionalità della creatura, frutto esclusivo della fantasia del suo creatore, aiuta a contestualizzare il bronzo al di fuori dell'area di influenza del Gaurico ed è quindi probabile che sia stato fuso a Ravenna.

La collezione Bardini comprende anche due piccoli animali, la *Capra* (*Fig. 52*)¹⁴⁴ e la *Lupa capitolina*¹⁴⁵, riferibili all'ultima fase di attività della bottega, entrambi caratterizzati dalla tipica peluria vermicolare. La qualità dei due pezzi è inferiore rispetto a quella del *Caprone* di Don Antonio (*Fig. 3*), derivante presumibilmente da un modello di elevata qualità del Riccio¹⁴⁶, ma da attribuire alla bottega di Severo a causa della peluria vermicolare e degli occhi prominenti, identici a quelli di un cavallo del Bode-Museum di Berlino¹⁴⁷, ascritto dal Krahn alla "Werkstatt des Severo Calzetta"¹⁴⁸. È rilevante che nel Museo Nazionale ravennate siano presenti una replica della *Capra*¹⁴⁹ e un *Toro in atto di alzarsi*¹⁵⁰ che è prossimo alla lupa fiorentina, soprattutto nel modellato del muso. Questi bronzetti sono inferiori nelle dimensioni al pezzo del Bargello ed è quindi presumibile che siano stati fusi dopo la morte del maestro ravennate. La *Lupa* è caratterizzata da zampe simili a quelle del *Cofanetto* Bardini¹⁵¹, che presenta un fregio con putti alati analoghi a quelli dei portacandela del *Doppiere a forma di sirena* dell'Ashmolean Museum di Oxford, attribuito dal Warren¹⁵² alla bottega di Severo e datato tra il 1530 e il 1550. Significativamente, simili putti alati ritornano anche nell'estremità superiore della *Base di candelabro*¹⁵³, parimenti ascrivibile all'ultima fase di attività della bottega. Le zampe del *Cofanetto* sono affini a quelle della base del *David* del Louvre, da considerare una replica di quello del National Museum of Scotland di Edimburgo¹⁵⁴. Al Museo Bardini è presente anche un bronzo forse ideato come coperchio, che è stato inventariato al numero 1722¹⁵⁵, quindi isolatamente, ma è decorato nella sezione inferiore da un fregio con fiori di loto molto simile a quello del cofanetto. La decorazione del fregio peraltro presenta sfingi di profilo prossime a quelle della base di un *Doppiere* (*Fig. 53*) della Collezione Carrand (sul quale torneremo), riconosciuto dal de Winter alla bottega di Severo¹⁵⁶. È plausibile quindi ipotizzare che i due pezzi fossero originariamente raccordati da un terzo elemento non pervenuto.

Anche se i bronzi destinati ai portoni non sono mai stati attribuiti a Severo e alla sua bottega, è da rilevare come nel museo dell'antiquario fiorentino siano presenti

un *Picchiotto*¹⁵⁷ e un *Mascherone*¹⁵⁸, che funge da maniglia, caratterizzati da elementi peculiari delle opere fuse nella sua fonderia. Difatti il *Mascherone* richiama la *Lucerna protomiforme* del Kunstgewerbemuseum di Berlino, riconosciuta da Volker Krahn alla bottega del Calzetta¹⁵⁹. La maniglia della lampada è incisa al centro come le volute e le foglie della parte superiore del bronzo Bardini. Anche gli occhi ammandorlati con le pupille incise, l'espressione carica di pathos e il naso schiacciato sono ravvisabili nei due bronzi. Il *Mascherone* peraltro presenta elementi decorativi vegetali prossimi alle squame della testa del mostro marino del Kunsthistorisches Museum di Vienna¹⁶⁰, che terminano ugualmente all'esterno in punte poco acuminate. La lingua fuori dalla bocca è ricorrente nelle lucerne protomiformi di Severo, come ad esempio quella dei Musei di Stato di Berlino, ugualmente ascritta dal Krahn alla bottega del maestro¹⁶¹, così come gli elementi sferici sulla fronte ricompaiono sui capelli della *Testa di giovane donna* del Bargello (Fig. 8). Un altro piccolo *Mascherone*¹⁶² del Bardini, analogo a quelli che decorano i lati del *Calamaio* privo delle zampe (Fig. 50), presenta una capigliatura vermicolare, la bocca spalancata come quella dell'*Acrobata* del Museo Nazionale (Fig. 29) e, anche in questo caso, un'espressione carica di pathos. Sebbene la consunzione del *Picchiotto* renda arduo avanzare un'analisi stilistica fondata, va rilevato che simili delfini ritornano nei *Doppieri* a forma di sirena, due dei quali, conservati al Museo Nazionale del Bargello di Firenze (Figg. 53, 54)¹⁶³, sono stati riconosciuti da Patrick de Winter alla bottega del ravennate¹⁶⁴. Anche i due elementi tubolari superiori sono prossimi alle cornucopie sorrette dalle statuette raffiguranti Marco Aurelio, come l'esemplare del Museo Nazionale di Ravenna, avvicinato alla bottega di Severo da Luciana Martini¹⁶⁵ e poi ascritto al maestro¹⁶⁶. Nella collezione Bardini una consunzione simile a quella del picchiotto si ritrova solo nel *Putto con un panno annodato alla cintura*¹⁶⁷, che di conseguenza presenta i tratti del volto simili a quelli del mascherone. Anche questo esemplare deve essere attribuito alla bottega del Calzetta, richiamando stilisticamente il *Putto seduto* (Fig. 36) del Museo Nazionale di Firenze¹⁶⁸, che analogamente presenta un'espressione del volto meditabonda e la "cintura" sulla spalla sinistra, ma ha una qualità leggermente superiore. Tuttavia il nodo del perizoma è molto vicino a quello del *Cristo crocifisso* dei Musei di Stato di Berlino, riferito da Volker Krahn a Severo¹⁶⁹.

Queste opere di basso livello qualitativo, fuse presumibilmente dopo la morte di Severo, testimoniano che la bottega era pronta a fondere qualsiasi tipo di bronzo le venisse commissionato. È bene tuttavia ricordare che nel 1527 Isabella d'Este commissionò al maestro un *Ercole*¹⁷⁰. Questo prova che anche a Ravenna giunsero importanti committenze e la fama della fonderia restò alta, almeno fino a quella data.

In conclusione, va rilevato che l'omogeneità del gruppo che si è cercato qui di ricostruire è confermata anche dalla lega usata, morbida e povera, in quanto ricca di rame. L'elevata percentuale di rame presente in essa rende rossastri quasi tutti i bronzetti citati. Tale caratteristica è visibile a causa della caduta della vernice, il nero bituminoso, con cui erano stati uniformemente ricoperti¹⁷¹.

NOTE

¹ “Se mi chiedesse come vorrei che fosse lo scultore, risponderei che lo vorrei proprio come conosco Severo, se fosse anche letterato”, P. Gauricus (1504), ed. 1999, pp. 254-255. I rapporti tra Pomponio Gaurico e Severo Calzetta sono stati esaurientemente trattati da Jeremy Warren (in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 134-135).

² L. Planiscig 1935, pp. 75- 86.

³ L. Planiscig 1927, pp. 105-113.

⁴ Si veda J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 131-133.

⁵ P.M. de Winter 1986, pp. 75- 138 e J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 130-167.

⁶ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 135.

⁷ S. Bernicoli 1914, pp. 555-556.

⁸ P.M. de Winter 1986, p. 132 nota 41.

⁹ C. Avery, A. Radcliffe 1983, pp. 107-122.

¹⁰ Per la vita di Severo si veda J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 130-143.

¹¹ Le repliche e le varianti dei bronzetti del Museo Nazionale del Bargello e del Museo Stefano Bardini sono rispettivamente elencate in T. Rago 2006-2007 e in *Museo Stefano Bardini* 2009.

¹² Archivio di Stato di Firenze (ASF), *Guardaroba Medicea*, 136, c. 156.

¹³ *Ivi*, c. 155.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ASF, *Guardaroba Medicea*, 399, cc. 255-264.

¹⁶ ASF, *Guardaroba Medicea*, 826, c. 40.

¹⁷ *Ivi*, c. 41.

¹⁸ P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà 1989, pp. 39-40.

¹⁹ Si veda in particolare modo J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 137.

²⁰ *Ivi*, p. 132.

²¹ P. Gauricus (1504) ed. 1999, pp. 254-255.

²² *Ivi*, pp. 140-141.

²³ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 144-145; si veda anche D. Smith, in *L'industria artistica* 2008, pp. 52-54.

²⁴ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 146-147.

²⁵ *Ivi*, pp. 148-149.

²⁶ Si veda C. Avery 1998, pp. 108-109.

²⁷ *Ivi*, p. 90.

²⁸ Inventario bronzi del 1879 n. 517. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 82 del 1704* (n. 3236): “Una simile (lucerna) piccola che rappresenta una testa coronata di ellera con manico piccolo a staffa, alta s. 2”.

²⁹ Si veda T. Rago, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 308-309.

³⁰ Inventario bronzi del 1879 n. 400, *Giornale della Galleria (1784- 1825) n. 114* – 17 settembre 1823 - c. 213 n. 12 V: “Incognito con la testa volta in alto a destra, ha i capelli stesi nel di dietro; e nel davanti sulle tempie raccolti da un filo di perle, e da un nastro. Sopra la fronte porta una particolare mitella angolare e accartocciata, avente superiormente un globetto, e nella spalle dall'occipite dove sono legate le chiome. Busto in bronzo frammentato in un occhio e nel collo con poco petto, in fine del quale è una punta per inserirsi nel peduccio. Alta s. 4,4”.

³¹ La collaborazione tra i due scultori intorno all'anno 1506 è già stata esaurientemente studiata dal Warren (J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 139).

³² *Ivi*, pp. 164-165.

³³ Severo soggiornò per circa un decennio a Padova. Tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio Cinquecento ritornò a Ravenna dove rimase sino alla morte (J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 132-134). Nella città natale iniziò una produzione seriale accostata ad una più dotta e qualitativamente elevata.

³⁴ C. Avery, A. Radcliffe 1983, pp. 107-122.

³⁵ Inventario Bronzi del 1879 n. 326. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario*

del Pelli (*Inventario della Galleria n. 113*). Il Pelli lo descrive al n. 272: “Un busto d’una dea con un panno d’argento attraverso il petto, alto s. 3 con suo peduccio di legno”. Il peduccio di legno è sostituito da uno recente di marmo.

³⁶ Si veda J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 135.

³⁷ Inventario Bronzi del 1879 n. 106. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario generale della Guardaroba n. 79 del 1571*. Si veda R. Cremoncini 1987-1988, pp. 169-172, cat. 1.

³⁸ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 154-155.

³⁹ Inventario Bronzi del 1879 n. 410. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Guardaroba del Casino di Don Antonio de’ Medici n. 136 (1587) c. 156*. Si veda R. Cremoncini 1987-1988, pp. 173-175.

⁴⁰ D. Banzato 2004, pp. 44-45.

⁴¹ L. Martini 1985, cat. 10.

⁴² Sostengo, in accordo con il Warren (in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 142-143), che i bronzetti fusi nella bottega di Severo, oggi conservati nel Museo Nazionale di Ravenna, siano quasi tutti da datare nella seconda metà del Cinquecento. Il *Giove* di Ravenna è quindi un’opera da ritenere fusa in quel periodo.

⁴³ Inventario bronzi del 1879 n. 506. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Galleria n. 82 del 1704 (n. 2015)*: “Una figura di bronzo antica alta 1/6 che rappresenta Giove tutto nudo in atto di fulminare, sopra base di legno tinta di nero”.

⁴⁴ Anche il *Giove* del Bargello è databile nella seconda metà del Cinquecento, ma il livello qualitativo e le dimensioni leggermente superiori rispetto al *Giove* di Ravenna suggeriscono di datarlo in un periodo di poco anteriore a quella statuetta.

⁴⁵ Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Guardaroba del Casino di Don Antonio de’ Medici n. 136 (1587) c. 155*: “Una figura di bronzo con palla sulle spalle, con base di legno, alta b. 0/4”. Si veda R. Cremoncini 1987-1988, pp. 268-270, cat. 33.

⁴⁶ P.M. de Winter 1986, pp. 101-102, fig. 61.

⁴⁷ L. Martini, 1985, catt. 14-15.

⁴⁸ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 142.

⁴⁹ C. Avery 1993, pp. 41-43.

⁵⁰ *Die Beschwörung* 1994, p. 221.

⁵¹ Inventario bronzi del 1879 n. 384. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario del Pelli (Inventario della Galleria n. 113)*. Il Pelli lo descrive al n. 263: “Una detta (?) esprimente un vecchio nudo che tiene nella sinistra un vaso e nella destra una quasi cornucopia, alto s. 5 con base simile”.

⁵² Vetrina n. 10.

⁵³ Inventario Bronzi del 1879 n. 428. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Galleria n. 75 del 1635 c. 94, n. 208*: “Un cavallino di bronzo nudo in atto di correre che posa con dua piedi e sopra un fiurino di bronzo nudo e posa sopra una base di noce”.

⁵⁴ Inventario Bronzi del 1879 n. 555. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Galleria n. 98 del 1769, n. 2701*: “Un putto di bronzo dorato”.

⁵⁵ V. Krahn 2003, pp. 82-85.

⁵⁶ Inventario Bronzi del 1879 n. 782. Il gruppo è entrato nel Museo Nazionale del Bargello il 21 gennaio del 1924 in seguito ad una convenzione sottoscritta a Vienna il 4 Maggio 1920.

⁵⁷ V. Krahn 2003, p. 82.

⁵⁸ Inventario Bronzi del 1879 n. 580 e n. 296. I bronzetti vengono citati per la prima volta nell’inventario del Bencivenni Pelli (*Inventario della Galleria n. 113 del 1784*) ed elencati tra i bronzi moderni al n. 196: “Due cavalli correnti uno dei quali è nudo e l’altro bardato posano sopra zoccolo simile alti s. 4 ciascuno”.

⁵⁹ L. Martini 1985, pp. 74-75, cat. 6.

⁶⁰ C. Avery 1998, pp. 108-109, cat. 62.

⁶¹ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 152-153.

⁶² Inventario Bronzi del 1879 n. 313. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell’*Inventario della Galleria n. 82 del 1704 (n. 767)*: “Un cavallo di bronzo antico alto 1/6 incirca posto in corvetta posa sopra una base ovata...”

⁶³ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 158-159.

⁶⁴ P.M. de Winter 1986, pp. 104-105, fig. 70. Inventario Bronzi del 1879 n. 310. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Tribuna n. 70* del 1589 c. 2: "Una figurina antica di bronzo con due pesci in una mano e nell'altra un bastoncino".

⁶⁵ Inventario Bronzi del 1879 n. 573. Il viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 82 del 1704* (n. 2074): "Una figura di marmo antica anzi di bronzo che rappresenta un fanciullo con un bastone sulla spalla destra col quale regge una botticina che tiene dietro le spalle e due pesci nella sinistra".

⁶⁶ J.D. Draper, in W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 91, tav. XXXVI, n. 6.

⁶⁷ *Arti del Medio Evo e del Rinascimento* 1989, p. 248, cat. 40; C. Avery 1998, p. 98.

⁶⁸ Si veda M. Scalini, in *Andrea Bregno* 2008, pp. 115-123.

⁶⁹ P.M. de Winter 1986, p. 133, nota 46. Inventario Bronzi del 1879 n. 393 e 393 bis. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 82 del 1704*, n. 2975: "Una figura alta 1/5 che rappresenta un giovane tutto nudo in atto di cavarsi la spina dal piede sinistro. Con base di bronzo simile in triangolo con fascie attorno lavorate di basso rilievo". È rilevante che la statuetta sia stata inventariata per la prima volta con la sua base ed è quindi presumibile che sia giunta a Firenze posta sopra di essa.

⁷⁰ Inventario Carrand n. 262.

⁷¹ Vetrina n.15; Inventario Carrand n. 263.

⁷² Inventario Bronzi del 1879 n. 49. Il bronzetto viene citato dall'*Inventario di Giuseppe Bencivenni Pelli del 1784*. (*Inventario della Galleria n. 113*), n. 287: "Una d.a a navicella con zoccolo tondo di pietra con una statuetta di Giuditta in cima alta s.6. Fa VI a 61 n.19". L'opera è stata pubblicata con l'attribuzione "Workshop associated with Severo's" in P.M. de Winter 1986, pp. 120-121, fig. 121.

⁷³ Inventario Bronzi del 1879 n. 37. Il bronzetto viene citato per la prima volta dall'*Inventario dell'eredità del Cardinale Leopoldo dei Medici (Guardaroba Medicea n. 826 (1675) c. 40*: "Un candeliere di bronzo composto di tre tigri con tre mascheroni".

⁷⁴ Inventari Bronzi del 1879 n. 45. Il bronzetto viene citato per la prima volta dall'*Inventario di Giuseppe Bencivenni Pelli del 1784 (Inventario della Galleria n. 113) n. 284*: "Una lucerna a tre piedi e a navicella in cui si vede in cima una Lucrezia in atto di uccidersi alta b. ? Fa VI a 61 n. 18".

⁷⁵ Inventario Carrand n. 266

⁷⁶ V. Krahn 2003, pp.64-65.

⁷⁷ Inventario Carrand n. 213.

⁷⁸ Inventario Carrand n. 213bis.

⁷⁹ V. Krahn 2003, p. 79.

⁸⁰ [R. Varese] 1975, pp. 132-133, cat. 116.

⁸¹ Inventario Bronzi del 1879 n. 572. Il bronzetto viene citato per la prima volta dall'*Inventario di Giuseppe Bencivenni Pelli del 1784 (Inventario della galleria n. 113) n. 192*: "Una rappresentante un fanciullo sedente con tronco d'albero fra le mani, con zoccolo simile alto s. 2".

⁸² Inventario Bronzi del 1879 n. 92 bis. Il bronzetto viene citato per la prima volta dall'*Inventario dell'eredità del Cardinale Leopoldo dei Medici. Guardaroba Medicea n. 826 (1675) c. 41r*: "Una figura di bronzo di un vecchio di un Marco Aurelio che siede".

⁸³ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 144-145.

⁸⁴ *Ivi*, p. 166.

⁸⁵ Inventario Carrand n. 276. Inventario Bronzi del 1879 n. 519, il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 75 (1635) c. 86, n. 65*: "Una lucerna di bronzo che ne un huomo vecchio a cavalcioni".

⁸⁶ Inventario Carrand n. 275.

⁸⁷ Inventario Bronzi del 1879 n. 551. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 98 del 1769* (n. 2705) con altri due simili esemplari.

⁸⁸ Inventario Bronzi del 1879 n. 40 e 40 bis (la zampa di rapace). L'*inventario del Bencivenni Pelli (Inventario della Galleria n. 113 del 1784)* elenca la lucerna al n. 283 e la descrive con la variante con protome di fauno: "Due lucerne di bronzo che una formata di un mascherone e l'altra di una testa di satiro e posano su due piedi d'aquila".

⁸⁹ Inventario bronzi del 1879 n. 306. Il bronzetto viene citato per la prima volta nel *Giornale a*

capi della Guardaroba Generale n. 1301 bis (1691) c. 262: “Una figura simile di bronzo alta 1/3 di un Laocoonte divorato dalla serpe con sua basa di noce”.

⁹⁰ C. Avery, A. Radcliffe 1983, pp. 107-122.

⁹¹ P. Cannata, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 356-357.

⁹² Inventario bronzi del 1879 n. 372. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario generale della Guardaroba n. 79* del 1571 c. 37: “Un satiro di metallo detto Marsia legato ad un tronco, che era avuto da S.S. Ill. mo per accrescerli il piede e se dato a S.S. Ill. mo a di 7 di dicembre 1579 al Giornale F.c. 221 e ne era fatto di accrescere il piede da Maestro Gio Tragittatore a di 20 ottobre al Giornale c. 155”.

⁹³ J. Pope-Hennessy, A., Radcliffe 1970, pp. 141-144.

⁹⁴ Inventario Carrand n. 251.

⁹⁵ Inventario Carrand n. 252.

⁹⁶ Si veda F. Vannel Toderi, G. Toderi 1996, pp. 116-117.

⁹⁷ Si veda L. Varga, in *Donatello e una “casa” del Rinascimento* 2007, pp. 76-77, cat. 2.2.

⁹⁸ Ho già proposto la datazione tra il 1510 e il 1545 per la replica del *Cofanetto* del Museo Civico Medievale di Bologna (T. Rago, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 390-391).

⁹⁹ Si veda J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 134-135, 137.

¹⁰⁰ (Inventario n. 905). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 65-67.

¹⁰¹ (Inventario n. 910). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 68-71.

¹⁰² (Inventario n. 916). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 56-59.

¹⁰³ Si veda R.E. Stone 2006, pp. 818-819.

¹⁰⁴ Collection Bardini 1899, tav. 3, pl. 40, n. 55.

¹⁰⁵ H.R. Weihrauch 1956, p. 7.

¹⁰⁶ (Inventario n. 911). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 62-64.

¹⁰⁷ Simili viti si ritrovano in altri bronzetti di Severo e della sua bottega, si veda al riguardo R.E. Stone 2006, pp. 810-819.

¹⁰⁸ Si vedano V. Krahn 2003, pp. 60-63, cat. 11 e K. Malatesta, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 372-373, cat. 63.

¹⁰⁹ *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 370-371.

¹¹⁰ Attribuito da Davide Banzato al “Maestro delle figure degli Dei” (D. Banzato 2004, pp. 44-45), un artista che ritengo operante all'interno della bottega ravennate del Calzetta e che probabilmente va identificato nel “*Magister Nicolaus*” (Niccolò Calzetta), il figlio di Severo (P.M. de Winter 1986, p. 132 nota 41). A proposito dell'attività di Niccolò Calzetta si veda anche J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 135.

¹¹¹ (Inventario n. 925). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 140-141.

¹¹² L'immagine compare in “Apollo”, CXIII, 1981, settembre, p. 45.

¹¹³ (Inventario n. 901). *Museo Stefano Bardini* 2009, p. 102.

¹¹⁴ (Inventario n. 926). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 100-101.

¹¹⁵ (Inventario n. 883). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 98-99.

¹¹⁶ Anthony Radcliffe attribuisce due esemplari simili che si trovano nella Collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid alla bottega di Severo (A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard 1992, pp. 210-211).

¹¹⁷ Si vedano *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 100-101 e C. Avery 1998, p. 101.

¹¹⁸ (Inventario n. 908). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 80-81.

¹¹⁹ Una si trova nel Museo Nazionale di Ravenna (L. Martini 1985, cat. 6).

¹²⁰ (Inventario n. 892). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 84-85.

¹²¹ (Inventario n. 890). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 86-87.

¹²² L. Martini, 1985, catt. 19 e 24.

¹²³ (Inventario n. 900). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 88-89.

¹²⁴ (Inventario n. 891). *Museo Stefano Bardini* 2009, p. 90.

¹²⁵ Inventario bronzi del 1879 n. 334. Il bronzetto viene citato per la prima volta nell'*Inventario della Galleria n. 98* del 1769 n. 2705: “Tre puttini di bronzo moderni sedenti su più base di legno”.

¹²⁶ B. Jestaz 1972, pp. 76-77, fig. 14.

¹²⁷ (Inventario n. 574). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 82-83.

- ¹²⁸ P.M. de Winter 1986, p. 106, fig. 75.
- ¹²⁹ Riconosciuta dal de Winter alla sua fonderia (*Ivi*, p. 109, fig. 81).
- ¹³⁰ *Ivi*, p. 117, fig. 111.
- ¹³¹ Inventario bronzi del 1879 n. 543. Il bronzetto viene citato per la prima volta dall'*Inventario della Galleria n. 82 del 1704* n. 2946: "Una figura simile (di bronzo) alta s. 5,8 che rappresenta una Venere nuda quando esce dal bagno, con base di sotto tornita tinta di nero e dorata in parte". Il bronzetto è stato riconosciuto a Severo da Ravenna dal de Winter (P.M. de Winter 1986, p. 107, fig. 80).
- ¹³² L. Martini 1985, pp. 96-97.
- ¹³³ J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 167.
- ¹³⁴ (Inventario n. 570). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 74-75.
- ¹³⁵ Per le due statuette si veda K. Malatesta, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 292-293.
- ¹³⁶ (Inventario n. 894). *Museo Stefano Bardini* 2009, p. 91.
- ¹³⁷ (Inventario n. 893). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 76-77.
- ¹³⁸ V. Krahn 2003, pp. 214-215.
- ¹³⁹ (Inventario n. 884). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 72-73.
- ¹⁴⁰ (Inventario n. 904). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 60-61.
- ¹⁴¹ (Inventario n. 922). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 96-97.
- ¹⁴² T. Rago 2006-2007, pp. 257-262.
- ¹⁴³ V. Krahn 2003, p. 79.
- ¹⁴⁴ (Inventario n. 895). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 92-93.
- ¹⁴⁵ (Inventario n. 896). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 94-95.
- ¹⁴⁶ Si veda P. Cannata, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 378-379, cat. 66.
- ¹⁴⁷ Inv. Nr. 2165.
- ¹⁴⁸ V. Krahn 2003, pp. 236-239.
- ¹⁴⁹ L. Martini 1985, n. 20.
- ¹⁵⁰ *Ivi*, n. 21.
- ¹⁵¹ (Inventario n. 932). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 108-109.
- ¹⁵² J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 167.
- ¹⁵³ (Inventario n. 924). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 112-113.
- ¹⁵⁴ Riconosciuta dal Warren alla bottega di Severo e datata tra il 1500 e il 1530 circa (J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 162-163).
- ¹⁵⁵ *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 110-111.
- ¹⁵⁶ P.M. de Winter 1986, p. 135 nota 62.
- ¹⁵⁷ (Inventario n. 584). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 106-107.
- ¹⁵⁸ (Inventario n. 923). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 104-105.
- ¹⁵⁹ V. Krahn 2003, p. 79.
- ¹⁶⁰ In gruppo col *Nettuno* (J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 156-157).
- ¹⁶¹ V. Krahn, 2003, pp. 80-81.
- ¹⁶² (Inventario n. 605). *Museo Stefano Bardini* 2009, p. 103.
- ¹⁶³ Inventario Carrand nn. 260-261.
- ¹⁶⁴ P.M. de Winter 1986, p. 109, fig. 86 e p. 135, nota 62.
- ¹⁶⁵ L. Martini 1985, cat. 6.
- ¹⁶⁶ Si veda *Marco Aurelio* 1989, p. 151, fig. 105.
- ¹⁶⁷ (Inventario n. 919). *Museo Stefano Bardini* 2009, pp. 78-79.
- ¹⁶⁸ T. Rago 2006-2007, pp. 245-247.
- ¹⁶⁹ V. Krahn 2003, pp. 172-177, cat. 45.
- ¹⁷⁰ Si veda J. Warren, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 140.
- ¹⁷¹ Ringrazio Ludovica Nicolai e Nicola Salvioli per l'analisi delle caratteristiche tecniche dei bronzetti trattati.

Le opere del Museo Nazionale del Bargello sono riprodotte su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

CARATTERISTICHE TECNICHE, BIBLIOGRAFIA E ATTRIBUZIONI

BRONZETTI DEL MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO

Fig. 1, 'Nettuno' (Inv. Bronzi 1879, n. 410), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1520-1550. Altezza cm 15, peso gr. 1900, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, I, tav. XXIV (B. Bellano); W. von Bode 1907-1912, tav. XXIV (B. Bellano); W. von Bode 1922, tav. 20 (B. Bellano); L. Planiscig 1927, pp. 110-112, fig. 114 ("Meister des Drachens"); L. Planiscig 1935, pp. 82-83, fig. 46 ("Nach Severo da Ravenna"); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, tav. XXIV, p. 90 (Bode: B. Bellano; Draper: Bottega di Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 173-175, cat. 2 (Severo da Ravenna); D. Banzato, in *Donatello e il suo tempo* 2001, p. 170 (Maestro delle figure degli Dei); T. Rago 2006-2007, pp. 76-78 (Erede di Severo da Ravenna, forse Niccolò Calzetta)".

Fig. 2, 'Atlante' (Inv. Bronzi 1879 n. 419), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1520-1550. Altezza cm 25, peso gr. 1420, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Il globo (cavo) che sorregge funge da lucerna. *Bibliografia e attribuzioni*: L. Pollak 1922, p. 32 (citato); A. Santangelo 1954, p. 34 (citato); L. Martini 1985, catt. 14-15 (citato); P.M. de Winter 1986, pp. 101-102, fig. 61 (Severo da Ravenna e bottega); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 268-270, cat. 33 (Scuola Padovana); L. Planiscig 2006, pp. 80-81, cat. 42 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 79-82 (Bottega dei Calzetta, Ravenna).

Fig. 3, 'Caprone' (Inv. Bronzi 1879 n. 380), Bottega di Severo da Ravenna, 1500-1530. Altezza cm 18, lunghezza cm 21, larghezza cm 5, peso gr. 2000, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà 1984, p. 93 (A. Riccio); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 179-182, cat. 4 (A. Riccio); B. Paolozzi Strozzi 1989, p. 29, cat. 23 (A. Riccio); A. M. Massinelli, F. Tuena 1992, p. 136 (A. Riccio); P. Cannata, in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 114-115 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 280-293 (Severo da Ravenna).

Fig. 4, 'Candeliere' (Inv. Bronzi 1879 n. 37), Bottega di Severo da Ravenna, decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 18, larghezza cm 12, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: A. Pettorelli 1926, p. 184, figg. 206-207 (non attribuito); W. Wixom 1975, cat. 89 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 203-207 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 5, 'Marco Aurelio' (Inv. Bronzi 1879 n. 92 bis), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 12,3, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Il frammento che impugna con la mano sinistra originariamente era una cornucopia che fungeva da candeliere. La statuetta era posta su un piccolo cavallo. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 407-416 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna, forse Niccolò Calzetta).

Fig. 6, 'Lucerna a forma di protome moresca' (Inv. Bronzi 1879 n. 517), Bottega di Severo da Ravenna, 1530-1550. Altezza cm 6,5, lunghezza cm 11, larghezza cm 6, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso,

patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: R. Cremoncini 1987- 1988, pp. 229-231 (Scuola padovana); T. Rago 2006-2007, pp. 308-318 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 7, 'Busto di San Giovanni Battista' (Inv. Bronzi 1879 n. 35 B), Severo da Ravenna, 1500-1510. Altezza cm 19, larghezza cm 18, peso gr. 2620, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, I, tav. III, (V. Ghiberti); W. von Bode 1907-1912, tav. III (V. Ghiberti); G. Nicodemi 1933, pp. 38-39 (V. Ghiberti); H.R. Weihrauch 1967, pp. 128-129, fig. 144 (A. Lombardo); E. Ruhmer 1975, pp. 69-70, fig. 86 (A. Lombardo); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980 p. 89, tav. III (Bode: V. Ghiberti; Draper: "Manner of Antonio Lombardo"); L. Martini 1985, p. 93, cat. 30 (citato); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 284-286 ("Attr. a Antonio Lombardo"); B. Paolozzi Strozzi 1989, p. 27 (A. Lombardo); A. Luchs, 1995, pp. 100, 289, fig. 165 ("A. Lombardo and Severo da Ravenna?"); C. Wilson, in *Small Bronzes in the Renaissance*, 2001, p. 253 ("Circle of Antonio Lombardo"); L. Planiscig 2006, pp. 102-103 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 117-119 (Severo da Ravenna e bottega, da un modello di Antonio Lombardo); T. Rago, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 308-309 (Severo da Ravenna).

Fig. 8, 'Testa di giovane donna' (Inv. Bronzi 1879 n. 400), Severo da Ravenna e bottega, 1500-1530. Altezza cm 12,4, larghezza cm 9, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: I.B. Supino 1898, p. 387 (A. Riccio); W. von Bode 1907, tav. CCXLIV (A. Riccio); W. von Bode 1907-1912, tav. CCXLIV (A. Riccio); L. Planiscig 1921, p. 147, tav. 158 (A. Riccio); L. Planiscig 1927, pp. 262-263, fig. 294 (A. Riccio); [A. Santangelo, J. Pope – Hennessy] 1962, cat. 56 (A. Riccio); G. Mariacher 1971, p. 34, tav. 108 (A. Riccio); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 109, tav. CCXLIV (Bode: A. Riccio; Draper: "North Italian"); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 199-201, cat. 10 (A. Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 387-392 (Severo da Ravenna e bottega, liberamente interpretato da un modello di Antonio Lombardo).

Fig. 9, 'Busto di giovane donna' (Inv. Bronzi 1879 n. 326), Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1530. Altezza, cm 7, larghezza cm 5,5, lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Panno dorato aggiunto. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 143-147 (Severo da Ravenna).

Fig. 10, 'Nettuno sul mostro marino' (Inv. Bronzi 1879 n. 106), Severo da Ravenna, 1510-1530. Altezza (alla testa) cm 33,6, lunghezza (mostro marino) cm 25,2, peso gr. 4800. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Funge da calamaio. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode, 1907, I, tav. XXIV (B. Bellano); W. von Bode 1907-1912, tav. XXIV (B. Bellano); W. von Bode 1922, tav. 15, (B. Bellano); L. Planiscig 1927, pp. 105, 112, fig. 106 ("Meister des Drachens"); L. Planiscig 1930, pp. 13-14, fig. 57, tav. XXXV (Maestro del Drago); L. Planiscig 1935, pp. 80-82, fig. 44 (Severo da Ravenna); [A. Santangelo, J. Pope Hennessy] 1962, cat. 69 (Severo da Ravenna); A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard 1966, pp. 37-38, fig. 16 ("Padua"); M.G. Ciardi Duprè 1966, pp. 56-57, cat. 21 (Severo da Ravenna); G. Mariacher 1971, p. 30, tav. 86 (Severo da Ravenna); B. Jestaz 1972, pp. 70-74, figg. 6 e 8 (Severo da Ravenna); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, tav. XXIV, p. 90 (Bode: B. Bellano; Draper: Severo da Ravenna); P.M. de Winter 1986, pp. 94-96, fig. 42 (Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 169-172, cat. 1 (Severo da Ravenna); T. Rago 2006-2007, pp. 72-75 (Severo da Ravenna).

Fig. 11, 'Giove' (Inv. Bronzi 1879 n. 506), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 11,5. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: L. Martini 1985, n. 10 (citato); L. Ambrosio, F. Capobianco 1995, pp. 61-62, n. 2.52 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 215-222 (Erede della bottega di Severo da Ravenna, forse Niccolò Calzetta).

Fig. 12, 'Eolo' (Inv. Bronzi 1879 n. 384), Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1550. Altezza cm 15, larghezza massima cm 7, larghezza del bacino cm 3. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Funge da calamaio. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, I, tav. XCIII (non attribuito); W. von Bode 1907-1912, I, tav. XCIII (non attribuito); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 96, tav. XCIII (Bode: non attribuito; Draper: "North Italian"); T. Rago 2006-2007, pp. 163-168 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 13, 'Guerriero a cavallo' (Inv. Bronzi 1879 n. 428), Severo da Ravenna e bottega, 1510-1530. Altezza massima cm 27, altezza alla testa del cavallo cm 22, lunghezza massima del cavallo cm 25, peso gr. 6710. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: G. Mariacher 1971, p. 33, tav. 102 (A. Riccio); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 205-207, n. 12 (Bottega di A. Riccio); Galleria Canelli 2003, n. 9 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 319-325 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 14, 'Baccus' (Inv. Bronzi 1879 n. 555), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 10. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Tracce di doratura. Funge da candeliere. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 326-334 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna, forse Niccolò Calzetta).

Fig. 15, 'Famiglia di satiri' (Inv. Bronzi 1879 n. 782), Severo da Ravenna e bottega, 1510-1530. Altezza massima cm 24, larghezza massima cm 16, peso gr. 2190. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Funge da candeliere e da calamaio. *Bibliografia e attribuzioni*: L. Planiscig 1919, pp. 122-123, fig. 185 (A. Riccio); L. Planiscig 1921, p. 149, fig. 162 (A. Riccio); L. Pollak 1922, p. 25 (citato); L. Planiscig 1927, pp. 360-361, fig. 445 (A. Riccio); W. von Bode 1930, p. 16, cat. 67 (citato); L. Planiscig 1930, p. 18, fig. 113 (A. Riccio); F. Rossi 1932, p. 91 (A. Riccio); A. Santangelo 1954, p. 29 (citato); F. Rossi 1964, p. 100 (A. Riccio); G. Mariacher 1971, p. 29, cat. 78 (A. Riccio); W.D. Wixom 1975, cat. 78 (citato); P.M. de Winter 1986, pp. 114-115, fig. 105 (Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 196-198, cat. 9 (A. Riccio); C. Avery 1996, p. 31 (citato); *Lo Statuario* 1997, p. 118 (citato); V. Krahn 2003, pp. 82-83 (citato, "Werkstatt des Severo da Ravenna"); L. Planiscig 2006, pp. 52-53, cat. 24 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 91-93 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 16, 'Cavallo con la gualdrappa' (Inv. Bronzi 1879 n. 580), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 12,5. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 397-400 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 17, 'Cavallo impennato' (Inv. Bronzi del 1879 n. 296), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 12, lunghezza cm 13,5. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 393-396 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 18, 'Cavallo al passo' (Inv. Bronzi del 1879 n. 313), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 12, lunghezza cm 13. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 356-361 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 19, 'Tobiolo che funge da calamaio' (Inv. Bronzi del 1879 n. 310), Severo da Ravenna e bottega, 1510-1530. Altezza totale cm 22, altezza della statuetta cm 19, peso gr. 1610. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: F. Goldschmidt 1914, p. 14 (citato); L. Planiscig 1927, pp. 202-203 (citato); W. von Bode 1930, p. 15, cat. 64 (citato); H.R. Weihrauch 1967, fig. 563 ("Riccio - Werkstatt"); B. Jestaz 1972, pp. 77-78, fig. 16 (Severo da Ravenna); P.M. de Winter 1986, pp. 104-105, fig. 70 (Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 208-210, cat. 13 (Bottega di Andrea Riccio); J. Auersperg, K. Zock 2000, cat. 10 (citato); V. Krahn 2003, pp. 210-212 (citato, "Werkstatt des Severo da Ravenna"); L. Planiscig 2006, pp. 56-57, cat. 26 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 83-86 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 20, 'Tobiolo' (Inv. Bronzi del 1879 n. 573), Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 8,8, larghezza cm 3,3, peso gr. 470. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, I, tav. XXXVI, n. 6 (A. Riccio); W. von Bode 1907-1912, tav. XXXVI, cat. 6 (A. Riccio); L. Planiscig 1927, p. 197, fig. 224 (A. Riccio); G. Nicodemi 1933, p. 99 (Maestro padovano); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 91, tav. XXXVI, cat. 6 (Bode: A. Riccio; Draper: Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 193-195, cat. 8 (A. Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 248-256 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 21, 'Satiro caneforo che funge da calamaio' (Inv. Carrand n. 268). Da Severo da Ravenna, base e contenitore 1510-1530, satiro 1880 circa. Altezza cm 26. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina archeologizzante di colore verde scuro. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 27 (non attribuito); G. Sangiorgi 1895, p. 16, cat. 35 (non attribuito, ma considerato veneziano); I.B. Supino 1898, p. 90, cat. 268 ("Arte veneta"); L. Planiscig 1927, pp. 340-342, fig. 408 ("Riccio - Werkstatt"); D. Gallo, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento* 1989, p. 248, cat. 40 (Severo da Ravenna o bottega); C. Avery 1998, p. 98, cat. 55 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 113-114 (Severo da Ravenna e bottega); M. Scalini, in *Andrea Bregno* 2008, pp. 115-123 (nei modi di Severo da Ravenna e Stefano Bardini).

Fig. 22, 'Lo Spinario' (Inv. Bronzi del 1879 n. 393). Severo da Ravenna e bottega, 1510-1530. Altezza cm 19, peso gr. 1380. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, I, tav. LXXXIX ("Nachbildungen der Antike"); W. von Bode 1907-1912, tav. LXXXIX ("After the Antique"); F. Goldschmidt 1914, p. 20, cat. 90 (citato); W. von

Bode 1922, tav. 81 (“Nachbildungen der Antike”); L. Planiscig 1924, p. 19, cat. 23 (citato); W. von Bode 1930, pp. 23-24, cat. 107 (citato); L. Planiscig 1930, tav. XCV, fig. 163 (“Padova”); S. de Ricci 1931, cat. 5 (citato); J. Pope - Hennessy, A. Radcliffe, 1970, pp. 145-147 (citato); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 96, tav. LXXXIX (Bode: “After the Antique”; Draper: “North Italian”); P.M. de Winter 1986, p. 133, nota 46 (elencato in nota tra gli esemplari fusi da Severo); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 271-275, catt. 34-35 (“Arte padovana”); A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard 1992, pp. 206-209 (citata la base); A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard 1994, pp. 30-33 (citato); A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard, N. Penny 2004, pp. 80-83 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 96-100 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 23, ‘Base dello Spinario’ (Inv. Bronzi del 1879 n. 393 bis). Severo da Ravenna e bottega, 1510-1530. Altezza cm 15. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: si veda la bibliografia della scheda precedente (*Lo Spinario*, Fig. 22).

Fig. 24, ‘Drago alato su base triangolare’ (Inv. Carrand n. 262). Severo da Ravenna e bottega, 1510-1540. Altezza cm 19 ca. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso. Funge da candeliere, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 27 (non attribuito, ma considerato veneto); I.B. Supino 1898, pp. 88-89 (non attribuito, ma considerato veneto); A. Pettorelli 1926, fig. 204 (non attribuito); T. Rago 2006-2007, pp. 228-234 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 25, ‘Drago alato’ (Inv. Carrand n. 263). Severo da Ravenna e bottega, 1510-1540. Altezza cm 8 ca. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso. Funge da candeliere, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: I.B. Supino 1898, p. 89 (non attribuito, ma considerato veneto); T. Rago 2006-2007, pp. 235-237 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 26, ‘Lucerna bilicne a forma di barca’ (Inv. Bronzi del 1879 n. 49). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza massima cm 17,1, larghezza massima cm 14, altezza della statuetta cm 5,2. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: P.M. de Winter 1986, pp. 120-121, fig. 121 (“Italy, Ravenna?, Workshop associated with Severo’s”); B. Paolozzi Strozzi 1989, pp. 40-41, fig. 48 (non attribuita); C. Avery 1998, p. 100 (citata); T. Rago 2006-2007, pp. 94-95 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 27, ‘Lucerna bilicne a forma di barca con la figura di Lucrezia’ (Inv. Bronzi del 1879 n. 45). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza massima cm 25,4, larghezza massima cm 14, altezza della statuetta cm 6. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: A. Pettorelli 1926, p. 184, fig. 207 (non attribuita); T. Rago 2006-2007, pp. 194-202 (Erede della bottega di Severo da Ravenna, forse Niccolò Calzetta).

Fig. 28, ‘Candeliere tripartito’ (Inv. Carrand n. 266). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1540. Altezza massima cm 31, larghezza massima cm 12,7. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: I.B. Supino 1898, p. 89, cat. 266 (“Arte veneta del Cin-

quecento"); E. Gerspach 1904, 31, p. 29, fig. 32; A. Pettorelli 1926, p. 181, fig. 201 (non attribuito); T. Rago 2006-2007, pp. 257-262 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 29, 'Acrobata' (Inv. Bronzi del 1879 n. 57). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1530. Altezza cm 15, larghezza cm 12, peso gr. 1170. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Funge da lucerna. *Bibliografia e attribuzioni*: J. Montagu 1963, p. 9, fig. 2 (non attribuito); G. Mariacher 1971, p. 88 (Scuola veneziana); B. Cole 1987, p. 72, fig. 61 ("Follower of Riccio"; la lucerna della foto non è quella del Bargello, come indica la didascalia, ma un più modesto esemplare che presenta il volto imberbe); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 226-228, cat. 19 (A. Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 263-274 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 30, 'Ninfa o Nereide' (Inv. Carrand n. 213). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1540. Altezza cm 16. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi, 1890, p. 27 (non attribuita); I.B. Supino 1898, p. 81, cat. 213 (Arte veneta); E. Gerspach 1904, 31, p. 30, fig. 34 ("Venis"); A. Pettorelli 1926, p. 181, fig. 201 (non attribuita); T. Rago 2006-2007, pp. 335-340 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 31, 'Base della Ninfa o Nereide' (Inv. Carrand n. 213 bis). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1540. Altezza cm 7. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: si veda la bibliografia della scheda precedente ('*Ninfa o Nereide*', Fig. 30).

Fig. 32, 'Erocle in atto di strozzare il serpente' (Inv. Bronzi del 1879 n. 572). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?). 1530-1550. Altezza cm 7. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 351-355 (Eredi della bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 33, 'Lucerna con Sileno a cavalcioni di una protome asinina' (Inv. Carrand n. 276). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1530. Altezza cm 6,9, lunghezza cm 7,2. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 26 (non attribuita); G. Sangiorgi 1895, p. 19, tav. 44 ("Lampe imitee l'antique"); I.B. Supino 1898, p. 91, cat. 276 (Arte veneta); E. Gerspach 1904, 31, p. 31, fig. 37 ("Venise"); W. von Bode 1907, I, tav. XLVI (A. Riccio); W. von Bode 1907-1912, I, tav. XLVI (A. Riccio); W. von Bode 1922, tav. 54 (A. Riccio); L. Planiscig 1924, p. 32, cat. 49 (citato); L. Planiscig 1927, pp. 178, 180, fig. 193 (A. Riccio); S. de Ricci 1931, pp. 78-79, cat. 62 (citato); A. Santangelo 1954, p. 31 (citato); J. Pope - Hennessy 1965, p. 130 (citato); K. Pechstein 1968, cat. 77 (citato); G. Mariacher 1971, p. 30, fig. 81 (A. Riccio); R. Klessman 1972, pp. 6-7, cat. 6 (citato); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 92, tav. XLVI (Bode: A. Riccio; Draper: "Workshop di A. Riccio"); R. Cremoncini, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento* 1989, pp. 255-256, cat. 36 (Scuola del Riccio); C. Avery 1998, pp. 225-226, cat. 146 (citato); B. Jestaz, in *Gonzaga* 2002, cat. 143 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 110-112 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 34, 'Lucerna con Sileno a cavalcioni di una protome asinina' (Inv. Bronzi del 1879 n. 519). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1530. Altezza cm 7, lunghezza cm 12,3. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: L. Pollak 1922, p. 29 (citato); A. San-

tangelo 1954, p. 31 (citato); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 217-219, cat. 16 (A. Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 186-193 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 35, 'Lucerna a forma di animale liminare' (Inv. Carrand n. 275). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1540. Altezza cm 4,9, lunghezza cm 11,2, larghezza cm 7. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 26 (non attribuita); I.B. Supino 1898, pp. 90-91 (Arte veneta); T. Rago 2006-2007, pp. 223-227 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 36, 'Putto seduto' (Inv. Bronzi del 1879 n. 551). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1550. Altezza cm 9, larghezza cm 4,4. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 245-247 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 37, 'Lucerna a forma di protome di satiro su zampa di rapace' (Inv. Bronzi del 1879 nn. 40 e 40 bis, la zampa di rapace). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1550. Altezza massima cm 17,7, altezza della protome cm 5,6, lunghezza della protome cm 8,5, lunghezza dell'artiglio cm 14,3, peso gr. 850. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: A. Pettorelli 1926, p. 183, fig. 204 (non attribuito); L. Planiscig 1927, p. 175, fig. 187 (Bottega del Riccio); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 223-225, cat. 18 (Scuola del Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 294-301 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 38, 'Lucerna a forma di protome di fauno su zampa di rapace' (Inv. Bronzi del 1879 nn. 46 e 46 bis, la zampa di rapace). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1550. Altezza massima cm 21, altezza della protome cm 9, lunghezza della protome cm 15, lunghezza dell'artiglio 14, peso gr. 880. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: A. Pettorelli 1926, p. 183, fig. 204 (non attribuito); L. Planiscig 1927, p. 175, fig. 188 (Bottega del Riccio); [A. Santangelo, J. Pope-Hennessy] 1962, cat. 60 (citata); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 220-222, cat. 17 (Bottega del Riccio); T. Rago 2006-2007, pp. 302-307 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 39, 'Figlio maggiore del Laocoonte' (Inv. Bronzi del 1879 n. 306). Bottega di Severo da Ravenna. 1510-1550. Altezza cm 19. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Con la mano destra probabilmente sorreggeva una conchiglia destinata a contenere l'inchiostro. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2006-2007, pp. 238-244 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 40, 'Marsia' (Inv. Bronzi del 1879 n. 372). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1540. Altezza cm 16,2, lunghezza cm 9, peso gr. 1900. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: L. Planiscig 1927, p. 334, fig. 390 (A. Riccio); G. Nicodemi 1933, p. 95 (A. Riccio); H.R. Weihrauch 1940, pp. 64-65, fig. 2 (A. Riccio); H.R. Weihrauch 1967, p. 63, fig. 65 (A. Riccio); R. Cremoncini 1987-1988, pp. 190-192, cat. 7 (A. Riccio); V. Krahn 2003, p. 102 (citato, "Padua"); B. Jestaz 2005, p. 119 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 378-386 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 41, 'Cofanetto' (Inv. Carrand n. 251). Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1550. Placchette laterali: lunghezza cm 19,5, altezza cm 6,1. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera

(basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Destinato a contenere oggetti da scrittoio. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 28 (“viene dai più creduta del Caradosso”); I.B. Supino 1898, p. 87, cat. 251 (Caradosso Foppa); A. Venturi 1903, pp. 3-6 (C. Caradosso); E. Gerspach 1904, 32, p. 2 (Caradosso Foppa); P.M. de Winter 1986, p. 118, fig. 114 (“Unknown workshop, possibly active in Padua”); D. Gallo, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento* 1989, pp. 256-257, cat. 38 (“Scuola padovana”); F. Vannel Toderi, G. Toderi 1996, p. 117, n. 210 (Severo da Ravenna).

Fig. 42, ‘Scatola’ (Inv. Carrand n. 252). Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1550. Placchette: lunghezza cm 27, altezza cm 7 ca. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Destinato a contenere oggetti da scrittoio. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi, 1890, p. 28 (citata); I.B. Supino, 1898, p. 87, n. 252 (Caradosso Foppa); D. Gallo, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento*, 1989, pp. 256-257, n. 38 (citata); G. Toderi, F. Vannel Toderi 1996, p. 117, n. 211 (Severo da Ravenna).

Fig. 47, ‘Fanciullo cavaliere’ (Inventario Bronzi del 1879 n. 334). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 10. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: G. Nicodemi 1933, p. 169 (Maestro padovano); B. Jestaz 1972, pp. 76-77, fig. 14 (citato tra i piccoli putti fusi da Severo da Ravenna); T. Rago 2006-2007, pp. 115-116 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 49, ‘Venere’ (Inventario Bronzi del 1879 n. 543). Severo da Ravenna, primi decenni del Cinquecento. Altezza cm 18,5, peso gr. 1950. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: W. von Bode 1907, tav. CV (non attribuito); W. von Bode 1907-1912, tav. CV (non attribuita); W. von Bode, [J.D. Draper] 1980, p. 97, tav. CV (Bode: non attribuito; Draper: “North Italian”); P.M. de Winter 1986, p. 107, fig. 80 (Severo da Ravenna); R. Cremoncini 1987-1988; pp. 279-281, cat. 37 (Arte veneta); T. Rago 2006-2007, pp. 87-88 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 53, ‘Doppiere a forma di sirena su base circolare’ (Inventario Carrand n. 260). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 27. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi 1890, p. 26 (elencato tra le opere veneziane); G. Sangiorgi 1895, p. 16, fig. 35 (Arte veneziana); I.B. Supino 1898, p. 88, cat. 260 (Scuola del Riccio); A. Pettorelli 1926, p. 180, fig. 199 (non attribuito); K. Pechstein 1968, cat. 78 (citato); P.M. de Winter 1986, p. 135, nota 62 (elencato tra i candelieri a forma di sirena che attribuisce alla bottega di Severo da Ravenna); P. Cannata 1987, pp. 16-23 (citato); R. Cremoncini, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento* 1989, p. 256, cat. 37 (Scuola padovana); T. Rago 2006-2007, pp. 101-102 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 54, ‘Doppiere a forma di sirena su zampa di rapace’ (Inventario Carrand n. 261). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 27 ca. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: U. Rossi, 1890, p. 26 (elencato tra le opere veneziane); I.B. Supino 1898, p. 88, cat. 261 (Scuola del Riccio); P.M. de Winter 1986, p. 109, fig. 86 (Severo da Ravenna e bottega); P. Cannata 1987, pp. 16-23, catt. 3-4 (citato); T. Rago 2006-2007, pp. 89-90 (Bottega di Severo da Ravenna).

BRONZETTI DEL MUSEO STEFANO BARDINI

'*Lucerna a forma di protome moresca*' (Inv. 905). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 6,5, larghezza cm 9,1, peso gr. 358. Lega dura (ottone), patinatura di colore nero bituminoso. *Bibliografia e attribuzioni*: [Collection Bardini] 1902, tav. 2, cat. 8; T. Rago 2009, pp. 65-67, cat. 8 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

Fig. 43, '*Lucerna a forma di protome di barca*' (Inv. 910). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 21, larghezza cm 16, peso gr. 1338. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: Collection Bardini 1899, tavv. 3 e 40, cat. 55 (unito al *Candeliere a forma di drago alato* del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera — si veda H.R. Weihrauch 1956, p. 72 — e a una piccola figura di Giuditta); T. Rago 2009, pp. 68-71, cat. 9 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

Fig. 44, '*Candeliere a forma di drago*' (Inv. 916). Severo da Ravenna e bottega. 1510-1540. Altezza cm 22,9, larghezza cm 16, peso gr. 1262. Composto da tre elementi avvitati, fusi con leghe leggermente differenti, patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: H.R. Weihrauch 1956, p. 72 (citato); T. Rago 2009, pp. 56-59, cat. 5 (Severo da Ravenna e bottega).

Fig. 45, '*Lucerna con l'acrobata*' (Inv. 911). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 22,5, larghezza cm 15,1, peso gr. 1256. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Doratura a foglia sugli artigli. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 62-64, cat. 7 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Calamaio rotondo*' (Inv. 925). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza (con il coperchio) cm 20,6, larghezza massima cm 12,4, peso (con il coperchio) gr. 1726. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 140-141, cat. 46 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Calamaio semisferico*' (Inv. 901). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 5,9, larghezza cm 6,1, peso gr. 182. Lega dura (ottone), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, p. 102, cat. 26 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Calamaio triangolare*' (Inv. 926). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 8,6, larghezza cm 12,6, peso gr. 626. Lega morbida (alto contenuto di rame), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 100-101, cat. 25 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Calamaio triangolare*' (Inv. 883). Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1540. Altezza cm 3,9, larghezza cm 8, peso gr. 260. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 98-99, cat. 24 (Bottega di Severo da Ravenna).

'*L'Abbondanza*' (Inv. 908). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali

del Cinquecento. Altezza cm 11,3, peso gr. 306. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. La cornucopia fungeva da candeliere. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 80-81, cat. 14 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Dioniso fanciullo*' (Inv. 892). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 6,5, peso gr. 66. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 84-85, cat. 16 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*L'Abbondanza*' (Inv. 890). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 9,5, peso gr. 222. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Funge da coperchio di calamaio (non pervenuto). *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 86-87, cat. 17 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Putto in atto di percuotere*' (Inv. 900). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 13,2, peso gr. 420. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 88-89, cat. 18 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Putto*' (Inv. 891). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 6,2, peso gr. 76. Lega morbida (alto contenuto di rame), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, p. 90, cat. 19 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Donna semigiacente*' (Inv. 574). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 8,2, larghezza 12,8, peso gr. 302. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 82-83, cat. 15 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

Fig. 50, '*Matrona romana*' (Inv. 570). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 16,4, larghezza cm 6,8, peso gr. 724. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 74-75, cat. 11 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Amorino seduto*' (Inv. 894). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 6,6, peso gr. 124. Lega morbida (alto contenuto di rame), patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, p. 91, cat. 20 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

Fig. 51, '*Amorino*' (Inv. 893). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 7,9, peso gr. 118. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 76-77, cat. 12 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Arpia*' (Inv. 884). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 10,1, larghezza cm 5,6, peso gr. 316. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. Fungeva da ca-

riatide ed era destinata a sorreggere un angolo di un bronzetto da scrittoio come un cofanetto, una lucerna o un calamaio. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 72-73, cat. 10 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*Sezione di un candeliere*’ (Inv. 904). Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1540. Altezza cm 11,2, larghezza cm 9,1, peso gr. 536. Lega morbida (alto contenuto di rame), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 60-61, cat. 6 (Bottega di Severo da Ravenna).

‘*Vasetto*’ (Inv. 922). Bottega di Severo da Ravenna, 1510-1540. Altezza cm 12,1, larghezza cm 6,9, peso gr. 502. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: Collection Bardini 1899, tav. 39, cat. 481; T. Rago 2009, pp. 96-97, cat. 23 (Bottega di Severo da Ravenna).

Fig. 52, ‘*Capra*’ (Inv. 895). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1560. Altezza cm 6,8, larghezza cm 10,6, peso gr. 308. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: Collection Bardini 1899, tav. 38, cat. 465; T. Rago 2009, pp. 92-93, cat. 21 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*La lupa capitolina*’ (Inv. 896). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 6, peso gr. 380. Lega morbida (alto contenuto di rame), ricca di stagno, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 94-95, cat. 22 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*Cofanetto*’ (Inv. 932). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 6,8, larghezza cm 24,4, peso gr. 1060. Lega morbida (alto contenuto di rame), ricca di stagno, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 108-109, cat. 30 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*Base di candelabro*’ (Inv. 924). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 11,6, profondità cm 15,3, peso gr. 1296. Lega morbida (alto contenuto di rame), patina naturale. Tracce di doratura ed argentatura nei sottosquadri. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 112-113, cat. 32 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*Fregio*’ (Inv. 1722). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1530-1550. Altezza cm 13,5, larghezza cm 21,1, peso gr. 424. Lega morbida (alto contenuto di rame), patina naturale. Probabilmente era destinata a fungere da coperchio per un cofanetto di bronzo da scrittoio. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 110-111, cat. 1722 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

‘*Picchiotto*’ (Inv. 584). Bottega di Severo da Ravenna, decenni centrali del Cinquecento. Altezza cm 13,3, larghezza cm 15,1, peso gr. 978. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patinatura di colore nero bituminoso, patina naturale. *Bibliografia e attribuzioni*: [Collection Bardini] 1902, tav. 4, cat. 51; T. Rago 2009, pp. 106-107, cat. 29 (Bottega di Severo da Ravenna ?).

‘*Mascherone*’ (Inv. 923). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 13,2, larghezza cm 11,7, peso gr. 992. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera

(basso contenuto di stagno) che ingloba una staffa in ferro, patinatura composta da prodotti di corrosione verdi + patinatura di colore nero bituminoso. Destinato a fungere da maniglia per un portone. *Bibliografia e attribuzioni*: [Collection Bardini] 1902, tav. 4, cat. 69 o 77; T. Rago 2009, pp. 104-105, cat. 28 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Mascherone*' (Inv. 605). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 5,4, larghezza cm 4,8, peso gr. 44. Lega morbida (alto contenuto di rame) e povera (basso contenuto di stagno), patina naturale bruna. Destinato ad essere applicato a un bronzo di maggiori dimensioni. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, p. 103, cat. 27 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

'*Putto con un panno annodato alla cintura*' (Inv. 919). Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?), 1510-1550. Altezza cm 10,9, peso gr. 156. Lega morbida (alto contenuto di rame), patinatura di colore nero bituminoso, patina artificiale. *Bibliografia e attribuzioni*: T. Rago 2009, pp. 78-79, cat. 13 (Bottega di Severo da Ravenna, Niccolò Calzetta?).

BIBLIOGRAFIA

1504

P. Gaucicus, *De Sculptura*, Firenze 1504; ed. a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève - Paris, 1969; ed. a cura di P. Cutolo, Napoli, 1999.

1890

U. Rossi, *La Collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze*, in "Archivio Storico dell'Arte", III, pp. 24-34

1895

G. Sangiorgi, *Collection Carrand au Bargello*, Rome.

1898

[I.B. Supino], *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Roma.

1899

Collection Bardini, *Catalogue des objets d'art, antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance, provenant de la collection Bardini de Florence*, 5 giugno 1899, Christie's, London.

1902

[Collection Bardini], *Catalogue of a choice collection of pictures and other works of art chiefly Italian, of Mediaeval and Renaissance Times, The property of Signor Stephano Bardini of Florence*, 26 maggio 1902, Christie's, Manson & Woods, London.

1903

A. Venturi, *Le primizie del Caradosso a Roma*, in "L'Arte", VI, 1903, pp. 1-6.

1904

E. Gerspach, *La Collezione Carrand au Musée National de Florence*, in "Les Arts", 31, pp. 2-32; 32, pp. 2-32.

1907

W. von Bode, *Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, 3 voll., Berlin.

1907-1912

W. von Bode, *The Italian bronze statuettes of the Renaissance*, 3 voll., London - Berlin.

1914

S. Bernicoli, *Arte e artisti in Ravenna*, in "Felix Ravenna", XIII, pp. 551-556.

F. Goldschmidt, *Königliche Museen zu Berlin. Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, I, *Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände*, Berlin.

1921

L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien.

1922

W. von Bode *Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin.

L. Pollak, *Raccolta Alfredo Barsanti, Bronzi italiani*, Roma.

1924

L. Planiscig, *Kunsthistorisches Museum in Wien: Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*, Wien.

1926

A. Pettorelli, *Il bronzo e il rame nell'arte decorativa italiana*, Milano.

1927

L. Planiscig, *Andrea Riccio*, Wien.

1930

W. von Bode, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock*, II, *Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände*, Berlin - Leipzig.

L. Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano.

1931

S. de Ricci, *The Gustave Dreyfus Collection. Renaissance Bronzes*, Oxford.

1932

F. Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze. Palazzo del Bargello*, Roma.

1933

G. Nicodemi, *Bronzi minori del Rinascimento italiano*, Milano.

1935

L. Planiscig, *Severo da Ravenna (Der "Meister des Drachens")*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", IX, pp. 75- 86.

1940

H.R. Weihrauch, *Beiträge zu Andrea Riccio*, in "Pantheon", XXV, pp. 64-66.

1954

A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle Sculture*, Roma.

1956

H.R. Weihrauch, *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, XIII, 5. Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, München.

1962

[A. Santangelo, J. Pope - Hennessy], *Bronzetti Italiani del Rinascimento*, catalogo della mostra, Firenze.

1964

F. Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze. Palazzo del Bargello*, Roma.

1965

J. Pope - Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London.

1967

H.R. Weihrauch, *Europäische Bronzenstatuetten 15. - 18. Jahrhundert*, Braunschweig.

1968

K. Pechstein, *Bronzen und Plaketten vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, *Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin*, III, Berlin.

1970

J. Pope - Hennessy, A. Radcliffe, *The Frick Collection: An illustrated Catalogue*, III, *Sculpture, Italian*, New York.

1971

G. Mariacher, *Bronzetti veneti del Rinascimento*, Vicenza; ristampa Vicenza, 1993.

1972

B. Jestaz, *Une statuette de bronze. Le Saint Christophe de Severo da Ravenna*, in "Revue du Louvre", XXII, pp. 67-78.

R. Klessmann, *Italienische Bronzen, Herzog Anton Ulrich - Museum, Braunschweig*, Braunschweig.

1975

E. Ruhmer, *Antonio Lombardo: Versuch einer Charakteristik*, in "Arte Veneta", XXVII, 1974 (1975), pp. 39-74.

[R. Varese], *Placchette e bronzi nelle Civiche Collezioni*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, Luglio - Ottobre 1974; Pomposa, Palazzo della Ragione, Luglio-Agosto 1975), Firenze.

W.D. Wixom, *Renaissance Bronzes from Ohio Collection*, catalogo della mostra (Kent, Ohio), Cleveland.

1980

W. von Bode, [J.D. Draper], *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance by Wilhelm Bode*, nuova edizione a cura di J.D. Draper, New York.

1983

C. Avery, A. Radcliffe, *Severo Calzetta da Ravenna: New Discoveries*, in *Studien zum Europäischen Kunsthandwerk, Festschrift Yvonne Hackenbroch*, München, pp. 107-122.

1984

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Museo Nazionale del Bargello. Itinerario e guida*, Firenze.

1985

L. Martini, *Piccoli bronzi e placchette del Museo Nazionale di Ravenna*, catalogo della mostra (novembre 1985 - marzo 1986), Ravenna.

Natur und Antike in der Renaissance, catalogo della mostra a cura di H. Beck, D. Blume (Liebighaus, Museum Alter Plastik, 5 dicembre 1985 - 2 marzo 1986), Frankfurt am Main.

1986

P.M. de Winter, *Recent accessions of Italian Renaissance Decorative Arts. Part I: Incorporating Notes on the sculptor Severo da Ravenna*, in "Bulletin of The Cleveland Museum of Art", LXXIII, 3, pp. 75-138.

1987

P. Cannata, *Piccoli bronzi rinascimentali e barocchi del Museo Oliveriano di Pesaro*, Pesaro.

B. Cole, *Italian Art, 1250 - 1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*, New York.

1987 - 1988

R. Cremoncini, *I Bronzetti veneti provenienti dalle Collezioni medicee nel Museo Nazionale di Firenze*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto.

1989

Arti del Medio Evo e del Rinascimento: Omaggio ai Carrand 1889 – 1989, catalogo della mostra, Firenze.

I Carrand e il collezionismo francese, 1820 - 1888, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze.

Marco Aurelio. *Storia di un monumento e del suo restauro*, a cura di A. Melucco Vaccaro, A. Mura Sommella, Cinisello Balsamo, Milano.

B. Paolozzi Strozzi, *Bronzetti dal XV al XVII secolo. Nuovo allestimento, Museo Nazionale del Bargello* (Itinerari, 3), Firenze.

1992

A. M. Massinelli, F. Tuena, *Il tesoro dei Medici*, Novara - Milano.

A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard, *The Thyssen - Bornemisza Collection, Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*, London.

1993

C. Avery, *Renaissance and Baroque Bronzes in the Frick Art Museum*, Pittsburgh.

1994

Die Beschwörung des Kosmos: Europäische Bronzen der Renaissance, catalogo della mostra a cura di C. Brockhaus, G. Leinz (Wilhelm Lehmbruck Museum, 6 novembre 1994 – 15 gennaio 1995), Duisburg.

1995

L. Ambrosio, F. Capobianco, *La Collezione Farnese di Capodimonte. I bronzetti*, Napoli.

J.R. Bliss, *A Renaissance acrobat lamp by Andrea Riccio: its mistaken history as an ancient bronze*, in "Source. Notes in the History of Art", XIV, 3, pp. 13-20.

A. Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490 - 1530*, Cambridge.

1996

G. Toderi, F. Vannel Toderi, *Placchette, secoli XV – XVIII, nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze.

1997

Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596- 1797, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 6 settembre - 2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G.L. Ravagnan, Cittadella (Padova).

1998

C. Avery, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Sculture. Bronzetti, placchette, medaglie*, Cinisello Balsamo (Milano).

2000

J. Auersperg, K. Zock, *Daniel Katz. European Sculpture*, New York - London.

2001

Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile - 15 luglio), Ginevra - Milano.

Small Bronzes in the Renaissance, a cura di D. Pincus ("Studies in the History of Art", 62), Washington.

2002

Gonzaga. *La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova) a cura di R. Morselli, Ginevra - Milano.

Daniel Katz Ltd. *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, catalogue by V. Avery, London.

2003

Bronzi rinascimentali e barocchi da collezioni private, Galleria Canelli, Milano, catalogo della mostra (1 aprile - 17 maggio 2003), Milano.

V. Krahn, *Bronzetti veneziani. Die Venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode - Museum Berlin*, catalogo della mostra (Berlin, Georg - Kolbe - Museum, 26 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Köln.

2004

D. Banzato, *Bronzi del Rinascimento. Collezione Vok*, catalogo della mostra (Padova, 20 novembre 2004 - 6 febbraio 2005), s.l..

2005

B. Jestaz, *Desiderio da Firenze, bronzier à Padoue au XVI siècle, ou le faussaire de Riccio* in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", LXXXIV, pp. 99-171.

2006

La Collezione Luigi Grassi di piccoli bronzi del Rinascimento, a cura di L. Planiscig, Firenze.

R.E. Stone, *Severo Calzetta da Ravenna and the indirectly cast bronze*, in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 1245, pp. 810-819.

2006-2007

T. Rago, *Per un catalogo dei bronzetti veneti del Cinquecento del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore M. Visonà.

2007

Donatello e una "casa" del Rinascimento. Capolavori del Jacquemart-André, catalogo della mostra a cura di C. Giannini, N. Sainte Fare Garnot, Firenze.

2008

Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento, a cura di C. Crescentini, C. Strinati, Firenze.

L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale, Atti del Convegno internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 - 24 ottobre 2007) a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona.

Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento.

2009

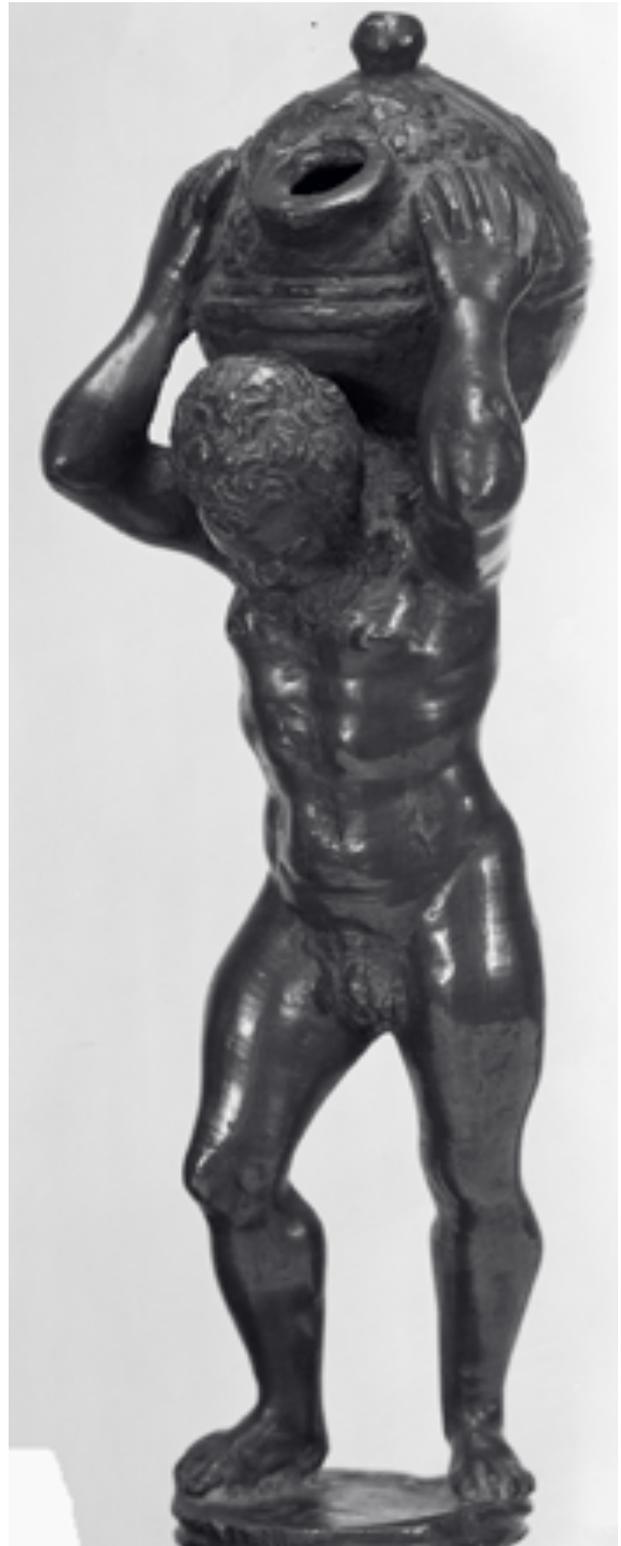
Museo Stefano Bardini. I bronzetti e gli oggetti d'uso in bronzo, a cura di A. Nesi. Catalogo di T. Rago, Firenze.

SUMMARY

About seventy-five small bronzes in the Museo del Bargello and the Museo Bardini in Florence, generally ascribed to unknown North Italian workshops or to that of Andrea Briosco, called il Riccio, are here attributed to Severo Calzetta da Ravenna and his studio, the largest and most prolific workshop for the casting of small Renaissance all'antica bronzes. Severo spent the first decade of the 1500s in Padua, in close contact with the city's humanist culture and befriending Pomponio Gaurico, who mentioned him with words of praise in De Sculptura (1504). It was in this Venetian city that Severo cast his finest bronzes, but economic, social and political upheavals caused by the war of the League of Cambrai forced him to return to his native Ravenna, where he remained until his death. A document states that the workshop pursued its activity even after the master's death, presumably under the guidance of his son Niccolò. Most of the small bronzes examined here do not belong to Severo's Paduan period, and it may be that many of them were cast after his death, a plausible hypothesis if we consider the extremely uneven level of quality of the pieces attributed to the workshop; these nonetheless show a number of recurrent features, such as worm-like hair, almond-shaped eyes, and small, almost spherical fists on human figures, while feline paws frequently appear as supports for ink stands and lamps. Bases shaped as claws of birds of prey are typical elements of Severo's bronzes made for practical use. The major qualitative difference between the extraordinary Neptune astride the Marine Monster in the Bargello and the small putti, only a few centimetres high, housed in the two Florentine museums, enables one to understand the true lack of evenness among the small bronzes studied here.



1 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Nettuno'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



2 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Atlante'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



3 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Caprone'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



4 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Candeliere'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



5 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Marco Aurelio'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

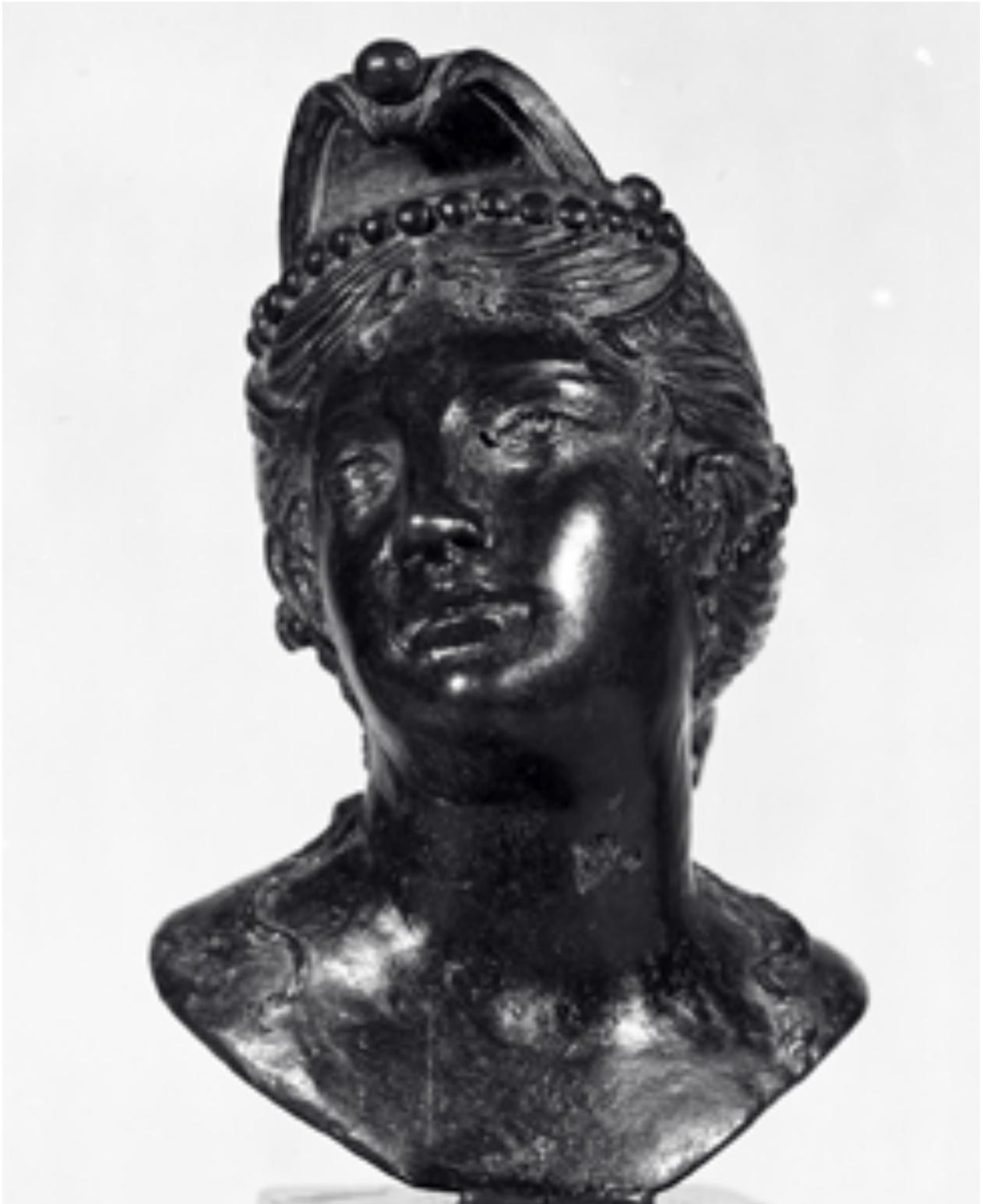


6 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Lucerna a forma di protome moresca'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



7 - Severo da Ravenna: 'Busto di San Giovanni Battista'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



8 - Severo da Ravenna e bottega: 'Testa di giovane donna'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



9 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Busto di giovane donna'

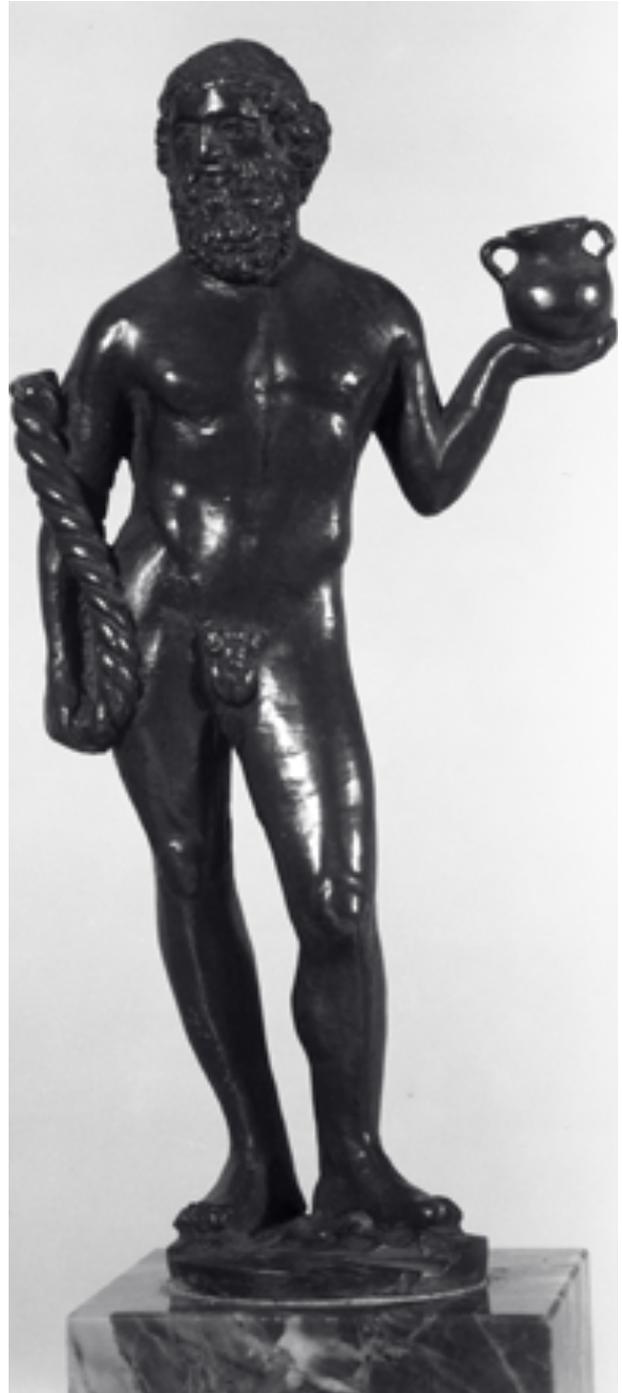
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



10 - Severo da Ravenna: 'Nettuno sul mostro marino'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



11- Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Giove'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



12 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Eolo'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



13 - Severo da Ravenna e bottega: 'Guerriero a cavallo'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



14 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Baccus'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



15 - Severo da Ravenna e bottega: 'Famiglia di satiri'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



16 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Cavallo con la gualdrappa' Firenze, Museo Nazionale del Bargello



17 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Cavallo impennato' Firenze, Museo Nazionale del Bargello



18 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Cavallo' Firenze, Museo Nazionale del Bargello



19 - Severo da Ravenna e bottega: 'Tobiolo che funge da calamaio'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello



20 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Tobiolo'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



21 - Da Severo da Ravenna (sec. XIX):
'Satiro caneforo che funge da calamaio'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



22 - Severo da Ravenna e bottega: 'Lo Spinario'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



23 - Severo da Ravenna e bottega:
'Base dello Spinario'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



24 - Severo da Ravenna e bottega: 'Drago alato su base triangolare'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



25 - Severo da Ravenna e bottega: 'Drago alato'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



26 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?):
'Lucerna bilicne a forma di barca con Giuditta'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



27 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?):
'Lucerna bilicne a forma di barca con Lucrezia'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



28 - Severo da Ravenna e bottega: 'Candeliere tripartito'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



29 - Severo da Ravenna e bottega: 'Acrobata'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



30 - Severo da Ravenna e bottega: 'Ninfa o Nereide'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello,
Collezione Carrand



31 - Severo da Ravenna e bottega: 'Base della Ninfa o Nereide'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



32 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Ercole in atto di strozzare il serpente'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



33, 34 - Severo da Ravenna e bottega: 'Lucerna con Sileno a cavalcioni di una protome asinina'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



35 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Lucerna a forma di animale liminare'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



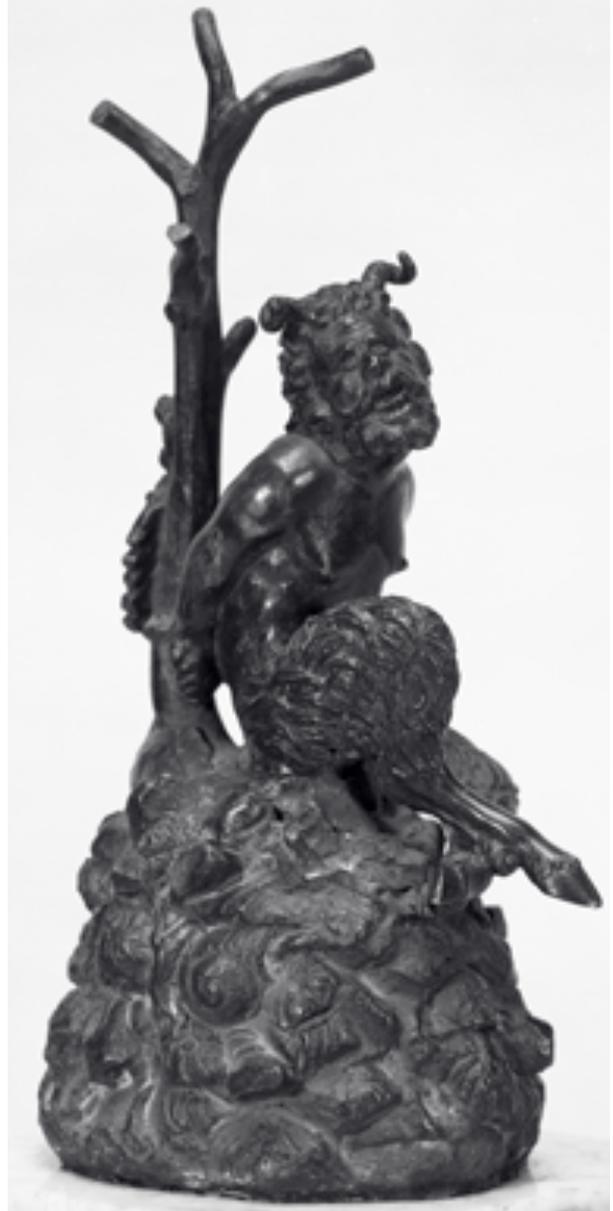
36 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Putto seduto'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

37, 38 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Lucerna a forma di protome di satiro su zampa di rapace'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello





39 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Figlio maggiore del Laocöonte'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



40 - Severo da Ravenna e bottega: 'Marsia'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



41 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Cofanetto'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



42 - Bottega di Severo da Ravenna: 'Scatola'

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



43 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Lucerna a forma di barca'
Firenze, Museo Stefano Bardini



44 - Severo da Ravenna e bottega: 'Candeliere a forma di drago'
Firenze, Museo Stefano Bardini



45 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Lucerna
con l'acrobata'
Firenze, Museo Stefano Bardini



46 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Putto in atto di percuotere'
47 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Fanciullo cavaliere'



Firenze, Museo Stefano Bardini
Firenze, Museo Stefano Bardini



48 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Donna semigiacente'
Firenze, Museo Stefano Bardini



49 - Severo da Ravenna: 'Venere'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



50 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Matrona romana'
Firenze, Museo Stefano Bardini



51 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Amorino'
Firenze, Museo Stefano Bardini



52 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Capra' Firenze, Museo Stefano Bardini



53 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?): 'Doppiere a forma di sirena su base circolare'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand



54 - Bottega di Severo da Ravenna (Niccolò Calzetta?):
'Doppiere a forma di sirena su zampa di rapace'
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Collezione Carrand

MICHELA ZURLA

JACOPO TORNÌ DETTO L'INDACO, PITTORE E SCULTORE TRA ITALIA E SPAGNA

(FIGURE 55-67)

Conostante sia trascorso un cinquantennio dalla pubblicazione del pionieristico studio di Federico Zeri sugli eccentrici fiorentini, l'Indaco non è ancora uscito dal limbo dei “nomi senza quadri” su cui si arrovellò lo studioso e tanti altri dopo di lui. La personalità del Tornì resta ancora oggi per molti versi indefinita, soprattutto a causa dell'esiguo catalogo riconducibile all'artista, costituito da pochissime opere documentate che fanno luce in maniera parziale sulla sua attività come pittore e scultore nella penisola iberica — dove il fiorentino si trasferì intorno al 1520 trovandovi la morte nel 1526 — ma lasciano invece completamente all'oscuro il precedente periodo trascorso in Italia.

Nel presente contributo si cercherà di rileggere ed analizzare le due principali fonti sull'Indaco, ovvero la breve biografia dedicatagli da Giorgio Vasari nella seconda parte delle *Vite*¹ e il rapido profilo redatto dal figlio Lázaro de Velasco nelle pagine introduttive della traduzione in castigliano del *De Architectura* di Vitruvio². Queste notizie saranno poi integrate con le testimonianze documentali sul suo conto, alcune già edite ed altre emerse nel corso del presente studio. In particolare, alle attestazioni già note può essere ora aggiunta una notizia inedita che dà conto dell'attività del nostro come scultore durante gli anni italiani e va così a colmare una lacuna che pesava fortemente sulla conoscenza del Tornì. La carriera di quest'ultimo era infatti distinta in maniera troppo netta tra una prima e lunga fase trascorsa in patria, tra Firenze e Roma, di cui le fonti tramandano solo un impegno come pittore, e una breve ma intensa parentesi spagnola, in cui, oltre che nella pittura, Jacopo dà prova della sua abilità anche in altri campi, come l'intaglio ligneo, quello lapideo e la progettazione architettonica. Proprio alla luce di queste nuove testimonianze appare utile riconsiderare quanto già detto e ripercorrere le vicende dell'Indaco nell'ottica di uno svolgimento unitario³.

Spetta sicuramente a Giorgio Vasari il merito di aver salvato il Tornì dall'oblio grazie al medaglione biografico riservatogli nella seconda parte delle *Vite*. E sebbene il giudizio dell'aretino non sia dei più favorevoli, come denuncia la definizione di “ragionevole maestro”, la scelta di includerlo nel novero degli artefici degni di essere

immortalati è di per sé significativa, soprattutto valutando la lista degli esclusi. Nella *Vita dell'Indaco* Vasari non si dilunga troppo nell'esposizione delle doti artistiche del protagonista, ma preferisce piuttosto caratterizzarlo per la sua condotta di vita, descrivendolo alquanto schivo alle fatiche del lavoro e, al contrario, amante dei piaceri e dell'ozio; nello stesso tempo il biografo ci informa del legame di amicizia che univa il nostro a Michelangelo, di cui, come vedremo più avanti, si possono ripercorrere le vicende.

Jacopo di Lazzaro di Bartolomeo Torni nacque a Firenze, nel popolo di San Miniato, il 3 gennaio del 1476⁴; il suo nome è registrato nel nucleo familiare dello zio paterno Piero di Bartolomeo nelle portate al catasto del 1480 e del 1487 relative al popolo di San Niccolò entro le mura⁵. Nella successiva Decima Repubblicana del 1504 viene annoverato anche il fratello più giovane di Jacopo, Francesco, nato intorno al 1492 e destinato anch'egli alla carriera di pittore⁶.

Secondo la testimonianza di Giorgio Vasari l'Indaco fu discepolo di Domenico Ghirlandaio negli anni in cui anche Francesco Granacci e Michelangelo frequentavano l'affollata bottega del Bigordi, notizia, questa, che sembra avvalorata dalle prime attestazioni note sull'artista. Jacopo compare infatti come testimone in due atti che vedono coinvolto David Ghirlandaio: il primo, sottoscritto il 15 ottobre 1495, riguarda la nomina di due procuratori⁷; l'altro, risalente al 4 aprile 1497, concerne invece una *recognitio bonorum* della bottega del Bigordi sita in San Michele Berteldi⁸. Tali testimonianze confermano un'assidua familiarità con l'*atelier* di Domenico che perdurò anche dopo la scomparsa di quest'ultimo nel 1494.

Ulteriori documenti danno conto della sua permanenza a Firenze, in contrasto con quanto narrato da Vasari riguardo ad un prolungato soggiorno romano negli anni immediatamente successivi all'apprendistato⁹. Il 7 maggio del 1499 l'Indaco prendeva in affitto una casa da Francesco Martelli nel popolo di San Benedetto per un periodo di quattro anni¹⁰, mentre nel 1503 stringeva un contratto di locazione triennale insieme al pittore e battiloro Antonio di Stefano per una bottega in San Lorenzo¹¹. In quest'ultimo atto notarile Jacopo e Antonio vengono designati come pittori ma il testo non spiega se i due fossero collaboratori oppure se condividessero semplicemente i medesimi ambienti di lavoro¹². Il nome del Torni non compare invece nei registri dell'Arte dei Medici e Speziali¹³ né in quelli della Compagnia di San Luca, fatto che conferma la sua esclusione dal circuito corporativo, caso d'altra parte non isolato nel contesto artistico fiorentino¹⁴.

Occorre tenere in considerazione queste notizie, che vedono l'artista risiedere a Firenze tra l'ultimo decennio del Quattrocento e l'inizio di quello successivo, nel valutare la testimonianza vasariana di una sua collaborazione con Pintoricchio nei cantieri romani¹⁵. L'ipotesi avanzata da Adolfo Venturi di ravvisare la mano del Torni in alcuni brani degli Appartamenti Borgia — la cui decorazione fu eseguita negli anni 1493-1495 — resta tuttavia poco convincente e, d'altra parte, non ha avuto seguito nei pochi studi dedicati al nostro. Venturi individuava infatti nella *Dialettica* della sala delle Arti Liberali e nelle scene dell'*Annunciazione*, della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi* e della *Resurrezione* nella sala dei Misteri l'intervento di un artista di formazione fiorentina influenzato da Ghirlandaio, suggerendo il nome dell'Indaco

sulla scorta dell'indicazione del biografo aretino e riservandogli un giudizio totalmente negativo¹⁶. Manuel Gómez-Moreno proponeva invece di intravedere la partecipazione di Jacopo nella decorazione di Castel Sant'Angelo, un'altra impresa pintoricchiesca riconducibile ai medesimi anni e contraddistinta dalla presenza di un'ampia schiera di aiuti¹⁷, mentre Marzia Villella ha pensato agli affreschi di Santa Maria del Popolo, eseguiti intorno al 1509-1510¹⁸. Vista la lacunosa conoscenza dell'attività del Torni negli anni considerati non è al momento possibile verificare la validità dell'affermazione vasariana, aggiunta nell'edizione delle *Vite* del 1568¹⁹, e individuare l'entità della partecipazione dell'Indaco ai cantieri pintoricchieschi. D'altra parte, le ripetute attestazioni dell'artista in patria tra il 1495 e il 1503 non lasciano un ampio margine cronologico per situare la collaborazione con Pintoricchio negli anni a cavallo del secolo.

Il legame dell'Indaco con l'Urbe è confermato in più occasioni da Vasari stesso: oltre a ricordare la partecipazione dell'artista all'impresa michelangiotesca della Volta Sistina, il biografo menziona nell'intera biografia di Jacopo solamente due opere che sono entrambe destinate a chiese romane. L'aretino ascrive al Torni la decorazione di una cappella nella chiesa di Sant'Agostino, comprensiva di un ciclo di affreschi — con la *Pentecoste*, la *Chiamata di Pietro e Andrea* e la *Cena in casa di Simone il fariseo* — e di una tavola raffigurante la *Pietà*, oltre ad un'*Incoronazione della Vergine* per Trinità dei Monti²⁰. Sebbene queste opere siano andate distrutte o risultino comunque oggi irrintracciabili, una rapida analisi delle loro vicende, soprattutto quelle del cantiere agostiniano, può comunque risultare utile.

Vasari identifica la cappella affrescata dall'Indaco in Sant'Agostino con la prima sul lato destro della chiesa: "è di sua mano in quella città (...) entrando in chiesa per la porta della facciata dinanzi, a man ritta, la prima cappella"²¹. In realtà si dovette invece trattare della cappella sul lato opposto, quella che risultava appunto dedicata alla *Pietà* — tema raffigurato proprio nella pala dell'Indaco — ubicata all'inizio della navata sinistra, come rivela una notizia del 1506 che testimonia inoltre il patronato di Fiammetta Cassini, celebre cortigiana romana nota per i suoi legami con Cesare Borgia²². Come ha giustamente notato Alexander Nagel, sia la dedicazione della cappella alla Maddalena, associata in alcuni documenti a quella alla *Pietà*²³, sia i soggetti scelti per la decorazione ad affresco affidata all'Indaco potrebbero trovare una giustificazione in relazione alla committente. La santa patrona, ritratta nella scena raffigurante la *Cena in casa di Simone il fariseo*, poteva infatti rievocare le vicende biografiche della cortigiana Fiammetta, mentre l'episodio della *Chiamata di Pietro e Andrea* avrebbe invece ricordato il fratello di quest'ultima, il cui nome era proprio Andrea²⁴ e che fu designato suo erede universale nel testamento del 19 febbraio del 1512²⁵. La testimonianza offerta dalle ultime volontà della cortigiana, in cui la cappella è descritta come già dotata, può costituirsi come un utile riferimento per la cronologia della campagna decorativa.

La vicenda dell'altare agostiniano s'intreccia con un altro episodio di committenza legato alla medesima chiesa, che ha ulteriormente complicato l'individuazione delle opere dell'Indaco. Nel settembre del 1500 Michelangelo riceveva infatti una cospicua somma di denaro per dipingere una pala per la chiesa di Sant'Agostino,

destinata alla cappella del vescovo di Crotone, Giovanni Ebu, scomparso nel 1496²⁶. Il Buonarroti non portò a termine l'incarico, probabilmente a causa di altri impegni che lo spinsero a rientrare a Firenze nella primavera del 1501, e, a partire dal novembre successivo, iniziò a rimborsare i ducati ricevuti. I libri del banco Balducci, responsabile della contabilità dello scultore, registrano infatti una serie di versamenti sia agli stessi frati di Sant'Agostino sia ad un non meglio identificato "maestro Andrea"²⁷, il quale dovette quindi subentrargli nell'incarico, ricevendo pagamenti fino alla metà del 1502²⁸. La pala eseguita da Andrea andrà probabilmente riconosciuta in quella che fu trasportata in chiesa nel giugno di quell'anno e per la cui installazione fu effettuata una serie di lavori nei mesi successivi²⁹. La presenza in queste registrazioni del riferimento alla "tavola della Pietà" ha spinto Alexander Nagel ad identificare la cappella dove fu installato il dipinto di maestro Andrea con quella che nel 1506 appare di proprietà della Fiammetta. Lo studioso ipotizza infatti che Vasari possa essersi sbagliato nel riconoscere l'intervento del Torni anche nella tavola con la *Pietà*, che a suo avviso sarebbe invece da riferire proprio a maestro Andrea, e lascia al fiorentino esclusivamente la paternità della decorazione ad affresco³⁰.

In realtà, come ha già notato Rab Hatfield³¹, i documenti in nostro possesso non permettono di ricostruire in maniera del tutto chiara la vicenda. Resta tuttavia piuttosto improbabile che la cappella del vescovo di Crotone, per la quale fu richiesto l'intervento di Michelangelo nel 1500, possa essere identificata con quella della cortigiana Fiammetta, che, come si è ricordato, ne risulta proprietaria già nel 1506: se così fosse dovremmo supporre che nel giro di pochissimi anni i curatori testamentari del prelado avessero ceduto i diritti della cappella, rinunciando alle opere precedentemente previste. Del resto, non deve sorprendere la presenza di due tavole raffiguranti la *Pietà* all'interno di una medesima chiesa — ovvero quella che fu installata nel 1502, eseguita probabilmente da maestro Andrea, e quella ricordata da Vasari nella *Vita dell'Indaco* — vista l'ampia diffusione di una tale tematica nelle cappelle funerarie, ma anche considerando che l'altare della Fiammetta era dedicato alla Maddalena oltre che alla Pietà. Le due commissioni andrebbero dunque valutate separatamente, sebbene vadano riferite agli stessi anni, coincidenti con un periodo di fervente attività all'interno della chiesa di Sant'Agostino. I lavori di ricostruzione dell'edificio, sollecitati dal cardinale Guillaume d'Estouteville, vennero infatti ultimati nel 1483 e la decorazione delle cappelle continuò durante i primi due decenni del Cinquecento, contando capolavori come l'*Isaia* di Raffaello o il gruppo marmoreo della *Vergine, Sant'Anna e il Bambino* di Andrea Sansovino³².

Per tornare alle vicende della cappella di Fiammetta, nel settembre del 1603 i frati di Sant'Agostino decisero di cederne i diritti agli eredi di Ermete Cavalletti, il quale, nel testamento dettato il 19 luglio 1602, aveva lasciato una cospicua somma di denaro per provvedere ad un nuovo allestimento³³. In seguito alla morte di quest'ultimo venne così richiesta a Caravaggio la pala d'altare, raffigurante la *Madonna di Loreto* in onore della nuova dedicazione, e si commissionarono gli affreschi al pittore romano Cristoforo Casolani³⁴, distruggendo quelli preesistenti dell'Indaco, considerati ormai superati dopo un solo secolo di vita³⁵. La tavola con la *Pietà*, a

quel tempo installata sull'altare, fu donata al cardinal Scipione Borghese nel 1606³⁶, passando probabilmente nelle sue collezioni, sebbene sia oggi difficile rintracciarne la presenza negli inventari seicenteschi³⁷.

Nonostante le succitate opere dell'Indaco siano scomparse, la disamina delle loro vicende testimonia il legame dell'artista con Michelangelo, legame che, instauratosi durante l'apprendistato nella bottega del Ghirlandaio, dovette perdurare anche negli anni successivi, tanto da vedere i due attivi nello stesso cantiere, quello della chiesa romana di Sant'Agostino, e nel medesimo lasso di tempo.

Del resto la presenza del Torni tra gli aiutanti assoldati dal Buonarroti per la decorazione della volta della Cappella Sistina nella primavera del 1508 conferma il sodalizio tra i due artisti e fornisce un'ulteriore prova sull'abilità del nostro come frescante. Vasari ricorda il nome dell'Indaco accanto a quelli di Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino e Aristotele da Sangallo³⁸; le testimonianze michelangelolesche, *in primis* i *Ricordi* ed il *Carteggio*³⁹, oltre agli artisti succitati, annoverano semplicemente "Jacopo" e lasciano il dubbio sull'identificazione⁴⁰.

Subito dopo i lavori eseguiti dall'Indaco per Sant'Agostino, Vasari ricorda un'altra opera destinata ad una chiesa romana, dedicandole una rapida citazione: "Parimente nella Trinità di Roma è di sua mano, in una tavoletta, la Coronazione di Nostra Donna"⁴¹. L'esistenza di questo dipinto, probabilmente di dimensioni esigue, come lascia immaginare il termine "tavoletta", è confermata dalla menzione che se ne trova nello *Studio di pittura, scoltura & architettura* di Filippo Titi, edito per la prima volta a Roma nel 1675⁴². Descrivendo la prima cappella della navata sinistra, posta sotto il patronato della famiglia Borghese, il Titi ricorda infatti come "l'ultima cappella de' Signori Principi Borghesi hà sopra l'Altare un Crocifisso con figure effigiato à olio, & il rimanente della Cappella con misterij della Passione a afresco tutto di mano di Cesare Nebbia d'Orvieto, in una Tavoletta la Coronatione di M. V. è opera di Giacomo detto l'Indaco, e la sepoltura del Perini con due Puttini di basso rilievo è del Lorenzetto"⁴³. L'autore parafrasa le parole di Vasari — tanto da mantenere invariato il termine "tavoletta" — ma dimostra di conoscere il dipinto direttamente e di averlo visto *in situ*. Sebbene il Titi non specifichi in quale zona della cappella fosse collocata l'*Incoronazione* del Torni, possiamo immaginare che trovasse posto in una delle pareti laterali, poiché l'altare maggiore ospitava la *Crocifissione* di Cesare Nebbia⁴⁴. È interessante notare come nello stesso locale venga registrata anche la sepoltura del mercante fiorentino Francesco Perini eseguita da Lorenzetto e come pure in questo caso vengano ripetute le parole di Vasari che descriveva la lastra come "una sepoltura con due fanciulli di mezzo rilievo"⁴⁵. Nonostante la testimonianza del Titi, né il dipinto dell'Indaco né la tomba del Lorenzetto dovevano essere originariamente destinati alla Cappella Borghese, la cui edificazione risulta successiva rispetto a quella degli altri altari, facendo parte di un intervento di ampliamento della chiesa che prese corpo a partire dagli anni '50 del XVI secolo e durò fino agli anni '70, come dimostra la data 1570 inserita nell'iscrizione che corre lungo la controfacciata⁴⁶. I primi due ambienti sul lato destro e su quello sinistro furono perciò gli ultimi ad esser costruiti e il loro patronato venne concesso

rispettivamente al fiorentino Giovambattista Altoviti, nel 1573, e a Marcantonio Borghese, il quale morì l'anno seguente e fu sepolto proprio nella chiesa di Trinità dei Monti⁴⁷.

La tavola con l'*Incoronazione* dovette perciò essere trasferita nella prima cappella della navata sinistra in seguito al 1574 — quando il locale risulta ultimato e i diritti concessi alla prestigiosa famiglia romana — e prima della descrizione del Titi del 1675. Resta tuttavia sconosciuta l'originaria ubicazione del dipinto dell'Indaco e l'analisi delle vicende storiche della chiesa non offre alcun suggerimento in tal senso. La costruzione della Trinità dei Monti è strettamente legata alla casata reale francese: fu infatti Carlo VIII, intimo del fondatore dell'ordine dei Minimi Francesco di Paola, a concedere ai religiosi una cospicua somma di denaro per acquistare un terreno sul Pincio da Daniele e Luigi Barbaro, terreno sul quale verrà eretto l'edificio a partire dal 1502⁴⁸. Una pianta di Roma compilata da Leonardo Bufalini nel 1551 dà conto di come la struttura originaria della chiesa prevedesse inizialmente soltanto quattro cappelle su ogni lato e uno spazio di fronte all'ingresso, simile ad un portico ma chiuso soltanto su due lati, dove con ogni probabilità erano collocati alcuni altari, come ad esempio quello di patronato del cardinale Giacomo Simonetta, ubicato "extra portam maiorem ecclesiae" e successivamente inglobato nella seconda cappella dall'ingresso sul lato destro⁴⁹.

Le fasi costruttive della chiesa risultano utili, se incrociate con i lacunosi dati biografici dell'Indaco, per azzardare una possibile cronologia per l'*Incoronazione*. Mentre infatti gli altri lavori romani dell'artista risultano collocabili tra la fine del primo decennio del Cinquecento e i primi anni di quello seguente, la tavola per i Minimi sembra invece risalire ad un periodo di poco successivo, visto il protrarsi dei lavori di completamento dell'edificio, che risultano ancora in corso nel 1514, quando i religiosi si rivolsero allo scalpellino Sebastiano di Marino da Forlì per ultimare la copertura di tre delle cinque campate della navata centrale⁵⁰.

Il dipinto dell'Indaco è testimoniato nella cappella Borghese almeno fino al 1766, quando fu data alle stampe l'*Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, in cui l'autore, Ridolfino Venuti, lo ricorda con queste parole: "la Coronazione della Beata Vergine in una Tavoletta è di Jacopo l'Indaco"⁵¹. Possiamo quindi immaginare che l'opera subisse dei danni, o venisse comunque rimossa dall'edificio, in occasione delle pesanti manomissioni che interessarono la chiesa della Trinità dei Monti tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, quando, con l'arrivo delle truppe napoleoniche nel 1798 e la proclamazione della Repubblica Romana, il convento fu confiscato e occupato dall'esercito francese e poi da quello napoletano. In seguito a questi eventi la comunità di religiosi si trasferì nella chiesa di San Francesco di Paola ai Monti portando con sé alcuni dei beni già conservati nella sede al Pincio⁵².

Si è voluto fin qui seguire il filo della narrazione vasariana, in conclusione della quale, come spesso accade nel testo dell'aretino, viene inserito un divertente aneddoto che conferisce alla chiusa un sapore conviviale e burlesco: avendo un giorno Michelangelo avuto a noia il continuo "cicalare" dell'Indaco, lo mandò ad acquistare dei fichi e gli chiuse la porta alle spalle senza lasciarlo rientrare, per poi riappacificarsi

poco tempo dopo. Il biografo non rinuncia a sigillare la *Vita* con un sintetico giudizio che palesa la sua opinione sul tipo di artista incarnato dal Torni, tanto da farne per alcuni versi un modello in negativo, messo ancor più in cattiva luce dal fare risoluto e responsabile del Buonarroti: “come il più delle volte vengono questi cotali agli amici e padroni loro col troppo, e bene spesso fuor di proposito e senza discrezione, cicalare, perché ragionare non si può dire, non essendo in simili, per lo più, né ragione né giudizio”⁵³.

Terminando la vicenda biografica dell'Indaco con la notizia della morte, situata erroneamente a Roma all'età di 68 anni, Vasari dimostra di ignorare alcuni aspetti fondamentali della carriera dell'artista, fornendocene così un ritratto alquanto incompleto: egli appare infatti all'oscuro sia dell'attività di Jacopo come scultore sia del suo trasferimento in Spagna, dove egli risulta documentato a partire dall'ottobre del 1520 fino alla scomparsa avvenuta nel 1526. A sopperire a queste lacune interviene l'altra principale fonte relativa alla sua esistenza, ovvero il profilo tratteggiato dal figlio Lázaro de Velasco nell'introduzione al *De Architectura* di Vitruvio⁵⁴. Le parole dello spagnolo rivelano chiaramente la duplice specializzazione, sia come pittore che come scultore, dell'artista e di suo fratello Francesco: “mi padre Maestre Jacobo florentin y micer Francisco el Indaco mi tio excellentes pintores y escultores y arquitectos en Italia y en España”⁵⁵. Altre preziose notizie si ricavano dal seguito della narrazione in cui vengono condensati, in poche righe, i lavori del Torni nella penisola iberica, dove, a detta del biografo, si sarebbe trasferito nel 1520⁵⁶. La lettura diretta delle parole del Velasco non può che rivelarsi utile: Jacopo “ordenó la torre de Murcia y proseguí la capilla del gran Capitán (...) en esta ciudad de Granada, y que pintó algunas cosas como es la imagen q. está de nuestra Señora del Socorro en el altar mayor del monasterio de los frailes dominicos y el retablo de la cruz, q. dizen, de la capilla real la cena y los apóstoles y la salutación de piedra sobre la puerta de la sacristía de la dicha capilla y algunos retablos de la iglia de San Francisco y en la iglia mayor de Sevilla la imagen de nuestra Señora del Antigua pintura excelente (...) y murió en un lugar de Murcia que se dize Villena”⁵⁷. Delle opere indicate in questo elenco, che danno conto di un'intensa attività concentrata in soli 6 anni, se ne possono purtroppo identificare soltanto poche, ovvero i pannelli del *Retablo de la Santa Cruz* nella Capilla Real di Granada (Fig. 55), ed in particolare le scene dell'*Ultima Cena* (“cena”; Fig. 57), della *Pentecoste* (Fig. 56) e dell'*Incontro sulla via di Emmaus* (Fig. 58) — entrambe associabili al termine “los apóstoles” —, l'*Annunciazione* in pietra nel medesimo complesso (Fig. 59), la torre della Cattedrale di Murcia e l'immagine della *Virgen de la Antigua* nella cattedrale di Siviglia, per la quale il nostro eseguì un intervento di restauro. Le tavole granadine mostrano tuttavia un carattere non del tutto uniforme, spiegabile molto probabilmente con l'intervento di allievi o collaboratori, che si rivela preponderante soprattutto nella *Pentecoste*. La lettura dei dipinti è inoltre inficiata dal loro non ottimale stato conservativo e dal generale impoverimento della superficie pittorica, evidente soprattutto nell'*Ultima cena*.

Una nuova testimonianza documentale, rinvenuta nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Massa, permette di aggiungere un importante tassello a quanto sinora noto sull'attività dell'Indaco come scultore, presentandosi come la prima atte-

stazione di un tale impegno e come l'unica rintracciabile in Italia. Il 20 maggio 1505 “Jacobus olim Lazari florentinus sculptor” e “Petrus Frerius de Messana lapicida” sottoscrivevano a Carrara un accordo con i cavatori Bernardo di Gherardo di Petrognano, Francesco di Nardo e Betto di Jacopone di Nardo di Bergiola per la fornitura di 10 carrate di marmo da consegnare entro il successivo mese di giugno e secondo le dimensioni indicate in un'appendice, purtroppo andata persa⁵⁸. Il 23 maggio seguente un contratto del tutto analogo veniva invece firmato con Matteo di Malrasi e Jacopo di Tomeo di Castelpoggio per ulteriori 10 carrate — di cui in questo caso vengono precisate le misure — che dovevano essere depositate su barconi presso la spiaggia di Avenza entro il mese di luglio⁵⁹. A questi documenti, redatti dal notaio carrarese Pandolfo Ghirlanda, doveva probabilmente seguirne un altro relativo all'acquisto di 20 carrate di marmo da Pietro di Matteo Casoni e Nicodemo di Cecchino Corselli, come si desume da un atto risalente al 14 ottobre 1505 in cui si dirime un contenzioso sorto tra le due parti proprio in relazione alla fornitura di questi materiali⁶⁰. Sebbene, come già nel caso dei dipinti romani ricordati in precedenza, non sia possibile instaurare un legame diretto con nessuna opera, queste testimonianze appaiono di fondamentale importanza e la loro analisi fornisce interessanti spunti su cui riflettere.

Occorre innanzitutto fare alcune considerazioni sull'artista che compare a fianco dell'Indaco come suo diretto collaboratore. Si tratta del messinese Pietro Freri, da identificare probabilmente con il figlio, o comunque un congiunto, del più noto Antonello⁶¹, quest'ultimo attivo, soprattutto a Messina, tra il 1479 e il 1514 e legato in società, almeno a partire dal 1512, al carrarese Giovambattista Mazzolo⁶². L'unica attestazione sinora nota di Pietro lo vede proprio in relazione ad una commissione di Antonello: il 15 marzo del 1496 egli riscuoteva infatti un pagamento per l'ancona eseguita da quest'ultimo nella cappella di Sant'Agata del Duomo di Catania, comparando in veste di suo procuratore⁶³. Sebbene il documento non specifichi il ruolo svolto da Pietro nella decorazione del sacello catanese, si può immaginare che lo scultore vi avesse preso parte.

La presenza a Carrara del Freri a fianco dell'Indaco nel 1505 lascia adito a numerosi interrogativi che, allo stato attuale delle ricerche, non possono essere risolti. Non sappiamo infatti quale fosse il legame tra i due artisti e soprattutto quale l'opera cui i marmi erano destinati. La terminologia impiegata negli atti succitati appare estremamente caratterizzante, pur nella generale scarsità di informazioni tipica di tali documenti, in quanto distingue in maniera piuttosto chiara la qualifica di scultore del Torni e quella invece di semplice lapicida del Freri, individuando così una precisa gerarchia nelle specifiche professionali dei due collaboratori. I marmi acquistati servivano, molto probabilmente, ad un'impresa che vedeva coinvolti il fiorentino ed il messinese e furono scelti in base alle loro differenti destinazioni. Nel primo testo, quello del 20 maggio 1505, si specifica che le pietre erano necessarie per fare figure ed altro (“faciendis figuris et aliis”)⁶⁴, lasciando perciò sottintendere che nell'opera erano previste delle sculture a tutto tondo o comunque delle rappresentazioni figurative. Nel documento successivo vengono invece fornite le misure dei blocchi, precisando che dovevano avere una lunghezza compresa tra sei e dieci palmi, corri-

spondenti all'incirca a 150 e 250 centimetri⁶⁵, mentre in quello del 14 ottobre si fa diretto riferimento a quattro cornicioni e ad altri pezzi⁶⁶. Dall'analisi dei testi sembra perciò emergere un'opera con una struttura complessa, costituita da un inquadramento architettonico, cui erano destinati i cornicioni e gli altri blocchi, e da figure a tutto tondo o a rilievo⁶⁷.

Per quanto riguarda invece il luogo di destinazione non abbiamo elementi che ci permettano di avanzare ipotesi, vista l'assenza di ulteriori notizie sui due artisti negli anni immediatamente successivi. Non sappiamo, dunque, se Pietro Freri si fosse trasferito in Toscana ed avesse stretto in quell'occasione un legame di collaborazione coll'Indaco, oppure se, viceversa, quest'ultimo fosse stato coinvolto in un'impresa per la Sicilia. Del resto, un altro documento rinvenuto nel fondo notarile di Carrara testimonia la persistenza del legame del Freri con la propria terra nativa: Pietro si occupò infatti dell'invio di un'ingente quantità di marmi carraresi a Messina e l'11 settembre del 1505 si accordò con il trasportatore Antonio de Valle da Nervi per spedire 70 e più carrate dal porto di Avenza verso quello siciliano tramite un "naviglio"⁶⁸. Non si può pertanto escludere che tra il materiale da inviare fossero comprese anche le carrate acquistate insieme all'Indaco solo pochi mesi prima. Non resta tuttavia traccia di un'opera così rilevante tra quelle eseguite in quegli anni a Messina e nella Sicilia Orientale, neppure considerando l'attività nota di Antonello Freri e dei suoi collaboratori. Al contrario, supponendo invece di ipotizzare un impegno del Torni e del socio messinese all'interno dei confini toscani, bisognerebbe notare come le altre testimonianze di quest'ultimo rinvenute negli atti carraresi siano tutte circoscritte all'anno 1505 e riguardino la restituzione di una somma di denaro consegnata come deposito e l'assunzione di un apprendista⁶⁹.

Nell'ambito delle relazioni tra Carrara e la Sicilia, gli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento si connotano per una fitta rete di scambi in entrambe le direzioni, che coinvolgono sia maestranze che marmi apuani⁷⁰. Sorprende, in particolare, il consistente numero di artefici carraresi che si trasferirono nell'isola per periodi più o meno lunghi, mantenendo sempre stretti contatti con la madrepatria. Nello studio dedicato ai Gagini edito nel 1883, Gioacchino Di Marzo ricordava, ad esempio, Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettari, i quali sono documentati a Palermo già nel 1503⁷¹, Francesco Del Mastro, attestato in Sicilia dal 1513 e nuovamente a Carrara nel 1536⁷², oppure Giovambattista Mazzolo, la cui attività nell'isola è nota dal 1512 e fino al 1550⁷³. In particolare, quest'ultimo risulta legato proprio al già citato Antonello Freri, in compagnia del quale acquistava dei marmi nel 1512 e nel 1513 dal carrarese Lotto di Guido, trasferitosi temporaneamente a Palermo per commerciare il prezioso materiale⁷⁴. Come ha evidenziato Christiane Klapisch-Zuber, queste maestranze emigrate nel Sud Italia mantennero stretti contatti con il luogo d'origine, gestendo l'invio di marmi sia verso altri carraresi sia verso maestri lombardi o siciliani ai quali risultano spesso associati e favorendo inoltre l'inserimento di allievi o scarpellini all'interno delle botteghe locali⁷⁵.

È invece più raro trovare casi di scultori e scarpellini siciliani trasferitisi a Carrara o in Toscana⁷⁶, e ancor di più in società con artisti autoctoni, come avvenne appunto tra l'Indaco e il Freri, circostanza che può essere facilmente spiegata considerando

la presenza di numerose maestranze specializzate nella lavorazione di manufatti lapidei sia nelle aree più a ridosso delle Apuane che in generale in tutta la regione.

L'attestazione dell'Indaco a Carrara in veste di scultore sembra rafforzare ulteriormente il legame del Torni con Michelangelo. Proprio nel 1505, quando Jacopo e il socio messinese si approvvigionavano di marmi, il Buonarroti compiva uno dei suoi primi viaggi a Carrara, che lo portò a risiedere per circa otto mesi in prossimità delle cave per scegliere personalmente le pietre destinate alla tomba di Giulio II⁷⁷, inaugurando così una lunga consuetudine che vide lo scultore occuparsi in prima persona del reperimento del materiale ed accordarsi direttamente con i cavaatori.

D'altra parte, l'attestazione di un'attività del Torni come scultore di marmo presuppone una precedente formazione dell'artista nel campo dell'intaglio lapideo, con l'acquisizione di una serie di competenze specifiche che emergono chiaramente dalle opere spagnole, nelle quali Jacopo rivela una multiforme capacità di lavorare sia il legno che la pietra. Bisogna perciò chiedersi dove questi avesse appreso l'arte della scultura "per via di levare", frequentando, con ogni probabilità, una bottega specializzata in cui avrebbe potuto esercitarsi nella pratica del mestiere. Anche in questo caso non si può non richiamare l'esperienza di Michelangelo e il suo doppio apprendistato presso l'*atelier* di Domenico Ghirlandaio e presso quello di Benedetto da Maiano. Nel caso dell'Indaco risulta piuttosto difficile individuare, anche in via puramente ipotetica, un possibile maestro, vista l'esiguità delle opere plastiche documentate dell'artista, limitate all'*Annunciazione* in pietra (Fig. 59) e alla struttura lignea del Retablo de la Santa Cruz della Capilla Real di Granada (Fig. 55) — cui sono stati dalla critica aggiunti la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* del Museo de Bellas Artes di Granada (Fig. 60), il rilievo con la *Crocifissione* della chiesa della Maddalena di Jaén e il portale della sagrestia della cattedrale di Murcia⁷⁸ — e la loro tarda cronologia, situandosi esse nell'ultima fase della sua attività, quella svolta in Spagna tra il 1520 e il 1526⁷⁹.

L'associazione dell'Indaco a un lapicida messinese nel 1505 appare suggestiva soprattutto alla luce del successivo periodo trascorso dal Torni nella penisola iberica. La Sicilia era infatti un possedimento della casata d'Aragona fin dal Trecento e con l'unificazione del regno spagnolo, sancita dal matrimonio di Ferdinando e Isabella, entrò sotto il diretto controllo della corona iberica, che ne delegò il governo ad un proprio viceré. Non si può perciò evitare di percorrere un'ulteriore ipotesi per l'apporto dell'Indaco nella penisola spagnola, seppur considerando lo scarto di oltre un decennio che separa il sodalizio con Pietro Freri del 1505 dal trasferimento a Granada, avvenuto intorno al 1520. In questa ricostruzione l'artista fiorentino potrebbe aver stretto rapporti con la Spagna già durante il primo decennio del secolo tramite la collaborazione col lapicida siciliano, rinsaldandoli ulteriormente negli anni successivi trascorsi tra Firenze e Roma. Ipotesi, questa, che non esclude quanto già detto sull'arrivo del Torni nella penisola iberica ed in particolare sul ruolo di tramite che avrebbero potuto svolgere Alonso Berruguete e Pedro Machuca, rientrati in patria dopo un soggiorno italiano proprio negli stessi anni in cui Jacopo compiva il medesimo viaggio ed entrambi legati al nostro per varie circostanze⁸⁰. Sia Berruguete che Machuca appaiono infatti coinvolti nel cantiere della Capilla Real granadina,

dove, a partire dall'ottobre del 1520, risulta attivo anche il Torni, che fornì disegni per gli organi⁸¹, per alcuni cassoni e per una grata lignea destinati alla sagrestia⁸², intagliò il parapetto in pietra dell'altare maggiore⁸³ e si impegnò inoltre, l'8 febbraio 1521, ad eseguire la struttura lignea del *Retablo de la Santa Cruz* e a dipingere insieme a Machuca sette pannelli da aggiungere ai dipinti di Dierick Bouts⁸⁴. Nello stesso edificio, voluto dai Re Cattolici come pantheon dinastico della casata reale⁸⁵, veniva chiamato anche Alonso Berruguete, al quale, a partire dal 1521, furono richiesti due cicli di affreschi — destinati rispettivamente alla cappella maggiore e alla sagrestia — e due retable per le cappelle ai lati del presbiterio, opere che tuttavia non furono mai realizzate⁸⁶.

La prima testimonianza dell'Indaco in Spagna lo vede perciò coinvolto in un'impresa di grande rilievo, quale appunto la *Capilla Real*, e con un ruolo di coordinatore di altre maestranze, essendo chiamato a svolgere un'attività di ideazione, riconosciuta come prerogativa di un artista italiano. Nel contratto di commissione del *Retablo de la Santa Cruz* non viene specificata una chiara spartizione del lavoro tra l'Indaco e il Machuca, a conferma di uno stretto rapporto tra i due che andrà forse fatto risalire già alla precedente esperienza italiana. Sebbene il *grand tour* del pittore spagnolo presenti ancora aspetti non del tutto chiari, è più che probabile che i due possano essersi incontrati a Roma nel corso del secondo decennio del Cinquecento⁸⁷.

Per quanto riguarda invece Berruguete, quest'ultimo appare in rapporto con lo stesso ambiente da cui proveniva anche l'Indaco, essendo infatti attestato a Firenze in relazione a Michelangelo e Francesco Granacci, dei quali non occorre ricordare nuovamente le contingenze con il Torni. Alonso trascorse in Italia un lungo periodo della durata di circa dieci anni, dal 1508 al 1517-1518, sostando sia nella città toscana sia a Roma e svolgendo un tirocinio di formazione che lo porterà in contatto con i principali artisti attivi in entrambi i centri⁸⁸. Oltre alla comune frequentazione del Buonarroti, che tuttavia si riverbera in maniera del tutto differente sui due artisti — l'uno, Berruguete, profondamente influenzato dall'arte michelangiolesca e l'altro, al contrario, come immune da quel contatto —, entrambi condividono anche la doppia fisionomia di pittore e scultore.

In conclusione di questo intervento, incentrato sull'attività italiana dell'Indaco, restano da analizzare le varie ipotesi sinora avanzate per raggruppare intorno all'artista un catalogo di opere e colmare una lacuna che pesa gravemente sulla sua conoscenza.

In un breve intervento del 1940 Roberto Longhi avanzava il nome del Torni in relazione al gruppo di dipinti riuniti intorno alla *Madonna di Manchester* per esemplificare quella "brigata fiorentina di begli umori" stretta vicino a Michelangelo, "gente che teneva allegro il terribilissimo maestro con toscane facezie; salvo poi a trovarsi la porta chiusa in faccia quando il vento girava a tempesta"⁸⁹, come ricordato da Vasari proprio nella biografia del nostro. Tornando a riflettere sull'identità del Maestro della *Madonna di Manchester*, Federico Zeri escludeva l'ipotesi di riconoscere l'anonimo artista nell'Indaco, nonostante l'affinità 'sulla carta' dei profili dei due pittori, vista l'assenza di compatibilità con le opere spagnole documentate, ovvero i tre pannelli del *Retablo de la Santa Cruz* di Granada⁹⁰. Lisa Venturini ri-

cordava invece il Torni tra gli ‘artisti senza quadri’ di Zeri in relazione al Maestro del Tondo Borghese⁹¹.

Spetta a Fiorella Sricchia Santoro il merito di aver associato all’Indaco un nucleo di dipinti accorpato intorno alla *Madonna col Bambino e san Giovannino* degli Uffizi, nota come *Madonna del pozzo* (Fig. 61), in precedenza ascritta al Franciabigio⁹². Rintracciando le coordinate culturali emergenti dal gruppo di opere considerate, la studiosa ricostruiva per via ipotetica e deduttiva il percorso dell’Indaco durante il primo ed il secondo decennio del Cinquecento, in una lettura che suggeriva una diretta continuità con le testimonianze iberiche⁹³. Le opere chiamate in causa sono la tavola degli Uffizi succitata, il tondo con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* oggi esposto presso il Museo del Cenacolo di Fuligno a Firenze⁹⁴, il tondo di analogo soggetto già appartenente alla collezione del conte Ranieri di Sorbello a Roma⁹⁵, la *Sacra Famiglia* conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁹⁶, quella della Galleria dell’Accademia di Firenze⁹⁷ ed infine il *Tempio di Ercole* del Museo di Palazzo Davanzati⁹⁸ (Fig. 62), cui la Sricchia Santoro aggiungeva anche una *Madonna col Bambino e san Giovannino* della collezione Liechtenstein a Vaduz⁹⁹. Se da un lato queste opere, in passato inserite nel catalogo del Franciabigio¹⁰⁰, denunciano un sostrato pienamente fiorentino, con riferimenti sia a maestri tardo-quattrocenteschi, come Piero di Cosimo, sia alla generazione di Mariotto Albertinelli, sia, infine, ad Andrea del Sarto, dall’altro rivelano uno sguardo attento alla produzione raffaellesca del primo decennio del Cinquecento e mostrano uno studio preciso e fruttuoso delle formulazioni del Sanzio sul tema della Madonna col Bambino. Dopo aver evidenziato l’estraneità di questo gruppo di opere ai modi del Franciabigio, la studiosa proponeva di rintracciarne l’autore in “un pittore fiorentino che abbia avuto occasione di intrattenersi a Roma sul finire del primo decennio del Cinquecento e ne abbia riportato un orientamento più radicato in direzione raffaellesca”, da ricercare tra quelli immortalati da Vasari nelle *Vite* ma di cui non è noto il catalogo, giustificando il nome dell’Indaco con una serie di confronti con le poche opere accertate di quest’ultimo¹⁰¹.

Nell’esaminare il gruppo di dipinti raccolti intorno alla *Madonna del pozzo* è innanzitutto utile verificare l’effettiva omogeneità dei singoli pezzi e notare come uno dei dipinti, il *Tempio di Ercole*, non sembri del tutto compatibile con gli altri, come è stato già evidenziato da Serena Padovani¹⁰². La tavola si distingue infatti per l’assenza di una netta impronta raffaellesca, che connota invece la *Madonna del pozzo* degli Uffizi e la *Sacra Famiglia* di Vienna, databili più o meno agli stessi anni, e presenta, al contrario, un’attenzione verso modelli più eterodossi, come, ad esempio, quelli veicolati dalle stampe d’Oltralpe. La misteriosa accolta che al di sotto di un portico si stringe intorno all’Ercole, figura atteggiata a mo’ di statua antica — e issata significativamente al di sopra di un basamento con arpie — ma dalla consistenza di carne, mostra infatti puntuali derivazioni dalle incisioni di Dürer, che conferiscono ai personaggi un aspetto caricato e una pungente caratterizzazione fisionomica. Fascinato dalle novità introdotte dalle carte del tedesco, l’artista ne riprende infatti alla lettera alcuni brani, dando l’impressione di aver ritagliato ed incollato le figure per creare una composizione priva di un qualsiasi sviluppo in profondità ed

improntata invece ad un ordinato criterio di simmetria. Come già notato da Susan McKillop¹⁰³, sia il gruppo di tre figure sul lato sinistro che quello con l'alabardiere dalla parte opposta sono desunti dalla stampa dei *Lanzichenecchi* risalente al 1495. Il vecchio sulla sinistra richiama invece le figure degli *Apostoli*, come ad esempio il *San Paolo* del 1514, e il soldato subito a destra dell'Ercole sembra derivare dall'*Ecce Homo* della serie della *Grande Passione*, data alle stampe intorno al 1498. Nello stesso tempo l'autore getta un occhio alle composizioni di Andrea del Sarto, anch'egli uno dei primi a manifestare un interesse entusiastico per le novità düreriane, ispirandosi alle *Storie di san Filippo Benizzi* affrescate sulle pareti del Chiostrino dei Voti dell'Annunziata, sia nel paesaggio che nelle fisionomie di alcuni personaggi. Il dipinto, probabilmente una spalliera destinata alla decorazione di un palazzo signorile, è attestato nelle collezioni medicee a partire dal 1588, quando viene registrato nell'inventario stilato alla morte di Francesco I come opera di Andrea del Sarto¹⁰⁴. È stato pertanto ipotizzato che la tavola fosse commissionata da un membro della casata Medici, anche sulla scorta della tematica erculea, cui la famiglia era più volte ricorsa nell'elaborare la propria politica di immagine: rientrati a Firenze nel 1512 dopo la parentesi repubblicana, i discendenti di Lorenzo il Magnifico avrebbero ripreso la figura dell'eroe antico, facendolo rappresentare nel dipinto di Palazzo Davanzati senza armi per divulgare un messaggio di riappacificazione¹⁰⁵.

Per tornare alla difficile questione della paternità dell'opera, Serena Padovani avanzava il nome di Antonio di Donnino del Mazziere, uno degli 'eccentrici' classificati da Zeri, proponendo con cautela di vedere nel *Tempio di Ercole* la sua opera prima, ancora legata al Franciabigio e al giovane Foschi¹⁰⁶. Proprio l'assenza di dipinti contemporanei del Mazziere cui far diretto riferimento ci suggerisce di cercare per la tavola di Palazzo Davanzati un'altra soluzione, o meglio di riconsiderare quanto già detto in precedenza. Se infatti il tentativo di Fiorella Sricchia Santoro di associare all'ancora misterioso Indaco la *Madonna del pozzo* e i dipinti ad essa correlati va valutato con prudenza, restringendo il campo al solo *Tempio di Ercole* l'ipotesi pare trovare un più diretto riscontro. È infatti proprio con questo dipinto che i pannelli della Capilla Real mostrano le più stringenti somiglianze, tanto nell'impostazione della scena quanto nella caratterizzazione dei personaggi. Nel pannello con l'*Incontro sulla via di Emmaus* (Fig. 67), ad esempio, Cristo e i due Apostoli sono situati in primo piano, al pari di figurini ritagliati ed incollati sulla ribalta, proprio secondo lo stesso procedimento che si individua nel *Tempio di Ercole* e senza alcun accenno di sviluppo in profondità. Le affinità si estendono anche al modo di caratterizzare i panneggi, ampi e pesanti, con pieghe profonde che si complicano a formare gorgi e costringono le figure ad atteggiarsi a mo' di manichini (Figg. 63, 64). Le espressioni caricate ed accigliate dei misteriosi protagonisti della tavola fiorentina si ripresentano del tutto analoghe negli Apostoli dell'*Ultima Cena* o della *Pentecoste* del retablo granadino (Figg. 65, 66). Se dovessimo perciò proporre un'opera da collegare all'attività italiana dell'Indaco la nostra scelta si indirizzerebbe proprio al *Tempio di Ercole*, pur consapevoli di essere di fronte ad un'ipotesi, che soltanto la scoperta di ulteriori notizie sul Torni potrà avvalorare o meno.

Il nucleo di dipinti da cui si è scorporata la tavola di Palazzo Davanzati e che

Fiorella Sricchia Santoro proponeva di ascrivere all'Indaco sembra a nostro avviso difficilmente compatibile con quello che i pochi dati in possesso ci permettono di ricostruire del Torni. Il classicismo già cinquecentesco che emerge dal gruppo di opere raccolto intorno alla *Madonna del pozzo*, nelle quali ricordi di Andrea del Sarto sono sapientemente inseriti in composizioni che meditano prototipi raffaelleschi, appare del tutto estraneo ai pannelli spagnoli del Torni, che sembrano semmai guardare ad alcune soluzioni delle Logge — come è stato già evidenziato da Fiorella Sricchia Santoro per l'*Ultima Cena*¹⁰⁷ — forse mediate da Machuca. Pare invece mancare ogni legame con la produzione di Domenico Ghirlandaio, che, al contrario, ci aspetteremmo di trovare in un artista che fu allievo del Bigordi e restò legato a quella bottega e ai suoi frequentatori.

L'autore della *Madonna del pozzo* rivela, invece, di aver osservato con attenzione non soltanto le opere di soggetto sacro del Sanzio ma anche la lezione di Leonardo, come si evince dal movimento a spirale impresso al gruppo della *Madonna col Bambino* del dipinto degli Uffizi e dall'idea di sviluppare la *Sacra Famiglia* di Vienna per torsioni e contrapposti. Il pittore mostra inoltre uno stretto legame con Mariotto Albertinelli, ad esempio nel dipinto del Cenacolo di Fuligno — che può essere considerato all'inizio della serie e che, soprattutto nel Bambino Gesù, rivela affinità con la *Crocifissione* della Certosa del Galluzzo — ma anche con Giuliano Bugiardini, che di quest'ultimo era stato allievo e compagno. A nostro avviso non è pertanto possibile individuare il misterioso artista celato dietro la *Madonna del pozzo*, pittore che rivela caratteri peculiari e non riconoscibili nella produzione di altri contemporanei e pertanto da ricercare tra le personalità che sono ricordate da Vasari ma che l'assenza di opere e di testimonianze documentarie rende ancora oscure. Nella biografia di Mariotto Albertinelli, l'aretino cita a fianco di Bugiardini e Franciabigio anche Innocenzo da Imola e il Visino¹⁰⁸, pittore quest'ultimo attivo in Ungheria al quale è stata ricondotta un'unica opera, ovvero la *Deposizione* del Seminario vescovile di Venezia¹⁰⁹. D'altra parte, si potrebbe anche ricordare il fratello minore del Franciabigio, Agnolo di Cristofano, sul quale Vasari ci informa che svolse un apprendistato presso il più anziano Francesco per poi collaborare con Baccio Bandinelli intorno al 1527¹¹⁰. Il problema resta perciò ancora aperto e il gruppo di dipinti destinato a rimanere per il momento privo di paternità.

NOTE

Questo contributo è frutto della ricerca svolta presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi durante l'anno accademico 2010-2011. Desidero ringraziare Mina Gregori che ha guidato con la consueta passione questo anno di attività e di studio presso la Fondazione. Sono inoltre grata a Serena Padovani, Fiorella Sricchia Santoro e Mara Visonà, con le quali ho potuto discutere questi argomenti ricevendone consigli e suggerimenti. Tutta la mia gratitudine va a Tommaso Mozzati al quale sono profondamente debitrice per le preziose indicazioni e per la disponibilità con cui ha sempre appoggiato e arricchito questo ed altri miei lavori. Desidero poi ringraziare Paolo Benassai, Odette D'Albo, Kira d'Albuquerque, Francesco Grisolia, Samuele Magri, Luca Siracusano, sempre disponibili a consigliarmi e a condividere gioie e difficoltà. Questo lavoro è in ricordo di Miklós Boskovits che ha seguito le mie ricerche, fornendomi fondamentali indicazioni per affrontare un argomento così sfuggente.

¹ G. Vasari, *Le opere*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze, 1878-1885, III, 1878, pp. 679-682.

² Si tratta di un codice manoscritto, oggi conservato presso la Biblioteca Pública di Cáceres, composto nel 1550-1565, che risulta precedente alla stampa del testo vitruviano apparsa nel 1582 con il nome di Miguel de Urrea. Lázaro de Velasco nacque da Jacopo di Lazzaro e Juana de Velasco, dalla quale riprese il cognome, tra il 1521 e il 1526, ovvero durante gli anni di permanenza dell'Indaco in Spagna, e morì nel 1585. Si vedano F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923, pp. 181-221; J.E. García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas. I. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, 2002, pp. 27-29.

³ Si riassumono di seguito le principali voci bibliografiche dedicate all'Indaco: P. A. Berenguer, *Noticias para la historia de la Arquitectura en España. Siglo XVI. El maestro Jacobo Florentin*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", VIII, 1900, 84, pp. 36-37; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano, 1901-1940, VII.2, 1913, pp. 615-617, 639-640; F.J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1923, pp. 204, 207-208; Jacopo da Firenze, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 37 voll., Leipzig, 1907-1950, XVIII, 1925, p. 276; M. Gómez-Moreno, *Sobre el Renacimiento en Castilla. II. En la Capilla Real de Granada*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", I, 1925, pp. 245-288; Idem, *Documentos referentes a la Capilla Real de Granada*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", II, 1926, pp. 99-128; D. E. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters from 13th to the 17th Centuries*, London, 1928, p. 146; G. Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, 6 voll., Reutlingen, 1925-1939, III.1, 1929, p. 90; G. Richert, *Torni, Jacopo, gen. l'Indaco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, cit., XXXIII, 1939, pp. 292-293; M. Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pp. 57-58, 95, 111, 114-115, 123; C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 voll., Cambridge, 1930-1946, X, 1950, pp. 259-276; D. Angulo Iniguez, *Ars Hispaniae. XII. Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1955, p. 226; J. Hernández Perera, *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957, pp. 24-32; A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIV siècle aux Rois Catholiques*, Paris, 1965, pp. 407-419; E. Gomez Piñol, *Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*, Murcia, 1970; M. Gómez-Moreno, *Renaissance Sculpture in Spain*, New York, 1971, pp. 45-47; R. Pane, *Gli scambi con la Spagna: scultori e architetti, in Il potere e lo spazio. La scena del Principe*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 105-116, in particolare p. 113; F. Marias, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983, pp. 96-97; C. Gutiérrez-Cortines Corral, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, pp. 61-66; A.J. Morales, *Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía, in Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, catalogo della mostra, Toledo, 1992, pp. 177-197, in particolare p. 196; J. Sáenz de Miera, *ivi*, pp. 349-350, 572, cat. 82; F. Sricchia Santoro, *Del Franciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione. II*, in "Prospettiva", 71, 1993, pp. 12-33; C. Filippini, *Il pittore-battiloro Antonio di Stefano, compagno di bottega dell'Indaco*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. I. Politica, economia, cultura, arte*, atti del convegno di studi (Pisa-Siena, 5-8 novembre 1992), Pisa, 1996, pp. 305-311; M. Villella, *Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre "a la antigua" di Don Gil Rodriguez de Juterón nella cattedrale di Murcia*, in "Annali di Architettura", 10/11, 1998-1999, pp. 82-102; C. Pizzorusso, in *Pietà e memoria. Sei sculture dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Vezzosi, Firenze, 1999, pp. 54-65, cat. 5; L.A. Waldman, *Two foreign artists in Renaissance Florence: Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo*, in "Apollo", CLV, 2002, 484, pp. 22-29, in particolare p. 28 nota 28; L. Aquino, *I Ghirlandaio, Baccio d'Agnolo e le loro botteghe "in sulla piazza di San Michele Berteldi"*, in *Invisibile agli occhi*, atti della giornata di studio (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 15 dicembre 2005) a cura di N. Baldini, Firenze, 2007, pp. 64-76; G. Gagliardini, *Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526), scultore e pittore fra Firenze e la Spagna: proposte per un catalogo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2007-2008, relatore Giancarlo Gentilini.

⁴ La data è in stile comune. "Mercholedi addi 3 digennaio 1475. Iacopo & Rafaello de Lazero di Bartolomeo p(opolo) di S(anct)o Miniato naque addi 3 hore 10". Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, *Registri battesimali*, 4, c. 36r.

⁵ Nel 1480 Jacopo viene ricordato nella registrazione catastale dello zio Piero di Bartolomeo di Jacopo borsaio come d'età di 4 anni, insieme al padre Lazzaro, nato intorno al 1442, alla madre Agnese e ai fratelli Filippo e Giovambattista. Nella successiva portata del 1487 Filippo risulta già scomparso

mentre appare menzionato un altro figlio di Lazzaro e Agnese di nome Tommaso. Sia quest'ultimo che Giovambattista dovevano essere morti prima del 1504, in quanto non sono citati nella Decima sottoscritta in quell'anno: Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Catasto*, 1040 (portate del distretto di Santa Croce, popoli 1-19, 1480), c. 132r; ASF, *Catasto*, 1108 (portate del distretto, quartiere di Santa Croce, popoli 1-11, 1487), c. 97. Il padre di Jacopo, Lazzaro, era fornaio.

⁶ La Decima del 1504 è menzionata da Gaetano Milanesi, il quale però indicava erroneamente il nome del padre di Jacopo in Lazzaro di Pietro fornaio, e da Fiorella Sricchia Santoro (F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, p. 32 nota 17). Nella registrazione Jacopo viene ricordato come ventottenne mentre il fratello Francesco viene detto di 12 anni, essendo nato intorno al 1492. ASF, *Decima Repubblica*, 295 (portate del contado, quartiere di Santa Croce, popoli 1-20, 1504), senza numero della carta; ASF, *Decima Repubblica*, 306 (portate del contado, 2^a serie, quartiere di Santa Croce, popoli 1-11, 1504), c. 238. Per quanto riguarda invece il cognome Torni, pur non comparando nelle portate catastali né nelle altre testimonianze relative a Jacopo, può essere dedotto dai documenti inerenti al più giovane dei due fratelli, Francesco. Nel 1562 quest'ultimo si trovava malato a Roma presso l'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili e veniva registrato come "Magister Franciscus Torni alias vulgariter nuncupatus l'Indaco pictor florentinus". Spetta a Bertolotti il merito di aver individuato il cognome dei due artisti e di aver pubblicato, oltre a quella succitata, altre notizie su Francesco: A. Bertolotti, *Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", IV, 1881, pp. 73-77, in particolare p. 74. Resta invece ancora oscura l'origine del soprannome "Indaco", termine che compare, oltre che in Vasari e in Lázaro de Velasco, anche in altre testimonianze su Francesco, ovvero nella dichiarazione fatta nel 1531, nella quale il pittore elencava alcuni beni rimasti nella propria abitazione in seguito al Sacco di Roma del 1527, nei pagamenti per le decorazioni eseguite nel 1536 in occasione dell'ingresso di Carlo V a Roma e in quelli relativi ad alcuni lavori per la Cappella Paolina del 1549, o ancora nella stima di un'opera di Pietro Condopulo nel 1558. Su queste notizie e su Francesco Torni si vedano A. Bertolotti, *Documenti*, in "Archivio storico, artistico, archeologico e letterario della città e provincia di Roma", I, 1875, pp. 99-113, in particolare pp. 112-113; A. Bertolotti, *Autografi di artisti servati nell'Archivio di Stato di Roma*, in "Giornale di erudizione artistica", IV, 1875, pp. 129-141, in particolare pp. 130-132; A. Rossi, *Spogli vaticani*, in "Giornale di erudizione artistica", VI, 1877, pp. 197-228, in particolare p. 228; G. Milanesi, in G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, pp. 679-680 nota 1; O. v. Bohlen, *Torni, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* cit., XXXIII, 1939, p. 292.

⁷ ASF, *Notarile Antecosimiano*, 5400 (Lorenzo Cioli, 1494-1496), c. 149 r. Il documento è stato reso noto da Lucia Aquino: L. Aquino, *op. cit.*, 2007, p. 64.

⁸ ASF, *Notarile Antecosimiano*, 2446 (Clemente Bernardi, 1491-1498), c. 287r. La notizia è stata resa nota da Geronimus e Waldman, i quali tuttavia la riferiscono erroneamente al 1496: D.V. Geronimus, L.A. Waldman, *Children of Mercury: new light on the members of the florentine Company of St. Luke (c. 1475-c.1525)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVII, 2003, 1, pp. 118-158, in particolare p. 156 nota 114. Cfr. anche L. Aquino, *op. cit.*, 2007, p. 71 (con la corretta datazione al 1497). In entrambi gli atti notarili oltre all'Indaco viene scelto come testimone Giovanni di Antonio, probabilmente a causa della comune frequentazione della bottega dei Ghirlandaio.

⁹ "Lavorò Jacopo molti anni in Roma, o per meglio dire, stette molti anni in Roma, e vi lavorò pochissimo": G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, p. 680.

¹⁰ ASF, *Notarile Antecosimiano*, 4896 (Romolo Cecchi, 1495-1504), fascicolo 16. Reso noto da Waldman: L. A. Waldman, *op. cit.*, 2002, p. 28 nota 28. Il 12 maggio dello stesso anno Jacopo di Lazzaro pittore compare tra i membri della Compagnia dei Santi Bonaventura e Bartolomeo, insieme a Giovan Battista di Lazzaro e a Francesco Granacci: ASF, *Notarile Antecosimiano*, 17919 (Matteo Rigogli, 1488-1503), cc. 246r-247v.; cfr. D.V. Geronimus, L.A. Waldman, *op. cit.*, 2003, p. 151 nota 72.

¹¹ ASF, *Notarile Antecosimiano*, 5249 (Donato Ciampelli, 1503-1504), c. 36r. La notizia è stata resa nota da Cecilia Filippini: C. Filippini, *op. cit.*, 1996, pp. 305-311. Su Antonio di Stefano, oltre all'intervento della Filippini, cfr. D.E. Colnaghi, *op. cit.*, 1928, p. 21.

¹² Occorre notare come il nome dell'Indaco non compaia nei documenti relativi all'esecuzione di una tavola per la chiesa di San Bartolomeo al Corso, cui Antonio attese tra il 1492 e il 1508, proprio negli anni in cui potrebbe esser collocata una collaborazione col Torni; cfr. C. Filippini, *op. cit.*, 1996, pp. 309-310.

¹³ In occasione del presente studio sono stati controllati sia i registri dell'Arte dei Medici e Speciali sia quelli dell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname, nei quali tuttavia il nome dell'Indaco non è censito. ASF, *Arte dei Medici e Speciali*, 10; ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*, 4.

¹⁴ Antonio di Stefano, nato nel 1467, risulta invece immatricolato all'Arte dei Medici e Speciali a partire dal 1513 e associato alla Compagnia di San Luca dal 1504 fino al 1525; cfr. D.E. Colnaghi, *op. cit.*, 1928, p. 21; C. Filippini, *op. cit.*, 1996, pp. 308-309; D.V. Geronimus, L.A. Waldman, *op. cit.*, 2003, p. 139. Sia il Colnaghi che la Filippini riferiscono l'immatricolazione di Antonio di Stefano al 1515. In realtà la registrazione avvenne il 14 luglio del 1513 e il pittore si avvale della precedente iscrizione del padre; ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*, 10, c. 112r. Non ci sembra invece necessario giustificare l'assenza dell'Indaco dalle corporazioni fiorentine chiamando in causa l'immatricolazione di Antonio di Stefano — avvenuta peraltro in una data piuttosto tarda — che, secondo Cecilia Filippini, avrebbe portato vantaggi ad entrambi gli artisti.

¹⁵ “Ed in Roma lavorò con Pinturicchio”: G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, p. 679.

¹⁶ A. Venturi, *op. cit.*, 1901-1940, VII.2, 1913, pp. 615-617, 639-640. Venturi caratterizza l'artista come “gonfio, grossolano, torbido” (Ivi, p. 639). Sulla decorazione degli Appartamenti Borgia cfr. P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pinturicchio*, Milano, 2004, pp. 112-127, 160-191; F. Buranelli, *L'Appartamento Borgia in Vaticano*, in *Pinturicchio*, catalogo della mostra (Perugia, 2 febbraio-29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo (Milano), 2008, pp. 68-73.

¹⁷ M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 273. Sul ciclo decorativo di Castel Sant'Angelo, iniziato probabilmente intorno al 1495 e distrutto dagli interventi di papa Urbano VIII del 1628, cfr. P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *op. cit.*, 2004, pp. 125-127.

¹⁸ Quest'ultima ha ravvisato un'affinità tipologica tra il portale della sagrestia della cattedrale di Murcia, comunemente ascritto all'attività spagnola del Torni, e le tombe di Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere di Andrea Sansovino collocate nel coro della chiesa romana, ipotizzando che l'Indaco possa aver visto i due monumenti sepolcrali *in loco* lavorando nel medesimo cantiere. Questa ricostruzione pare tuttavia prima di fondamento; cfr. M. Vilella, *op. cit.*, 1998-1999, pp. 87-88.

¹⁹ Nell'edizione torrentiniana del 1550, più succinta di quella giuntina, non è presente la notizia relativa alla collaborazione dell'Indaco col Pinturicchio; l'autore tralascia inoltre qualsiasi informazione su Francesco Torni; cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 9 voll., Firenze, 1966-, III, 1971, pp. 629-631.

²⁰ G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, pp. 680-681.

²¹ Ivi, p. 680. Commentando la notizia vasariana, Gaetano Milanese sottolineava come la prima cappella sulla navata destra fosse andata distrutta, insieme alle opere dell'Indaco, durante i lavori per l'edificazione della nuova sagrestia. *Ibidem*, nota 1. Fiorella Sricchia Santoro nota invece come sul primo altare sul lato sinistro della chiesa, di fronte alla cappella indicata da Vasari, si trovasse una *Pietà* che venne ceduta al cardinale Scipione Borghese nel 1606. A tal proposito si veda *infra*; cfr. F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, p. 33 nota 21.

²² Il 23 ottobre del 1506 fu fatta una donazione per celebrare una messa in onore dell'anima della madre della Fiammetta “ne la cappella della Pietà”; cfr. P. Pecchiai, *op. cit.*, 1958, p. 104. L'epigrafe un tempo inserita nella cappella in Sant'Agostino testimonia che Santa Cassini era morta l'8 dicembre del 1505 e che i figli Andrea e Fiammetta avevano provveduto alla sepoltura: “Sanctae integerrimae mulieri de Casinis ex nobili familia florentina quae vix(it) an(nos) LXVI mens(es) III D III. Andreas principis apostolor(um). de Urbe beneficiatus et Flammetta filii pientissimi matri benemerenti moesti posuer(unt). Obiit VIII idus dece(m)bris anno sal(utis) MDV. Videte quid sim fui quos estis eritis quod sum”; cfr. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma, 1869-1884, V, 1874, p. 30. Un riferimento alla cappella della Fiammetta in Sant'Agostino si trova anche nel *Ragionamento del Zoppino* di Pietro Aretino: “La Fiammetta ancor fece bello fine, e ho visto in Sant'Agostino la sua cappella”; P. Aretino, *Il piacevole ragionamento dell'Aretino nel quale lo Zoppino e Ludovico P. trattano della vita e della genealogia di tutte le cortigiane di Roma*, Venezia, 1539, p. 24. Sulla cortigiana cfr. P. Pecchiai, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia, Lucrezia figlia d'Imperia, la misteriosa Fiammetta*, Padova, 1958, pp. 85-107; F. Satta, *Fiammetta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma, 1997, pp. 345-346. La prima cappella a destra risulta invece dedicata a Santa Caterina ed era, almeno fin dall'inizio del Seicento, sotto il patronato della famiglia Mutini. Sull'altare si trova un dipinto su lavagna raffigurante *Santa Caterina* attribuito a Marcello Venusti, autore anche dei

due laterali con *Santo Stefano* e *San Lorenzo*. Sulla cappella cfr. B. Montevocchi, *Sant'Agostino*, Roma, 1985, pp. 164-167.

²³ Nel documento del 4 settembre del 1603, tramite il quale i padri della Chiesa di Sant'Agostino cedevano agli eredi di Ermete Cavalletti la prima cappella a sinistra entrando in chiesa, viene specificato che l'altare era dedicato alla Maddalena. Una trascrizione parziale si trova in L. Lopresti, *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini" a Sant'Agostino*, in "L'Arte", XXV, 1922, p. 176; per il documento completo cfr. G.A. Dell'Acqua, M. Cinotti, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano, 1971, p. 154, doc. n. F48. In un altro atto notarile rogato lo stesso giorno e sempre relativo alla concessione della cappella si parla della "Cappella della Fiammetta hora della madonna di Loreto", facendo riferimento alla nuova dedicazione voluta dai Cavalletti; M. Pupillo, *La Madonna di Loreto di Caravaggio: gli scenari di una committenza*, in *Caravaggio. Nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 maggio 2001) a cura di C. Volpi, Città di Castello, 2002, pp. 105-122. L'attestazione della dedicazione alla Pietà compare invece sia in un documento del 1506, tramite il quale vengono stanziati dei soldi per celebrare una messa in onore della madre della Fiammetta, sia in un *Liber Canonum* del 1630. Sulla prima testimonianza cfr. P. Pecchiai, *op. cit.*, 1958, p. 104; per la seconda cfr. A. Nagel, *Michelangelo's London 'Entombement' and the church of S. Agostino in Rome*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, 1092, pp. 164-167, in particolare p. 164 e nota 7.

²⁴ A. Nagel, *op. cit.*, 1994, pp. 165-167.

²⁵ Per il testamento di Fiammetta, rogato il 19 febbraio del 1512, cfr. P. Adinolfi, *La Torre de' Sanguigni e Sant'Apollinare*, Roma, 1863, pp. 128-136, doc. n. 3, citato in A. Nagel, *op. cit.*, 1994, pp. 164 nota 7, 166. Anche il documento del 1630 citato nella nota 22 fa riferimento ad Andrea come colui che dotò la cappella.

²⁶ Il 2 settembre del 1500 Michelangelo riceveva dal banco dei Balducci 60 ducati "per 1^a tavola di pittura fa in S.to Aghostino"; un'attestazione risalente al 1501 dà conto di come i denari fossero stati corrisposti da Bartolomeo de Dossis e Jacopo Gallo, esecutori testamentari del vescovo di Crotona Giovanni Ebu, il quale aveva lasciato la cospicua somma di cinquecento ducati per decorare la propria cappella funeraria in Sant'Agostino. I documenti relativi alla commissione michelangiolesca sono stati pubblicati da Mancusi-Ungaro, il quale avanzava anche l'ipotesi, in seguito ampiamente ripresa, di individuare il dipinto per Sant'Agostino con la *Deposizione* della National Gallery di Londra, e da Michael Hirst; H.R. Mancusi-Ungaro jr., *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven - London, 1971, pp. 7-8, 152, 156, 158; M. Hirst, *Michelangelo in Rome: an altar-piece and the 'Bacchus'*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, 943, pp. 581-593.

²⁷ Michael Hirst identifica il non meglio specificato maestro Andrea con un pittore veneziano documentato a Roma nel 1508 e amico dell'Aretino e del Bembo, che lavorò per Giulio II e per Leone X, svolgendo incarichi a volte secondari come la decorazione di sgabelli o l'esecuzione di carri in occasione del carnevale, e che morì durante il sacco del 1527. Quanto emerge dalle scarse notizie su questo pittore veneziano sembra però escludere che possa essere stato scelto per sostituire Michelangelo nella commissione della pala di Sant'Agostino; cfr. M. Hirst, *The artist in Rome. 1496-1501*, in M. Hirst, J. Dunkerton, *The young Michelangelo*, London, 1994, pp. 13-81, in particolare p. 59. Sul pittore veneziano Andrea cfr. G. De Caro, *Andrea veneziano*, in *Dizionario Biografico degli italiani* cit., III, Roma, 1961, p. 124.

²⁸ Il 13 novembre del 1501 5 ducati vengono pagati a "maestro Andrea pittore per parte manifattura della tavola à tolto a fare in Santo Aghostino"; altri 20 ducati vengono corrisposti direttamente al convento di Sant'Agostino il 29 dello stesso mese e ulteriori 48 l'11 dicembre successivo, mentre 5 ducati sono consegnati a "Maestro Rinieri da Pisa". La somma restituita ai frati di Sant'Agostino viene girata da questi ultimi a maestro Andrea, il quale riceve l'ultimo pagamento per il dipinto il 18 giugno del 1502, quando l'opera doveva essere ultimata ("E a dì 18 di iugno [1502] duc(ati) quarantadue a mezo di Karlini, pagati a Maestro Andrea pintore, per resto della tavola fatta in Santo Aghostino"). Per l'analisi delle vicende ed i documenti cfr. H.R. Mancusi-Ungaro jr., *op. cit.*, 1971, pp. 152, 156, 158; M. Hirst, *op. cit.*, 1981, pp. 582, 589-590.

²⁹ Il 18 giugno del 1502, quando maestro Andrea riceve il saldo del dipinto, il convento paga una somma di denaro "per portatura d'un quatro della tavola nuova", mentre il 17 e il 18 agosto seguenti vengono registrate spese per collocare una tenda all' "altare della Pietà", specificando che la tavola raffigurava il medesimo soggetto. Cfr. A. Nagel, *op. cit.*, 1994, pp. 164, 167.

³⁰ Ivi, p. 166. Lo studioso sottolinea come nella documentazione della Chiesa di Sant'Agostino non compaiano riferimenti alla cappella del vescovo Ebu e ne deduce che il progetto del prelado non andò a buon termine. Hirst ipotizza invece che la cappella potesse essere stata venduta alla Fiammetta in seguito alla morte di Jacopo Galli, uno degli esecutori testamentari dell'Ebu, nel 1505; M. Hirst, *op. cit.*, 1994, p. 80 nota 20.

³¹ R. Hatfield, *The wealth of Michelangelo*, Roma, 2002, pp. 11-14.

³² L'edificio, sorto probabilmente su una costruzione precedente, fu realizzato tra il 1479 e il 1483. Tra il 1753 e il 1755 il Vanvitelli fu incaricato del restauro dell'interno, che proseguì fino al 1763 e modificò radicalmente l'aspetto della chiesa. Un successivo intervento venne attuato a partire dal 1856. Sulle vicende costruttive cfr. W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Romas*, I, Vienna, 1967, pp. 269-308; M. Breccia Fratadocchi, *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma, 1979; B. Montevercchi, *op. cit.*, 1985; R. Samperi, *La chiesa di S. Agostino a Roma: la sintesi quattrocentesca, i progetti di Borromini e Vanvitelli e il rinnovamento ottocentesco*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 34-39, 1999-2002, pp. 385-392.

³³ La cappella, a quel tempo ancora dedicata a Maria Maddalena, viene descritta come la prima a partire dall'ingresso sul lato sinistro; cfr. L. Lopresti, *op. cit.*, 1922, p. 176; G.A. Dell'Acqua, M. Cinotti, *op. cit.*, 1971, p. 154, doc. n. F48.; M. Pupillo, *op. cit.*, 2002, pp. 106-107. Su Ermete Cavalletti cfr. G.L. Masetti Zannini, *Hermes Cavalletti bolognese, ragioniere generale della Chiesa e la sua cappella con il quadro del Caravaggio*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna", LIV, (2003-2004), pp. 153-166.

³⁴ Gli affreschi della calotta raffigurano le *Storie della Vergine*, mentre ai lati della pala del Caravaggio compaiono la *Maddalena* e *San Guglielmo*. La presenza della Maddalena è probabilmente legata alla precedente dedizione della cappella ed era stata richiesta dallo stesso Cavalletti, come si desume dal documento di cessione della cappella del 4 settembre del 1603; cfr. G.A. Dell'Acqua, M. Cinotti, *op. cit.*, 1971, p. 154, doc. n. F48. Sulla cappella cfr. B. Montevercchi, *op. cit.*, 1985, pp. 66-70.

³⁵ In un altro documento relativo alla ratifica della cessione, redatto nel 1603, compare il termine "Cappella della fiammetta hora della madonna di Loreto data ad Ermete Cavalletti et Ortensia de Rossi", a conferma della precedente proprietà da parte della cortigiana fiorentina. Cfr. nota 23.

³⁶ Il 2 marzo 1606 i frati di Sant'Agostino decisero di donare la *Pietà* al Borghese, ricevendone in cambio un ricco panno per l'altare maggiore della chiesa. "Adì 2 marzo 1606 il P(adre) R.mo ordinò se proponesse alli Padri del Capitolo se si contentavano che si donasse all'Ill.mo Card. Borghese l'immagine antica della Pietà che già stava all'altare della Fiammetta hora delli Cavalletti"; cfr. L. Lopresti, *op. cit.*, 1922, p. 176; B. Montevercchi, *op. cit.*, 1985, p. 66 nota 1; A. Nagel, *op. cit.*, 1994, p. 164.

³⁷ L'inventario dei beni Borghese più dettagliato è quello del 1693, nel quale compaiono vari dipinti raffiguranti la *Pietà* o *Cristo morto*, ma la sommarietà della descrizione non permette di identificare quello dell'Indaco: P. Della Pergola, *L'inventario Borghese del 1693*, in "Arte antica e moderna", 1964, pp. 219-230, pp. 451-467; 1965, pp. 202-217. Un'indagine in tale direzione era stata fatta già da Alexander Nagel: A. Nagel, *op. cit.*, 1994, p. 164, nota 10.

³⁸ L'aretino cita il nome del Torni soltanto nella *Vita di Michelangelo*, tralasciando invece ogni riferimento nel profilo biografico dedicato all'artista: G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, VII, 1881, p. 175. Ascanio Condivi invece nega la presenza di aiuti sostenendo che Michelangelo dipinse la volta da solo, senza neppure un aiutante per macinarli i colori; cfr. A. Condivi, *Vita di Michelangelo* (1553), ed. Firenze, 1944, p. 52.

³⁹ Nei *Ricordi* Michelangelo parla di 5 garzoni che nell'aprile del 1508 erano in procinto di raggiungerlo a Roma, senza specificarne i nomi; cfr. *I ricordi di Michelangelo Buonarroti*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze, 1970, p. 1, n. I. In una lettera scritta nell'aprile del 1508 (probabilmente il 3, 10 o 17), Francesco Granacci suggerisce al Buonarroti alcuni pittori fiorentini disposti a raggiungerlo a Roma nel giro di poco tempo, includendo, oltre a se stesso, Giuliano Bugiardini, Jacopo, da identificarsi con l'Indaco o con Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino e Aristitotele da Sangallo, confermando così quanto riferito da Vasari; cfr. *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze, 1965-1983, I, 1965, pp. 64-65, 375-379. Sulle vicende della Sistina, oltre alle fonti dirette già ricordate, si consultino W.E. Wallace, *Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel*, in "Gazette des Beaux-Arts", CX, 1987, 1427, pp. 203-216; F. Mancinelli, *Il cantiere di Michelangelo per la volta della Cappella Sistina*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura

di G. Briganti, 2 voll., Milano, 1988, II, pp. 535-552.

⁴⁰ Nel gennaio del 1509 Jacopo di Sandro abbandonò Michelangelo per rientrare a Firenze, suscitando la disapprovazione di quest'ultimo, come si desume dal tono di due lettere tra Buonarroti e il padre Ludovico scritte il 7 ottobre 1508 e il 27 gennaio dell'anno successivo; *Il carteggio di Michelangelo*, cit., 1965-1983, I, 1965, pp. 85-86, n. LX, pp. 88-89, n. LXII.

⁴¹ G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, pp. 680-681.

⁴² La descrizione del Titi viene ricordata rapidamente già nell'edizione delle *Vite* edita nel 1767-1771 a cura di Marco Coltellini ma è stata trascurata dalla bibliografia moderna dedicata all'Indaco: "[Titi] fa bensì memoria della coronazione della Madonna nella cappella Borghesi alla Trinità de' Monti"; cfr. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, a cura di M. Coltellini, 7 voll., Firenze, 1767-1772, II, 1771, p. 560 nota 1. Commentando la notizia vasariana, Gaetano Milanesi cita il Titi ma identifica erroneamente il dipinto con l'*Incoronazione* di Federico Zuccari eseguita per la cappella Pucci-Cauco ed in seguito spostata sopra la porta che conduce alla sagrestia: G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, p. 681 nota 1.

⁴³ La citazione del dipinto della Trinità dei Monti si ripete in maniera pressoché invariata negli altri studi del Titi: F. Titi, *Studio di pittura, scultura & architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma, 1675, p. 231; Idem, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo & altri*, Roma, 1686, pp. 346-347; Idem, *Nuovo studio di pittura, scultura, ed architettura*, Roma, 1721, pp. 400-401; Idem, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763, p. 379.

⁴⁴ Nebbia fu responsabile anche della decorazione murale che fu probabilmente iniziata intorno al 1590 e ultimata prima del 1595, quando la cappella venne consacrata; cfr. R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia. 1536-1614*, München, 2009, p. 133.

⁴⁵ G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, IV, 1879, p. 579. Si deve tuttavia escludere che la tavola dell'Indaco e la sepoltura Perini fossero contemporanee in quanto l'opera del Lorenzetto è databile al 1522, anno della morte del Perini, quando il Torni si trovava già in Spagna. L'epigrafe della tomba è trascritta da Forcella, il quale tuttavia non specifica dove si trovava la lastra: "DOM. Francisco Perino civi et mercatori florentino integerrimo fide moribus industria(ue) ab omnibus comp(robato) rebus familiae suae autis bene compositis. Blasius ac Petrus fratri optimo posuerunt. Vixit annos V supra quadraginta menses septem. Obiit anno salutis christianae millesimo quingentesimo vicessimo secundo septimo cal(endas) maias sedente Hadriano VI pont(ifice) max(imo)". V. Forcella, *op. cit.*, 1869-1884, III, 1873, p. 110. Sulla tomba cfr. N.W. Nobis, *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn, 1979, p. 252, n. 10.

⁴⁶ Pecchiai riferisce invece che al posto delle cappelle Altoviti e Borghese dovevano esistere in origine due sacelli esterni che soltanto in seguito vennero inglobati nell'edificio: P. Pecchiai, *La cappella Borghese alla Trinità dei Monti e l'offerta del calice d'argento alla chiesa da parte della città di Roma*, in Idem, *La scalinata di Piazza di Spagna e Villa Medici*, Roma, 1941, pp. 109-121, in particolare p. 110. La facciata con le due torri venne ultimata soltanto nel 1584 ad opera di Antonio Ilarione Ruspoli: C. D'Onofrio, *Scalinate di Roma*, Roma, 1973, pp. 131-208, in particolare p. 189; B. Kuhn-Forte, *Handbuch der Kirchen Roms*, IV, Wien, 1997, pp. 83, 87-88.

⁴⁷ I figli di Marcantonio — tra i quali va ricordato Camillo, che salirà al soglio pontificio col nome di Paolo V — destinarono nel 1589 una somma di denaro per la dotazione della cappella, che venne consacrata nel 1595 con il titolo della Santa Croce. Sulle vicende della cappella Borghese si rimanda a F. Bonnard, *Histoire du Couvent royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Roma, 1933, pp. 33-36; P. Pecchiai, *op. cit.*, 1941, pp. 109-121.

⁴⁸ La prima notizia sulla chiesa è di Francesco Albertini nell'*Opusculum de mirabili bus novae & veteris Urbis Romae* edito a Roma nel 1510 (c. 82 v.). Sulle vicende costruttive della chiesa cfr. F. Bonnard, *op. cit.*, 1933; M. Armellini, *Le Chiese di Roma. Dal secolo IV al XIX*, 2 voll., Roma, 1942, I, pp. 413-416; L. Salerno, *La Chiesa e il Convento della Santissima Trinità dei Monti a Roma*, Roma, 1968; C. D'Onofrio, *op. cit.*, 1973, pp. 131-359; B. Kuhn-Forte, *op. cit.*, 1997, pp. 79-121, cui si rimanda per la bibliografia completa; *Trinità dei Monti riscoperta. Arti, fede, cultura*, a cura di Y. Bruley, Roma, 2002.

⁴⁹ La pianta del Bufalini si trova riprodotta in C. D'Onofrio, *op. cit.*, 1973, p. 201. Sulla cappella Simonetta cfr. B. Kuhn-Forte, *op. cit.*, 1997, pp. 90-91.

⁵⁰ Cfr. C. D'Onofrio, *op. cit.*, 1973, p. 369.

⁵¹ R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, 2 voll., Roma,

1766, I, p. 152. Nella stessa cappella l'autore descrive anche la tomba Perini del Lorenzetto: "ed il sepolcro del Perini con due putti di bassorilievo, è di Lorenzetto". Ibidem.

⁵² F. Bonnard, *op. cit.*, 1933, pp. 215-231. Nel 1828 il complesso di Trinità dei Monti fu concesso alla Congregazione del Sacro Cuore, che prese il posto dei Minimi. Ivi, pp. 280-316.

⁵³ Si riporta anche il proseguo della narrazione: "Lo mandò Michelagnolo, per levarselo dinanzi allora che aveva forse altra fantasia, a comperare de' fichi; ed uscito che Jacopo fu di casa, gli serrò Michelagnolo l'uscio dietro, con animo, quando tornava, di non gli aprire. Tornato, dunque, l'Indaco di piazza, s'avvide, dopo aver picchiato un pezzo la porta in vano, che Michelagnolo non voleva aprirgli; perché venutogli collera, prese foglie e fichi, e fattone una bella distesa in sulla soglia della porta, si partì; e stette molti mesi che non volle favellare a Michelagnolo. Pure finalmente rappattumatosi, gli fu più amico che mai. Finalmente, essendo vecchio di sessantotto anni, si morì in Roma": G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, III, 1878, p. 681.

⁵⁴ Cfr. nota 2.

⁵⁵ F.J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1923, p. 204. Dal testo si desume anche la conferma della coincidenza tra lo Jacopo fiorentino citato nei documenti spagnoli e l'Indaco di cui ci testimonia Vasari. La questione del soggiorno spagnolo di Francesco è piuttosto problematica, in quanto le sue tracce si confondono, nei documenti iberici, con quelle di "Francisco Florentín" attivo a Granada e a Murcia e morto in quest'ultima città nel 1522 dopo aver iniziato l'edificazione della torre della cattedrale. Se dunque appare del tutto probabile che Francesco Torni si sia recato in Spagna al seguito del fratello, risulta difficile rintracciarne l'attività; cfr. C. Gutiérrez-Cortines Corral, *op. cit.*, 1987, pp. 56-61; F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, p. 17, con bibliografia precedente.

⁵⁶ Manuel Gómez-Moreno identifica l'Indaco con "maestro Jacobo" fiorentino che insieme al conazionale "Miguel" ricevette un pagamento dalla Cattedrale di Siviglia per essersi trasferito in città da Granada per alcuni lavori non meglio specificati all'altare maggiore; cfr. J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artistica*, 3 voll., Sevilla, 1889-1892, II, p. 211; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 277 nota 3.

⁵⁷ Ivi, pp. 207-208.

⁵⁸ Archivio di Stato di Massa (d'ora in poi ASM), *Notarile Carrara*, busta 3, filza 4 (Pandolfo Ghirlanda, 1503-1505), cc. 229v-230r; cfr. Appendice documentaria, doc. 1. Il documento viene citato in nota da Christiane Klapisch-Zuber nel suo libro sulle cave carraresi, senza tuttavia riconoscere l'Indaco nel protagonista dell'atto. Lo scultore Jacopo di Lazzaro potrebbe difficilmente essere una personalità diversa dal Torni vista l'assenza di ulteriori attestazioni di un tale nome nelle testimonianze fiorentine: C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, 1969, p. 140 nota 165.

⁵⁹ ASM, *Notarile Carrara*, busta 3, filza 4 (Pandolfo Ghirlanda, 1503-1505), c. 230v; cfr. Appendice documentaria, doc. 2.

⁶⁰ ASM, *Notarile Massa*, 1496 (Giovan Maria Simoni, 1503-1506), cc. 222r-223r; cfr. Appendice documentaria, doc. 3. Nel documento si specifica che la controversia tra gli scultori e i cavatori era dovuta al fatto che la quantità di marmi consegnata presso la spiaggia di Avenza era inferiore a quella accordata tra le due parti. Gli arbitri chiamati a dirimere la questione, Guido di Antonio di Biagio, Nicola di Cristello, Matteo di Melchione di Marasi e Giacomo de Molinaris da Savona, avevano dato ragione a Jacopo e Pietro, autorizzandoli a scegliere ulteriori 8 carrate di marmo tra quelli di proprietà dei due cavatori. Sembra improbabile che le 20 carrate del documento siano da identificare con quelle richieste nel mese di maggio e citate negli atti precedenti, non solo perché i cavatori sono diversi e ma anche perché uno di quelli, Matteo di Marasi, compare anche come giudice nella controversia risolta ad ottobre.

⁶¹ M. De Marco, *Dal primo Rinascimento all'Ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria*, Pizzo (Vibo Valentia), 2010, pp. 41 nota 15, 127.

⁶² L'attività di Antonello Freri, soprannominato "Buttuni", è documentata tra il 1479 e il 1514 e si localizza soprattutto nella Sicilia orientale; cfr. G. Ardizzoni, *Sulla costruzione dell'ancona nella Cappella di S. Agata nella Cattedrale di Catania ritenuta sinora d'ignota origine*, in "Archivio Storico per la Sicilia orientale", XV, 1918, pp. 224-238; E. Mauceri, *Antonello Freri scultore messinese del Rinascimento*, in "Bollettino d'Arte", V, 1925/1926, pp. 385-398; G. Basile, *Le opere di Antonio De Freri nella Cappella di S. Agata nella cattedrale di Catania*, in "Archivio Storico per la Sicilia orientale", XXVIII, 1932, pp. 95-121; S. Bottari, *Note sull'opera di Antonello Freri*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. I. Architetti e*

scultori del Quattrocento, Como, 1959, pp. 77-88; V. Di Piazza, *Freri Antonello*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. III. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo, 1994, pp. 127-128; F. Caglioti, *Due opere di Giovambattista Mazzolo nel Museo Regionale di Messina (ed una d'Antonello Freri a Montebello Jonico)*, in "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina. Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo", XIII, 2003, pp. 37-60; S. Partsch, *Freri (de Freri), Antonello (Antonio)*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, a cura di G. Meissner, München - Leipzig, XLIV, 2005, pp. 451-452; M. De Marco, *op. cit.*, 2010, pp. 41-50, 126-128.

⁶³ Il documento è pubblicato da Giovanni Ardizzoni: G. Ardizzoni, *op. cit.*, 1918, p. 237. Nel pagamento non vengono specificati i patronimici ed è pertanto difficile rintracciare il legame di parentela tra Antonello e Pietro. Quest'ultimo viene nominato semplicemente "Petrus Freri", proprio come negli atti carraresi, mentre l'altro compare insieme al soprannome "Buctuni".

⁶⁴ Cfr. Appendice documentaria, doc. 1.

⁶⁵ Cfr. Appendice documentaria, doc. 2.

⁶⁶ Cfr. Appendice documentaria, doc. 3.

⁶⁷ Computando il quantitativo totale di marmi richiesti, ovvero 20 carrate cui vanno ad aggiungersi altre 20 chiamate in causa nella vertenza dell'ottobre del 1505, si ottiene una quantità considerevole, soprattutto se confrontata con altri dati riferibili ad opere note. I marmi acquistati il 7 agosto del 1508 da Domenico Fancelli per la tomba di Diego Hurtado de Mendoza della Cattedrale di Siviglia sono, ad esempio, 40 carrate, mentre quelli per il monumento dei Re Cattolici del 1514 ammontano a 25 carrate; cfr. P. Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo. Memorie estratte dai documenti*, Massa, 1871, pp. 33-35, 47-50.

⁶⁸ ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1 (Galvano Parlanciotto, 1503-1510), cc. 47v-48r. Il trasporto era previsto per il seguente mese di ottobre. Nell'atto non viene specificato dove il Freri avrebbe reperito l'ingente quantitativo di marmi da trasportare e possiamo perciò immaginare che avesse già stipulato accordi con singoli cavaatori, sebbene tra i registri notarili carraresi e massesi non vi siano tracce di tali documenti.

⁶⁹ Il 17 settembre del 1505 Pietro Freri riceveva da Guido di Antonio di Biagio, uno degli arbitri chiamati a dirimere la controversia dell'ottobre successivo (cfr. Appendice documentaria, doc. 3), 95 ducati che gli erano stati consegnati come deposito. Il testo non aggiunge ulteriori informazioni e non possiamo escludere che la somma di denaro riguardasse la fornitura di marmo, sebbene la cifra sia troppo elevata per essere un anticipo. ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1 (Galvano Parlanciotto, 1503-1510), c. 51v. Nel secondo documento invece, rogato il 22 ottobre dello stesso anno, Antonio di Ceccarello di Soregnano pone il nipote Pietro Maria, figlio di Giovanni Vacarini, come apprendista presso il Freri per 6 anni. Nell'atto si specifica che il messinese avrebbe dovuto insegnare al giovane "artem marmoris quadrataria", fornendogli il cibo e i vestiti necessari e trattandolo in maniera adeguata, senza tuttavia specificare dove si sarebbe svolto l'apprendistato. ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1 (Galvano Parlanciotto, 1503-1510), c. 56v.

⁷⁰ Questo fenomeno è stato solo in parte indagato, ad esempio da Christiane Klapisch-Zuber o da alcuni interventi in occasione della mostra e del convegno *Le vie del marmo*, e restano ancora numerosi aspetti da chiarire: C. Klapisch-Zuber, *op. cit.*, 1969; F. Negri Arnoldi, *Marmi in Sicilia tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze, 1994, pp. 23-29.

⁷¹ Bartolomeo Berrettari e Giuliano Mancino strinsero nel 1503 una società che venne sciolta soltanto nel 1517. Mentre il primo sembra essersi fissato stabilmente in Sicilia, dove aveva impiantato una bottega ad Alcamo, il secondo risulta documentato più volte a Carrara anche negli anni di collaborazione col Berrettari, ad esempio nel 1509, quando assunse un giovane apprendista (12 luglio 1509; ASM, *Notarile Carrara*, busta 4, filza 6, c. 205v) e nominò un procuratore (12 luglio 1509; ASM, *Notarile Carrara*, busta 4, filza 6, c. 206v), e nel 1510 (ASM, *Notarile Carrara*, busta 4, filza 6, cc. 300v-301r). Entrambi morirono in Sicilia, nel 1519 il Mancino e nel 1524 il Berrettari, che lasciò la bottega al figlio Antonino; cfr. G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec., nativi di Carrara, e di altri luoghi della Provincia di Massa: con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono, e un saggio bibliografico*, Modena, 1873, pp. 26-27; G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo, 1883, I, pp. 103-161, II, pp. 24-55; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*

e di altri carraresi a Palermo, in "Bollettino d'Arte", XLIV, 1959, IV, pp. 324-336; M.C. Gulisano, *Berrettari Bartolomeo*, in L. Sarullo, *op. cit.*, 1994, pp. 26-28; Idem, *Mancino Giuliano*, in L. Sarullo, *op. cit.*, 1994, pp. 198-200; S. Partsch, *Berrettari, Bartolommeo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, cit., IX, 1994, pp. 638-639; A. Migliorato, *Una maniera molto gentile. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina, 2010, pp. 112-131.

⁷² Attestato per la prima volta in Sicilia nel 1513, Francesco Del Mastro strinse una società con Bartolomeo Berrettari nel 1517, prendendo il posto di Giuliano Mancino. Al contrario degli altri due concittadini, il Del Mastro terminò la propria carriera a Carrara, dove risulta nuovamente documentato a partire dal 1536: G. Campori, *op. cit.*, 1873, p. 245; G. Di Marzo, *op. cit.*, 1883, I, pp. 144-149, II, pp. 47-48; M. Accascina, *op. cit.*, 1959; I. Bruno, *Del Mastro Francesco*, in L. Sarullo, *op. cit.*, 1994, pp. 95-96; A. Migliorato, *Qualche ipotesi su Francesco del Mastro, scultore carrarese a Palermo*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta, 2007, pp. 394-396; Idem, *op. cit.*, 2010, pp. 118-131.

⁷³ Per la bibliografia sull'artista si rimanda a A. Migliorato, *op. cit.*, 2010, pp. 78-93, in particolare p. 78 nota 1.

⁷⁴ Il documento del 13 giugno 1513 è pubblicato da Di Marzo: G. Di Marzo, *op. cit.*, 1883, II, p. 425. I due scultori risultano attivi insieme ancora nel 1514, quando vengono commissionate loro due fontane marmoree da Pere Sanchez de Calatajud; cfr. G. Molonia, *Note sulla committenza siracusana ad artisti messinesi: con un documento inedito su Antonello Freri e Giovan Battista Mazzolo*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Barbera, Siracusa, 1996, pp. 105-106; F. Caglioti, *op. cit.*, 2003, pp. 40-41.

⁷⁵ C. Klapisch-Zuber, *op. cit.*, 1969, pp. 202-203. A tal riguardo si può ricordare un episodio che vede per protagonisti gli stessi Giuliano Mancini e Bartolomeo Berrettari: nel 1509 due cavatori carraresi, Casole de Casola e Silvestro Berrettari, si occuparono infatti della spedizione di un quantitativo di marmi verso Palermo per conto dei due compatrioti emigrati in Sicilia, accordandosi con alcuni trasportatori liguri. I due atti risalgono rispettivamente al 9 giugno e al 28 luglio del 1506: ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1 (Galvano Parlanciotto, 1503-1510), cc. 108v e 115v. Nel testo si specifica che le pietre dovevano esser trasportate fino al porto di Palermo e consegnate ai due carraresi. Osservando l'attività del Berrettari e del Mancino in Sicilia non è possibile collegare l'acquisto dei marmi ad un'opera specifica. L'unica che potrebbe adattarsi alla data del 1506 è l'ancona della chiesa madre di Termini Imerese, che venne affidata agli scultori nel 1504 ma che risulta ancora in lavorazione nel 1517, al momento dello scioglimento della società tra i due. È tuttavia anche possibile che i carraresi avessero venduto i marmi ad altri scultori. G. Di Marzo, *op. cit.*, 1883, I, pp. 106-108.

⁷⁶ Si può ricordare a tal riguardo un'unica eccezione, che vede però coinvolte maestranze napoletane e non siciliane, ovvero l'affollata ed eterogenea bottega radunata dall'Ordóñez in prossimità delle cave marmoree per completare le opere destinate ai committenti spagnoli, bottega cui presero parte, dopo la morte dell'artista iberico, anche i napoletani Girolamo Santacroce e Giovan Giacomo da Brescia: R. Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, 1997, pp. 19-21; M. Zurlo, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze, 2013, pp. 132-145.

⁷⁷ Il 12 novembre del 1505 Michelangelo prende accordi per il trasporto a Roma di 34 carrate di marmo; cfr. C. Frediani, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti per le nozze Borghini e Monzoni*, Massa, 1837, pp. 38-39, 65-66; *I contratti di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze, 2005, pp. 35-36. Il 10 dicembre successivo il Buonarroti richiede a Guido d'Antonio di Carrara e Matteo di Cucarello ulteriori 50 carrate, precisando le misure dei blocchi. Ivi, pp. 37-39. I rapporti di Michelangelo con Carrara sono trattati, soprattutto in riferimento ai lavori per San Lorenzo, in W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The genius as entrepreneur*, Cambridge, 1994, pp. 19, 25-26.

⁷⁸ Fu Manuel-Gómez Moreno che attribuì per primo all'Indaco la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* oggi conservata nel Museo de Bellas Artes de Granada. Si tratta di un altorilievo in legno policromo proveniente dal monastero di San Jerónimo della stessa città, dove risulta documentato nel 1657-1660 e dove si trova ancora il basamento marmoreo che lo completava; cfr. M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925,

pp. 275-277. L'ipotesi di una destinazione alla Capilla Real, già avanzata da Gómez-Moreno, è stata recentemente ripresa da Waldman, il quale associa al gruppo ligneo un disegno attribuito a Alonso Berruguete al Georgia Museum of Art: L.A. Waldman, *op. cit.*, 2002, pp. 26-27. Lo stesso Gómez-Moreno attribuisce all'Indaco anche due Crocifissi, il cosiddetto *Cristo di San Agustín* nel convento dell'Ángel Custodio a Granada e quello conservato nel convento de la Concepción nella medesima città; cfr. M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1941, p. 95. L'autografia di tutte queste opere, come anche della *Crocifissione* di Jaén, va comunque riconsiderata tenendo anche conto dell'attività di Jerónimo Quijano, che fu un collaboratore dell'Indaco.

⁷⁹ Parlando dell'attività scultorea dell'Indaco occorre citare la *Vergine dolente* in legno policromo entrata nelle collezioni del Museo Nazionale del Bargello di Firenze nel 2001 (Inv. Sculture lignee 25). Nel rendere nota la scultura, Claudio Pizzorusso riconduceva l'opera ad un artista italiano attivo in Spagna, notando la vicinanza con i modi dell'Indaco ma sottolineando anche le divergenze che lo spingevano ad escludere la paternità del Torní. Le considerazioni dello studioso ci paiono pienamente condivisibili: l'intensa carica emotiva che pervade la scultura del Bargello appare infatti estranea sia all'*Annunciazione* della Capilla Real che alla *Deposizione di Cristo nel sepolcro* del Museo de Bellas Artes di Granada, entrambi caratterizzati da panneggi con pieghe profonde e frastagliate molto lontani da quelli più semplici e dall'andamento parallelo della *Vergine dolente*; cfr. C. Pizzorusso, *op. cit.*, 1999, pp. 54-65.

⁸⁰ Alonso Berruguete risulta attestato in Spagna, dopo un soggiorno italiano durato circa dieci anni, il 20 dicembre 1518, quando gli viene commissionata l'esecuzione del sepolcro di Joan Selvagio a Saragozza; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1941, pp. 149, 154-155. La prima testimonianza di Pedro Machuca risale invece al dicembre del 1520 ed è legata all'esecuzione di un retablo per la cattedrale di Jaén. È interessante notare come la struttura lignea di questo retablo fosse stata intagliata da Juan López de Velasco, la cui figlia Juana avrebbe poco dopo sposato l'Indaco. Ivi, pp. 113-114.

⁸¹ L'11 ottobre 1520 il capitolo della Capilla Real incaricava due pittori di Granada di decorare le casse degli organi secondo i disegni forniti da "maestre Jácome"; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 273; Idem, *op. cit.*, 1926, p. 114, n. XVIII.

⁸² I contratti per la decorazione dei cassoni della sagrestia risalgono al 20 novembre 1520, al 13 dicembre 1520, al 4 gennaio 1521 e al 23 novembre 1521, mentre quelli relativi alla grata lignea al 6 ottobre 1520; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 273; Idem, *op. cit.*, 1926, pp. 115-116, 121-122, nn. XIX-XX, XXVII.

⁸³ Il 21 novembre 1520 "maestre Jácome Florentyn" e Sebastián de Alcántara si accordavano col capitolo per eseguire il parapetto in pietra dell'altare maggiore; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 273; Idem, *op. cit.*, 1926, pp. 116-117, n. XXI.

⁸⁴ L'Indaco e Machuca si impegnavano a dipingere sette pannelli, da inserire nel basamento (l'*Orazione nell'orto*, l'*Ultima Cena*, la *Cattura*), nel fregio superiore (il *Noli me tangere*, l'*Assunzione*, l'*Incontro sulla via di Emmaus*) e nel coronamento (la *Pentecoste*), e a rinnovare quelli già esistenti di Dierick Bouts che avrebbero occupato la parte centrale della struttura. Il 13 settembre dello stesso anno ad Antonio de Plasencia e Alonso de Salamanca veniva affidata la dipintura e la doratura del retablo, che era perciò già ultimato in tutte le sue parti; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, pp. 273-274; Idem, *op. cit.*, 1926, pp. 118-120, nn. XXII-XXIV. Il 23 agosto 1521, quando la struttura lignea dell'opera doveva essere completata, l'Indaco riconobbe di esser stato pagato meno del dovuto e richiese un aumento di 40 ducati. Nel documento compare come garante l'intagliatore Juan de Velasco, di cui a quella data il fiorentino aveva già sposato la figlia; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 274; Idem, *op. cit.*, 1926, p. 119. Il retablo, che occupava il secondo altare sul lato destro della Capilla, è stato rimosso durante il Settecento e inizialmente trasferito in una cappella al di sotto del coro. La struttura fu successivamente trasferita sulla parete di fondo del transetto sinistro e rimontata in maniera parziale, includendo soltanto i pannelli raffiguranti l'*Orazione nell'orto*, l'*Ultima cena*, la *Cattura* e la *Pentecoste*. Il retablo si trova ora nel museo allestito in sagrestia mentre l'*Incontro sulla via di Emmaus* e la *Discesa di Cristo al Limbo* sono rimasti nel transetto sinistro. La tavola con l'*Assunzione* è invece andata dispersa; cfr. M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, p. 272; A. Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1952, pp. 61, 66-70, 177-178; J. Hernández Perera, *op. cit.*, 1957, p. 27 e da ultimo M. Zurla, in *Norma e capriccio* cit., pp. 340-341, cat. VIII.4.

⁸⁵ Sul significato della Capilla Real nel mecenatismo dei Re Cattolici cfr. M.J. Redondo Cantera,

La Capilla Real de Granada como pantéon dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el hermoso y Juana la Loca, in *Grabkunst und Sepulchralkultur in Spanien und Portugal*, a cura di B. Borngässer, H. Karge, B. Klein, Frankfurt am Main, 2006, pp. 403-418.

⁸⁶ Il 24 settembre 1521 Berruguete si impegna a dipingere nove storie della *Passione di Cristo* intorno al retablo dell'altare maggiore e altre tre in sagrestia con il *Giudizio universale*, il *Diluvio* e il *Passaggio del Mar Rosso*. Risale invece al 1526 il progetto, rimasto inadempito, di scolpire due retabli per gli altari laterali con rilievi raffiguranti rispettivamente la *Discesa dalla croce* e la *Pietà*, e *Cristo alla colonna* e la *Crocifissione*; M. Gómez-Moreno, *op. cit.*, 1925, pp. 263-264, 266-267; Idem, *op. cit.*, 1926, pp. 111-114, nn. XIV-XVII; Idem, *op. cit.*, 1941, pp. 155-156.

⁸⁷ Machuca è stato identificato col "parente o amico spagnolo" di Berruguete ricordato da Michelangelo in una lettera dell'aprile del 1512 (*Il carteggio di Michelangelo*, cit., 1965-1983, I, 1965, p. 125) e col "Pedro spagnolo" che nel 1514 collaborava alla decorazione dei carri per la festa dell'Agone. È stata inoltre ipotizzata una sua partecipazione ad alcuni cantieri raffaelleschi come ad esempio quello delle Logge vaticane. Sul soggiorno italiano di Machuca cfr. R. Longhi, *Comprimarij spagnoli della Maniera italiana*, in "Paragone", 43, 1953, pp. 3-15, riedito in Idem, *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa, 1939-1969 (Opere complete di Roberto Longhi, IX)*, Firenze, 1979, pp. 51-61; A. Griseri, *Perino, Machuca, Campaña*, in "Paragone", 87, 1957, pp. 13-21; N. Dacos, *Pedro Machuca en Italie*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., Milano, 1984, I, pp. 332-361; F. Bologna, *Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di 'Gesù bambino porta-croce' e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 353-361; *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1992; A. Bisceglia, *Roma e gli spagnoli agli inizi del Cinquecento: la Sistina, Raffaello, le Logge vaticane, in Norma e capriccio*, cit., pp. 106-119, in particolare pp. 112-118. Oltre alla permanenza a Roma è stata ipotizzata una tappa napoletana, durante la quale lo spagnolo avrebbe partecipato, attorno al 1516, alla decorazione della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara insieme a Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé; cfr. F. Bologna, *op. cit.*, 1988-1989.

⁸⁸ Alonso viene ricordato in due lettere del Buonarroti: nella prima missiva, risalente al 1508, gli viene accordato il permesso di vedere e studiare il cartone della *Battaglia di Cascina*; nella seconda invece, datata al 1512, lo spagnolo viene detto malato; *Il carteggio di Michelangelo*, cit., 1965-1983, I, 1965, pp. 70, 75-76, 125. Nel 1509 Alonso è attestato a Firenze, dove prende in affitto una casa insieme a Gian Francesco Bembo, mentre nella prima metà del 1510 risulta documentato a Roma, dove, come ci testimonia Vasari, partecipò al concorso per la realizzazione di una copia in cera del *Laocoonte*. Tra la fine del 1513 e l'inizio del 1514 Alonso ricevette inoltre pagamenti da parte di Giovanni Bartolini per l'esecuzione di un dipinto. Sul soggiorno italiano di Berruguete si rimanda a T. Mozziati, *Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari*, in *Norma e capriccio*, cit., pp. 16-47.

⁸⁹ R. Longhi, *A proposito dell'inizio pittorico di Michelangelo*, in "Le Arti", IV, 1941-1942, 2, p. 136, riedito in Idem, *Critica d'arte e buongoverno (Opere complete di Roberto Longhi, XIII)*, Firenze, 1985, pp. 173-174.

⁹⁰ F. Zeri, *Il Maestro della Madonna Manchester*, in "Paragone", 43, 1953, pp. 15-27, in particolare pp. 25-26.

⁹¹ L. Venturini, *Un altro pittore fiorentino nell'appartamento Borgia: il maestro del Tondo Borgnese*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-13 gennaio 1993), Milano, 1992, pp. 283-289, in particolare p. 284.

⁹² Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1445. La tavola è stata identificata con quella descritta da Vasari nella chiesa di San Pier Maggiore come opera di Franciabigio. In *Le bellezze della città di Firenze* Francesco Bocchi ricorda nello stesso edificio una *Madonna col Bambino e san Giovannino* di mano di Andrea del Sarto, mentre Giovanni Cinelli, nell'edizione aggiornata dell'opera edita nel 1677, aggiunge che questo dipinto passò nelle collezioni del Cardinal Carlo ed infatti viene registrato tra i beni lasciati in eredità da quest'ultimo, redatto nel 1666. Negli inventari di Galleria sette-ottocenteschi l'opera è ricordata con l'attribuzione a Raffaello. Per la storia completa dell'opera e la bibliografia ad essa riferita si rimanda a S.R. McKillop, *Franciabigio*, Berkeley - Los Angeles - London, 1974, pp. 155-157, n. 26; F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, pp. 30-31 nota 4.

⁹³ F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, pp. 12-33.

⁹⁴ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 2178.

⁹⁵ L'opera non fa parte della collezione della Fondazione Ranieri di Sorbello di Perugia, ma dovette probabilmente rimanere di proprietà della famiglia Ranieri. È inoltre da considerare anche la copia, di misure ridotte e di qualità inferiore, esposta al Museo del Cenacolo di Fuligno a Firenze, inv. 1890 n. 517.

⁹⁶ Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 206.

⁹⁷ Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 888.

⁹⁸ Firenze, Museo di Palazzo Davanzati, inv. 1890 n. 1600.

⁹⁹ Cfr. F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, pp. 15, 32 nota 11.

¹⁰⁰ Cfr. S.R. McKillop, *op. cit.*, 1974, pp. 20-27, 33-37, 61-63, 125-127, nn. 3-5, pp. 155-159, nn. 26-27, con bibliografia precedente.

¹⁰¹ F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, p. 15.

¹⁰² S. Padovani, in *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 27 settembre 2002-5 gennaio 2003), Livorno, 2002, pp. 150-151, cat. 39.

¹⁰³ S.R. McKillop, *op. cit.*, 1974, pp. 33-34.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 132-133, n. 10.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 34-35; S. Padovani, *op. cit.*, 2002, pp. 150-151. Non aiuta a tal riguardo l'analisi del libro sorretto dalla figura femminile all'estrema destra, nel quale sono riconoscibili dei caratteri senza che si riesca a leggere le parole.

¹⁰⁶ S. Padovani, *op. cit.*, 2002, p. 151.

¹⁰⁷ F. Sricchia Santoro, *op. cit.*, 1993, p. 20.

¹⁰⁸ G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, IV, 1879, pp. 228-229; ivi, V, 1880, p. 200.

¹⁰⁹ S. Padovani, in *Domenico Puligo*, cit., pp. 140-143, scheda n. 35.

¹¹⁰ G. Vasari, *op. cit.*, 1878-1885, V, 1880, p. 199; ivi, VI, 1881, p. 152.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Doc. 1

1505, 20 maggio: Jacopo di Lazzaro e Pietro Freri acquistano dieci carrate di marmi da Bernardo di Gherardo di Petrognano, Francesco di Nardo e Betto di Jacopone di Nardo di Berzola

Archivio di Stato di Massa, *Notarile Carrara*, Busta 3, filza 4 (Pandolfo Ghirlanda, 1503-1505), cc. 229v-230r.

In nomine Domini amen. Anno eiusdem millesimo quingentesimo quinto indictione VIIIa die XX mensis maii

Magister Iacobus olim Lazari florentinus sculptor hoc publico instrumento et magister Petrus¹ Frerius de Messana lapicida hoc publico instrumento convenerunt per pacta in hoc instrumento contenta² cum Bernardo Gerardi de Petrognano Francisco olim Nardi et Betto olim Iacoponi Nardi de Berzola ibidem presentibus et acceptantibus quod dictus Bernardus Franciscus et Bettus promiserunt eisdem magistris Iacobo et Petro acceptantibus se facturos carratas decem marmoris albi et integri pro faciendis figuris et aliis³ laboreris⁴ per totum mensem iunii proxime futuri in hunc modum videlicet quod dicti Bernardus Franciscus et Bettus faciant dicta marmora longitudinis latitudinis et altitudinis secundum notam et cedulam⁵ quod⁶ dicti magistri Iacobus et Petrus dabunt eis Bernardo Francesco et Betto que nota sive cedula⁷ debeat remanere penes me notarium: quam quantitatem marmoris dicti Bernardus Franciscus et Bettus debeant assignare dictis magistris ad alpes super podio et ipsi magistri Iacobus et Petrus teneantur dare ducatum unum⁸ auri lati pro qualibet carrata que omnia et

singula suprascripta promiserunt adinvicem attendere et observare⁹ alter alteri sub pena dupli dicti precii et omnium dannorum expensarum et interesse litis et expensis¹⁰ pro quibus omnibus suprascriptis obligaverunt adinvicem omnia eorum bona etc.

Renuntiantes etc.

Et precibus dictorum Bernardi Francisci et Betti Antonius Cecantis pro ipso/(c. 230r.) Bernardo et¹¹ magister Franciscus pisanus pro [ipso]¹² Francisco Nardi et Corsetus [pro ipso]¹³ Betto promiserunt fideiusserunt et intercesserunt¹⁴ tam quam principales principaliter et in solidum ipsis magistris Iacobo et Petro¹⁵ et casu quo dicti magistri Iacobus et Petrus non observarent¹⁶ molestareat unum de dictis fideiussoribus quando ipsi conductores non observarent promissa que reliqui duo teneant ipsum molestatum relevare ab omnibus expensis damnis et interesse

Promittentes singuli etc.

Sub dicta pena etc.

Ac obligacione ets.

Renuntiantes etc.

Actum Carrarie in domo mei notarii presentibus Bernardini Remedii et Mattheo Antonii magistri Iohannis habitantibus Torani testibus.

Doc. 2

1505, 23 maggio: Jacopo di Lazzaro e Pietro Freri acquistano 10 carrate di marmi da Matteo di Marasi e Jacopo di Tomeo da Castelpoggio.

Archivio di Stato di Massa, *Notarile Carrara*, busta 3, filza 4 (Pandolfo Ghirlanda, 1503-1505), c. 230v.

In nomine domini amen. Anno eiusdem millesimo quingentesimo quinto indictione VIIIa die XXIII mensis mai. Pateat per hoc publicum instrumentum qualiter magister¹⁷ Iacobus olim Lazari florentinus et magister Petrus Frerius de Messana lapicide et sculptores convenerunt cum Mattheo olim Marasii et Iacobo Tomei de Casapodio ibidem presentibus et acceptantibus quod ipsi Mattheus et Iacobus promiserunt et promittunt eisdem magistris quilibet insolidum se facturos et finituros ac conducturos ad littus maris Aventie et posituros ac oneratos super barcis omnibus ipsorum Matthei et Iacobi expensis carratas decem marmorum alborum et integrorum ad mensuram a palmis sex usque in decem longitudinis et secundum mensuram dandam ipsis Mattheo et Iacobo ab ipsis sculptoribus per totum mensem iulii proxime venturi presentis anni cum hoc pacto que dum ipsi Mattheus et Iacobus effodient dicta marmora superveniret et appareret lapis seu saxum tredecim palmorum in effodiendo que ipsi Mattheus et Iacobus teneantur [da]re ipsum lapidem seu saxum ipsis sculptoribus et ipsi sculptores obligentur eum lapidem seu id saxum [acciper]e et solvere. Item quod ipsi Mattheus et Iacobus¹⁸ ab hoc presenti die usque ad totum mensem iulii non possint laborare nec facere laborare pro eis nisi¹⁹ marmora²⁰ pro ipsis sculptoribus ultra etiam illas decem carratas.

Item quod si accideret quod in effossione marmorum superveniet lapis plusque duarum caratarum et ipsi sculptores eum lapidem vellent: quod fiat aliud precium quam quod infra-scriptum dicitur: ita de acordio²¹ fuerunt ipse partes et hoc sit in electione ipsorum magistrorum sculptorum accipere eos²² lapides²³ ultra lapides sex palmorum usque in decem si velent hoc est non teneantur si nolint. Et altera parte dicti²⁴ magistri sculptores et quolibet insolidum / (c. 231r.) promiserunt et promittunt dare et solvere eisdem²⁵ Iacobo et²⁶ Mattheo pro quolibet carrata onerata expensis ipsorum Matthei et Iacobo super barcis ultra predicta

libras novem et soldos quindecim imperialium in hunc modum quod nunc exbursaverunt eisdem Mattheo et Iacobo ducatos sex auri latos actualiter et reliquum precium dabunt secundum quod ipsi sculptores videbunt laborare et trahere et onerare super barcis quos ducatos sex dederunt eisdem actualiter ibidem pro parte solutionis pro ut ipsi Mattheus et Iacobus confessi fuerunt habuisse et tantam esse quantitatem. Exceptioni etc.

Que omnia et singula suprascripta promiserunt dicte partes adinvicem attendere adimplere etc. sub pena dupli precii dictorum marmorum etc. item reficere adinvicem etc. pro quibus omnibus etc. obligaverunt adinvicem etc. renuntiantes etc.

Actum Carrarie in domo mei notarii presentibus Petro olim Thomei et Benedicto olim Bartholomei de Carraria testibus

Doc. 3

14 ottobre 1505: lodo tra Pietro di Matteo Casoni e Nicodemo Corselli da una parte e Pietro Freri e Jacopo di Lazzaro dall'altra

Archivio di Stato di Massa, *Notarile Massa*, 1496 (Giovan Maria Simoni, 1503-1506), cc. 222r-223r.

Sententia inter Petrum Matei Caxoni²⁷ de Cararia et Nicodemum Cechini parte una et magistrum Petrum Frerium de Messana ex altera

In nomine domini amen. Nos Guidus Antonii Blaxii de Bidizano, Nicolaus Cristelli de Cararia et Matheus Melchionis Marasii etiam de Cararia et magister Iacobus de Molinariis olim Iohannis habitator Savone et ad presens existens in tera Cararie arbitri arbitratores et amiables compositores ellecti et assumpti per et inter Petrum Matei Caxoni et Nicodemum Cechini Corselli de Torano ambos parte una et magistrum Petrum Frerium de Messana et magistrum Iacobum Lazari de Florentia lapidas et sculptores ex alia parte super lite et differentia inter ipsas partes existente super et occaxione viginti caratarum marmorum quas dicti Petrus et Nicodemus tenebantur et obligati erant dare et tradere in plagia sive onerata et posita in barcis secundum eorum mensuras et secundum conventiones et pacta inter ipsas partes inita et facta constante ut asserverunt apodixia de predictis et licet de dicta commissione in nos ut supra facta nullum constet instrumentum publicum sed oretenus modo et factum inde et confirmatum per ipsas partes coram magnifico et potenti domino domino Alberico marchione Masse prout asserverunt et de eiusdem prefati domini voluntate et mandato et vix igitur dicta commissione ut supra et balia et auctoritate nobis coram prefato magnifico domino a dictis partibus data et attributa et visis dictis eorum differentiis et iustis etiam partis mensuris et conventionibus contentis in dicta apodixia conventis inter ipsas partes visis etiam dictis marmoribus in dicta plagia conductis ad instatiam dictorum magistrorum sculptorum per dictos Petrum et Nicodemum et demum visis auditis et intellectis quicquid dicte partes dicere et allegare voluerunt super predictis tam in scriptis quam oretenus pro bono pacis etc., et sedentis pro tribunali // (c. 222v.) in infrascripto loco quem eligimus idoneum et omnes concorditer et nemine discrepante matura ac diligenti deliberatione et examinatione prius habita, Christi nomine invocato inter dictas partes dicimus laudamus sententiamus arbitramus et pronuntiamus prout infra, videlicet et primo:

cum nos vidimus dicta marmora existentia in plagia et illa bene et diligenter examinaverimus omnes simul concorditer hoc nostro presenti laudo dicimus et iudicamus illos duos cornicionos cum aliis petiis marmorum que erant cum ipsis cornicionibus fuisse et esse caratas quatuor nonobstante quod fuerunt conducta pro sex caratis per dictos Petrum et Nicodemum et hoc

propte²⁸ multiplicationem mensurarum que erant nimis grandes et grosse super quantitatem dictarum viginti caratarum.

Item iudicamus dictos quatuor petios arcuum cum aliis marmoribus exportatis cum ipsis fuisse et esse caratas octo quod in totum capit summam caratarum duodecim marmorum pro reliquo non datorum marmorum usque ad summam predictam: iudicamus et sententiamus dictos magistros Petrum et Iacobum sculptores posse accipere carratas octo marmorum de illis que dicti Petrus et Nicodemus habent in plagia ad electionem dictorum magistrorum sculptorum, cum hoc tamen quod si dicti magistri sculptores voluerint habere alium lapidum marmoris existentem ad alpes dictorum Nicodemi et Petri quod possint illum habere pro illo pretio et ad rationem pretii quo dictus Petrus et Nicodemus alia marmora vendiderunt dictis magistris sculptoribus et etiam quod possint, si dicti magistri sculptores voluerint, relaxare pro dicto lapide existente in alpibus unam caratam de illis octo caratis marmorum ultimo loco dictis magistris assignatis ut supra in plagia.

Cum hoc etiam quod volentibus dictis magistris sculptoribus dictum lapidem in alpibus existentem dicti Petrus et Nicodemus tenea[n]tur et debea[n]t dare et conducere ipsum lapidem et conductum in barchis / (c. 223r.) ponere ad eorum expensas ut in dicta apodixia continetur hinc ad per totum diem veneris proxime futuri salvo in casu fortuito et omni iusto impedimento etc.

Et predicta dicimus iudicamus et laudamus omnes concorditer sedentis ut supra omni meliori modo etc. que a dictis partibus mandamus observari debere inviolabiliter etc.

Sub pena librarum 25 imperialium applicandarum camere et sub illa pena de qua et de quibus prefato magnifico domino nostro placuerit imponenda etc.

Ab aliis vero eorum differentiis suprascriptis et ab eisdem emergentibus et dependentibus utramque partem liberamus etc.

Rogantes etc.

Actum latum et lectum fuit suprascriptum laudum in Cararia in domo ser Galvani olim ser Nicolai presentibus Zanono olim Iohannis de Trivixio et Petroantonio olim Nicolai de fonte testibus sub anno domini 1505, indictione 8, die 14 mensis octobris

NOTE APPENDICE

¹ *Petrus*: segue depennato *olim*.

² *Contenta*: segue depennato *q*.

³ *Aliis*: segue depennato *rebus*.

⁴ *Laboreris*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

⁵ *Et cedulam*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

⁶ *Quod*: così nel testo per *que*.

⁷ *Sive cedula*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

⁸ *Unum*: segue depennato *pro*.

⁹ *Et observare*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

¹⁰ *Litis et expensis*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

¹¹ *Et*: segue depennato *Franciscus*.

¹² *Ipsa*: integrato su danno del materiale.

¹³ *Pro ipso*: integrato su danno del materiale.

¹⁴ *Fideiusserunt et intercesserunt*: aggiunto in margine con segno di richiamo.

¹⁵ *Petro*: segue depennato *cum hoc*.

¹⁶ *Observarent*: segue depennato *promissa*.

¹⁷ *Magister*: segue *olim* depennato.

¹⁸ *Iacobus*: segue *per* depennato.

¹⁹ *Nisi*: segue *illa* depennato.

²⁰ *Marmora*: segue *que* depennato.

²¹ *Acordio*: lettura resa incerta da una correzione per sovrascrittura e dalla posizione della parola nel margine interno in prossimità alla piega di rilegatura.

²² *Eos*: segue *omnes* depennato.

²³ *Lapides*: segue *usque* depennato.

²⁴ *Dicti*: corretto su *dictis* mediante cancellatura della *s* finale.

²⁵ *Eisdem*: segue *magistris* depennato.

²⁶ *Et*: segue *Petro* depennato.

²⁷ *Caxoni*: segue *de Massa* depennato.

²⁸ *Propte*: così nel testo per *propter*.

S U M M A R Y

Notwithstanding the Life dedicated to him by Giorgio Vasari, Jacopo Torni, called l'Indaco continues to be elusive; given the loss of the few works described by the biographer, who dwells above all on anecdotal aspects of the painter's life, it is therefore difficult to reconstruct his oeuvre. Indaco's activity in Spain, which began in 1520s, is instead more documented, and light is cast on this by his son Lázaro de Velasco in a brief note appended to the translation of Vitruvius' De Architectura. This source has permitted the rediscovery of several fundamental items from the artist's Spanish years, such as the panels of the Retablo de la Santa Cruz or the stone Annunciation in the Capilla Real in Granada — works that reflect his dual activity as both painter and sculptor.

This article offers a critical rereading of the sources mentioned above, and a reconstruction of the various phases of the artist's Italian career, with the help of some unpublished archival references that also bear witness to his sculptural activity. With the benefit of this study some past attributions are reconsidered and compared with the evidence that emerges from written and documentary sources.



55 - Dierick Bouts, Pedro Machuca, Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Retablo de la Santa Cruz'

Granada, Capilla Real



56 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Pentecoste' particolare del Retablo de la Santa Cruz

Granada, Capilla Real



57 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Ultima Cena' particolare del Retablo de la Santa Cruz

Granada, Capilla Real



58 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Incontro sulla via di Emmaus' particolare del Retablo de la Santa Cruz Granada, Capilla Real



59 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Annunciazione'



Granada, Capilla Real



60 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Deposizione di Cristo nel sepolcro'

Granada, Museo de Bellas Artes



61 - Ignoto pittore fiorentino del XVI secolo: 'Madonna del pozzo'

Firenze, Galleria degli Uffizi



62 - Jacopo Torni detto l'Indaco (?): 'Il tempio di Ercole'

Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



63 - 64 - Jacopo Torni detto l'Indaco (?): 'Il tempio di Ercole' (particolari)

Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



65 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Ultima Cena' (part.) Retablo de la Santa Cruz Granada, Capilla Real



67 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Incontro sulla via di Emmaus' (part.) Retablo de la Santa Cruz Granada, Capilla Real



66 - Jacopo Torni detto l'Indaco: 'Pentecoste' (part.) Retablo de la Santa Cruz Granada, Capilla Real

MARIA ROSA PIZZONI

“IL CUORE VA AL GUSTO DEL CORREGGIO”: EPISODI DELLA FORTUNA DELL’ALLEGRI NELLE RACCOLTE DI PADRE SEBASTIANO RESTA

(FIGURE 68-88)

“Quella bellezza dell’opera, e in quell’età la grandezza del prezzo, mi guadagnarono l’inclinazione, e la stima in modo, che per un segno del Correggio più mi sento rapire, che per un’opera intiera d’altro primario”¹. Le parole usate da padre Sebastiano Resta (1635-1714) per esprimere al vescovo Giovanni Matteo Marchetti la sua inclinazione verso l’arte del Correggio restituiscono con immediatezza il suo amore del tutto eccezionale per l’artista, che lo spinse in vari casi a trasfigurare la qualità oggettiva delle opere da lui attribuitegli erroneamente. E in fondo, fu proprio questo suo intenso interesse per l’Allegri l’unico merito riconosciutogli dalla critica tra Sette e Ottocento², la quale invece si coalizzò nel denigrare l’approccio a volte preminentemente empatico e poco rigoroso usato dal religioso milanese per valutare l’arte del Correggio. Nonostante i grossi abbagli presi dal Resta in alcune eccentriche attribuzioni al maestro, come pure la sua vera e propria mania nei riguardi del pittore emiliano, che ci portano a comprendere i pungenti ammonimenti di Luigi Pungileoni nell’affermare che “egli era troppo facile a vedere dovunque la mano e l’ombra del Correggio”³, si deve riconoscere al Resta un ruolo fondamentale per la ricostruzione della fortuna critica dell’artista. Dobbiamo sottolineare infatti che, se in patria l’importanza critica dei volumi di disegni del Resta e la sua predilezione per l’Allegri ebbero una fortuna discontinua, fuori dai confini essi riscosero un plauso immediato e duraturo, come già nel 1936 anticipava Arthur Ewart Popham, soprattutto nell’Inghilterra del XVIII e del XIX secolo, dove confluirono buona parte dei suoi codici, tanto che “Resta, his attainments, his interests and his prejudices are not without importance to the student of drawings and of collectors of drawings in England”⁴.

Sebbene l’incidenza avuta dal Resta sulla fortuna del Correggio sia stata decisiva e del tutto originale, la sua passione per l’artista, tutt’altro che isolata, affonda le proprie radici nella cultura artistica lombarda assorbita in gioventù a Milano⁵. Nella città ambrosiana, in cui si considerava l’artista emiliano come punto di riferimento

dell'arte lombarda accanto a Leonardo e Luini⁶, uno dei protagonisti di tale cultura fu proprio il padre di Sebastiano, Filippo Resta. Quest'ultimo era infatti un mercante di dipinti e dovette essere un conoscitore noto nell'*entourage* del cardinale Cesare Monti, arcivescovo di Milano, se davvero, insieme a Flaminio Pasqualini, Carlo Francesco Nuvolone e Antonio Scaletta, redasse la stima dei quadri inventariati nella collezione del prelato, in cui erano inclusi un originale del Correggio, seppure non riconosciuto, e numerose copie dall'artista⁷. Ma Filippo Resta era anche un pittore locale di "figure, paesi, marine ec."⁸, di cui si potevano vedere un'opera nella collezione del cardinal Monti e altri due grandi quadri nel refettorio del monastero milanese di Sant'Eustorgio⁹. Considerato insieme a Sebastiano "intendentissimo di pittura"¹⁰, era anche 'dilettante' e collezionista, con una certa propensione per la pittura di paesaggio, dato "che dipingeva anche lui di paesi"¹¹. Abbiamo notizia da Sebastiano, infatti, di un particolare attaccamento di Filippo a un piccolo paesaggio del fiammingo Cornelis van Poelenburgh, tanto da non esser disposto a uno scambio propositogli da Jacques Courtois con una o due battaglie di sua mano¹².

Si deve tenere presente, tuttavia, che nel fervido ambiente culturale milanese di quegli anni la vena collezionistica di Filippo è da considerare come un caso non isolato all'interno della famiglia Resta¹³. Infatti, anche Giovanni Battista Resta, fratello dell'oratoriano, doveva essere un collezionista di qualche importanza se possedeva il *Triplo ritratto di Richelieu* di Philippe de Champaigne poi lasciato per legato, insieme ad altre due opere, a Giovanni Battista Visconti¹⁴.

Riferendosi al Correggio, Sebastiano ammette di aver acquisito "la gran pratica dell'autore" nei suoi anni giovanili a Milano, prima della partenza per Roma nel 1661¹⁵, proprio grazie ai contatti con importanti personalità come il cardinale Monti, il marchese Giovan Francesco Serra e don Luis de Benavides Carrillo de Toledo marchese di Caracena, i quali, come ci informa l'oratoriano, erano legati a suo padre Filippo¹⁶. Considerata la fortuna di cui le opere dell'Allegri godevano a Milano tra artisti e collezionisti¹⁷, è grazie all'attività mercantile di Filippo Resta e alla sua notorietà che il giovane Sebastiano si ritrovò in casa, seppur per breve tempo, alcuni quadri dell'artista che sarebbero rimasti per sempre impressi nella sua memoria. Con malcelato orgoglio, infatti, Sebastiano Resta non perde occasione di ripetere nei suoi scritti che uno dei dipinti al tempo più famosi di Correggio, l'*Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi* (Fig. 68), era stato comprato dal marchese di Caracena per il re di Spagna Filippo IV tramite la mediazione di suo padre. Confluito nelle raccolte di Pirro Visconti Borromeo prima del 1590, il dipinto fu venduto da un suo omonimo discendente al Caracena, sebbene pagato con il denaro del marchese Serra¹⁸. Secondo l'oratoriano tale scambio avvenne in sua presenza in casa propria, dove vennero mandati da questi personaggi vicini a suo padre sia il dipinto sia il denaro pattuito, a cui Filippo Resta dovette aggiungere la restante somma pari al cambio della moneta italiana con le doble di Spagna, restituitagli la sera stessa, nel timore che il Visconti recedesse l'accordo e il re perdesse l'affare¹⁹, già sfumato al tempo di Filippo II²⁰. Durante il suo viaggio a Milano nel 1690, Resta ricorda di avere visto nella collezione Visconti Borromeo, a memoria del dipinto, copie realizzate

a suo parere da Francesco Cairo, artista che l'oratoriano aveva conosciuto in gioventù²¹. La fortuna del tema dell'*Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi* nella produzione del pittore lombardo è ben nota e le suggestioni correghesche in alcuni dipinti del Cairo di tale soggetto ci consentono di prendere in considerazione l'attribuzione del filippino²².

Come si desume dall'ingente quantità dei suoi scritti, Resta ebbe a cuore le sorti del quadro del Correggio anche successivamente. Infatti, entrato in possesso nel frattempo di altre copie del dipinto, da lui considerate autografe, l'oratoriano continuò a riceverne informazioni dal pittore Francesco Tanca, il quale, recatosi in Spagna per consegnare un volume offerto dall'oratoriano in omaggio al re Filippo V, vide sia il dipinto, molto rovinato perché consumato da una lampada perennemente accesa, sia il disegno, ritenuto da Resta originale e da lui stesso inviato in dono a Carlo II²³.

È certo inoltre che questa non fu l'unica occasione in cui in casa di Sebastiano Resta transitarono 'Correggi' o presunti tali. Prima di essere venduta in Spagna, anche una *Madonna della cesta* ebbe infatti come ultima tappa la sua casa paterna. La prima menzione nota della *Madonna della cesta* è quella del Vasari nel 1568 nella biografia di Girolamo da Carpi, in cui viene citato il dipinto dell'Allegri “bello a meraviglia”, allora conservato nella collezione Baiardi di Parma, in merito a una copia realizzata proprio dal Sellari “tanto simile che pare desso veramente”²⁴. Già dalla prima notizia del dipinto si evince, quindi, la sua fortuna attraverso le copie, che avrà largo seguito nel corso dei secoli successivi. Dopo tale ricordo, si ha notizia dell'opera nel 1666, quando appare in Spagna nell'inventario reale in cui compare anche il *Cristo nell'orto degli ulivi*²⁵. Proprio in questo lasso di tempo sappiamo da Sebastiano Resta che un dipinto di una “Madonna che veste il putto” andò in Spagna per vie molto simili a quelle battute dal *Cristo nell'orto degli ulivi*. In una nota a un disegno contenuto in uno dei volumi Resta confluiti in Inghilterra nella collezione Somers²⁶, l'oratoriano infatti scrive: “Come il Correggio era amoroso nell'arte, e benigno di tratto, aveva pazienza a replicare le opere piccole a petizione degli amici, così fece nel Cristo all'orto, così nella Madonna lattante ed in simili pezzetti. Di questa Madonna che veste il putto ne venne una a Milano a mio padre, dico originale, e bisogna che fusse quella del Boiardi riferito dal Vasario nella vita di Gerolimino da Carpi fol. 9 p. 3 vol. 2, per l'approbazione sua al Re Filippo 4° di ql. m.a della quale p.a che si mandasse a Sua Maestà Cattolica così mio padre ne fece far copia da Madonna Fede Gallizia, come altri gentiluomini dalla medesima e da altri pittori”²⁷. Anche in una lettera scritta all'antiquario bolognese Giuseppe Magnavacca, Resta non manca di dare all'amico gli stessi ragguagli sull'opera, informandolo che “in Spagna c'è quella che passò da Mil[an]o per l'approbazione di mio padre che la fece copiare ancor lui da Madonna Fede Galizia”²⁸. Non potendo dare risposta all'interrogativo se i pittori e i collezionisti milanesi in quell'occasione si trovassero davanti al dipinto oggi ammirato nelle sale della National Gallery (*Fig. 69*), o a una copia da loro scambiata per autografa, ci si può però soffermare a considerare la rilevanza che questo evento ebbe per la Milano del tempo, tanto importante da spingere Filippo Resta e i suoi amici collezionisti a richiedere a Fede Galizia e ad altri

pittori di copiare il dipinto per sanarne la perdita. La pittrice lombarda, il cui esercizio di imitazione di opere dei grandi maestri è ricordato anche da Lomazzo, era avvezza alla riproduzione dei dipinti dell'artista emiliano, come è dimostrato da molteplici altri casi²⁹. Tra l'altro tale pratica rifletteva un gusto collezionistico ormai sedimentato nel contesto lombardo, per cui nelle quadrerie erano prediletti dipinti dei protagonisti del Cinquecento, *in primis* Correggio, Tiziano, Leonardo e leonardeschi, dei quali abbondavano spesso copie, nonché opere dei pittori lombardi del tardo Cinquecento e del primo Seicento³⁰. Riguardo la data della vendita della presunta *Madonna della cesta* Resta è vago, ma la menzione della “Madonnina del Cavagnal che viene dal Chorez” tra le varie copie correghesche registrate nel testamento di Fede Galizia redatto nel 1630 fa pensare che a quella data la pittrice già avesse copiato il quadro ‘Resta’ e ne avesse realizzato anche un esemplare rimasto a lei. Che l'oratoriano non avesse assistito personalmente allo scambio, avvenuto almeno cinque anni prima della sua nascita, ma ne avesse raccolto notizia, come di un evento straordinario, dai racconti dettagliati del padre, è comunque pressoché certo poiché la critica colloca concordemente la morte della Galizia a poca distanza dalla stesura dell'inventario, nella città di Milano afflitta dalla peste³¹.

Il commercio dei dipinti ascritti al Correggio fu una attività di un certo rilievo, mantenuta anche a Roma e collaterale a quella degli scambi di disegni a cui l'oratoriano deve la sua fama. Analizzando i carteggi da cui si trae buona parte di queste informazioni, si evince che i dipinti più frequentemente nominati e attribuiti al Correggio, purtroppo oggi a noi sconosciuti, avevano come soggetto proprio l'*Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi* e la “Madonnina” verosimilmente identificabile con la *Madonna della cesta*. Della prima opera abbiamo una notevole diffusione di esemplari — molto probabilmente copie antiche — a cominciare dai “due in Savoia non così soavi, uno da un cavaliere, l'altro dal duca”, di cui Daniel Seiter parla all'oratoriano, per continuare con una versione su tavola di proprietà di Resta, come pure di una copia realizzata su tela da Lelio Orsi (un pezzo però “di colore livido e floscio”) che il padre filippino stesso aveva trovato a Reggio Emilia³². Resta dà altresì notizia di un altro “bellissimo” dipinto che ricordava posseduto dal re d'Inghilterra, ovviamente non dimentica quello Visconti Borromeo ed infine menziona più volte nelle lettere un esemplare su rame, di cui egli stesso era proprietario e che, secondo lui, Seiter, Carlo Maratti e altri intenditori, qualitativamente non aveva eguali³³.

Quest'ultimo dipinto ebbe molti pretendenti anche oltre il confine italiano, frenati soltanto dal suo alto prezzo³⁴. Conoscendo il pensiero dell'oratoriano, non è difficile credere che egli però avrebbe di gran lunga preferito lasciare i pezzi più belli nelle mani di collezionisti italiani, ancor meglio se “nostri dilettanti, conoscenti, amici e padroni”³⁵. Proprio per tal ragione era disposto a concedere un pagamento dilazionato al senatore bolognese Francesco Ghisilieri se questi avesse deciso di acquistare l'opera³⁶. Lo stesso desiderio di non vendere il quadro a collezionisti forestieri lo aveva espresso Giovanni Maria Morandi, il quale addirittura sperava che potesse rimanere nelle mani di un collezionista romano “per non aver visto il simile di tanti che ne ha visti”³⁷.

Il tentativo indefesso dell’oratoriano di legittimare l’autenticità delle opere di sua proprietà risulta a volte ai limiti della forzatura, tanto con la “*Madonnina*” quanto con l’*Orazione di Cristo nell’orto degli ulivi*. In particolar modo in una lettera scritta a Magnavacca, a proposito della “*Madonnina*” dice di essersi addirittura premurato di chiedere al conte Baiardi, erede dei famosi Baiardi indicati da Vasari come proprietari dell’opera, se avesse ricordo di una *Madonna* del Correggio in casa sua. Dalla risposta negativa del gentiluomo, Resta deduce immediatamente che quello Baiardi non poteva esser l’esemplare mandato in Spagna tramite suo padre, altrimenti il conte avrebbe avuto memoria di un episodio talmente recente, per cui conclude che quello descritto da Vasari doveva essere il proprio. Inoltre si trova in diritto di affermare che ve ne erano in circolazione soltanto due versioni autografe, la sua e quella appartenuta al padre³⁸. La testimonianza della qualità dell’opera in possesso di Sebastiano però si può comunque rintracciare nella sua traduzione in incisione realizzata da Francesco Faraone Aquila e dedicata a Giovan Pietro Bellori nel 1691 (*Fig. 70*)³⁹. Infatti, nonostante nella stampa non compaia il nome di Resta come promotore dell’impresa, in una glossa apposta alle *Vite* di Baglione l’oratoriano si vanta proprio di avere dedicato al Bellori la stampa della sua *Madonnina* di Correggio incisa dall’Aquila⁴⁰.

Tra i dipinti attribuiti al Correggio di proprietà dell’oratoriano uno dei più noti e dei più acclamati da Resta stesso fu la *Madonna del latte*. Del famoso quadro dell’Allegri, l’oratoriano non possedeva l’esemplare Esterházy (*Fig. 71*), peraltro a lui noto perché di proprietà del suo caro amico marchese del Carpio⁴¹. L’oratoriano descrive accuratamente le vicende collezionistiche dell’opera appartenuta a don Gaspar de Haro in una nota del proprio libro *Il Secolo d’Oro*: “di questa Madonna lattante, una ne lasciò il cardinal Borghese, e nella vendita all’incanto delle sue robbe la comprò il Pariberti in 1200 scudi con speranza di gratificarne donna Olimpia per l’istesso prezzo, cui sapeva molto piacere, ma non essendosi ella intesa di comprarla, egli la lasciò con altre pitture in eredità a Muzio Orsini, quale con gli anni prigioniero per debiti, come il solito di chi si trova la robba fatta, la vende per 1200 al marchese del Carpio per una finezza che volse fare la Regina di Svezia al marchese l’anno che era partito da Roma per il viceregnato di Napoli”⁴². Effettivamente il dipinto risulta essere stato acquistato dal marchese proprio nel 1682, prima di lasciare la città papale alla volta di Napoli⁴³, e la presunta mediazione della regina Cristina di Svezia emerge solo dalla testimonianza del padre Resta. Inoltre si devono registrare alcune differenze tra il racconto di Resta e quello riportato da padre Giovanni Domenico Ottonelli nel suo *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro* scritto in collaborazione con Pietro da Cortona nel 1652. Infatti, se secondo l’oratoriano il dipinto passò dal cardinale Borghese a Gottifredo Periberti, dallo scritto di Ottonelli risultano più passaggi di proprietà: dapprima doveva far parte della raccolta di Pietro Aldobrandini per poi passare al nipote Ippolito, alla principessa di Rossano e successivamente al cardinale San Giorgio⁴⁴.

Nella nota sopracitata⁴⁵, Resta continua spiegando di aver sentito parlare Pietro da Cortona di un esemplare della *Madonna del latte* — originale o copia?⁴⁶ — di qua-

lità più alta, che il curioso oratoriano trovò “in una casa romana” grazie ad un’assidua ricerca. Dopo averlo acquistato, Resta condusse con sé il dipinto durante il famoso viaggio del 1690 e lo vendette a Milano “a petizione de pittori” al marchese Corbella⁴⁷ “per amor della patria”, rinunciando a offerte più vantaggiose ricevute da collezionisti non lombardi⁴⁸. E fu proprio questo esemplare ad essere scelto come omaggio all’oratoriano da Giovanni Ambrogio Besozzi, Giovanni Francesco Bugatti, Federico Macagni ed altri pittori e ‘dilettanti’ locali come opera da inserire tra le mani del Correggio nel ritratto dell’artista da loro inciso con dedica a Resta (Fig. 72)⁴⁹.

La *Madonna del latte* che, come aveva spiegato anche il filippino, era rimasta per parecchio tempo nell’ambiente romano e poteva dunque essere stata ammirata dagli artisti presenti a Roma, aveva colpito in particolar modo proprio Pietro da Cortona che, a quanto racconta Resta, copiò l’opera “per sé”⁵⁰. Il grande interesse dell’artista per il dipinto in questione è noto anche dall’elogio che ne viene fatto nel *Trattato della Pittura e scultura* in cui viene definito “uno de’ più eccellenti, che habbia fatto il famoso Correggio”⁵¹. Resta aveva ben chiaro quale fosse l’importanza dell’Allegri per gli artisti della Roma barocca, tanto da definire Gian Lorenzo Bernini “nuovo Correggio ne’ marmi”⁵² e vedere come prosecutori dell’Allegri “Lanfranco a Sant’Andrea in Roma, poi Pietro da Cortona in Chiesa Nova”⁵³. Secondo l’oratoriano, la copia della *Madonna del latte* dipinta dal Cortona si trovava presso gli eredi del suo allievo Ciro Ferri, accanto a un’altra versione realizzata dal Ferri stesso, ancora invenduta nel 1699⁵⁴. È noto che il facoltoso Berrettini lasciò alla sua morte tutti i beni di sua proprietà alla chiesa di Santa Martina, riservandosi, grazie a un codicillo applicato al testamento pochi giorni prima di morire, di destinare ad alcuni dei suoi allievi ed amici le tele delle quali era composta la propria collezione di copie esposte nella stanza accanto allo studio, nel sottotetto del suo sontuoso palazzo in via della Pedacchia⁵⁵. Si può perciò ipotizzare che a Ciro sia andato in sorte proprio il quadro del Correggio e che egli lo abbia conservato fino alla morte, probabilmente in memoria del maestro. D’altra parte, visto che non risulta nell’inventario del Berrettini una copia di tal soggetto dal Correggio tra i beni destinati a Ciro, si può supporre anche che il Cortona avesse precedentemente ceduto il dipinto all’allievo⁵⁶. In una lettera inviata al Magnavacca il 24 settembre 1689, pochi giorni dopo la morte del Ferri, Resta comunica di avere la possibilità di accedere alla vendita dei beni dell’artista, che in realtà non doveva interessare i disegni, poiché gli eredi avevano intenzione di alienare soltanto le opere pittoriche⁵⁷. Anche se l’erede unico designato da Ciro era il figlio Pietro, alla “dilettevole consorte” Orsola Simonini furono assicurati dal testamento del marito l’usufrutto e la gestione della casa e dell’intero patrimonio⁵⁸. Dalle lettere del Nostro a Magnavacca e a Marchetti emerge proprio che la regia della vendita di parte della collezione Ferri fu diretta interamente dalla vedova di Ciro, la quale aveva intenzione di vendere anche “lo sbozzo di Pietro [...] del miracolo della volta della Chiesa Nuova”⁵⁹. Nonostante il Ferri avesse dimostrato una certa preferenza per la *Madonna del latte* di Pietro, copiandola a sua volta, entrambi i quadri erano stati comunque messi in vendita dalla vedova e notati in diversi tempi da Sebastiano Resta, il quale non credeva ai propri occhi, come si

evince dal racconto fatto a Marchetti: “tiro fuori gl’occhiali di vista lontana, poi m’accosto con quelli di vicina, e trovo [...] quella fatta da Ciro Ferri”⁶⁰. È evidente il rammarico di Resta per non essere riuscito ad entrare in possesso della preziosa copia di Pietro, a causa del prezzo proibitivo⁶¹, dovendosi consolare con l’acquisto della versione del Ferri, che “sebbene non è così come quella, è però galante”⁶². Il dipinto, entrato nelle collezioni Resta e poi da lui donato a monsignor Marchetti, era stato visto anche da Giuseppe Passeri, che lo riteneva “la solita testa di Madonna che facevano e signor Pietro e signor Ciro”, giudizio velatamente corroborato dall’oratoriano⁶³.

L’affezione di Resta al tema della *Madonna del latte* di Correggio, di cui a suo dire uno dei migliori esemplari era quello venduto da lui al marchese Corbella, è evidente dai continui riferimenti presenti nei suoi libri e nelle lettere. Nel secondo volume della *Serie in quattro tomi* intitolato *Il Secolo d’Oro*, ad esempio, Resta inserisce due pezzi riferiti all’opera: un disegno e un’incisione. Quest’ultima, potrebbe essere proprio quella realizzata nel 1684 da Teresa del Po su disegno del fratello Giacomo, con dedica al marchese del Carpio (*Fig. 73*), facile da reperire per l’oratoriano, vista l’amicizia con il viceré⁶⁴. Una piccola copia dell’opera, conservata agli Uffizi, proviene dall’album di Resta *Trattenimenti pittorici* ed è segnalata nell’indice del volume redatto da Pelli Bencivenni (*Fig. 74*)⁶⁵. Non ci si può esimere dal notare come Resta inserisca nel volume un disegno di alta qualità dell’artista come quello del *Cristo arrestato e condotto via da alcuni soldati* (*Fig. 75*)⁶⁶ e gli affianchi ingiustamente con la stessa attribuzione uno schizzo di così scarsa qualità. È difficile credere che il filippino non ne sapesse distinguere il carattere e piuttosto si deve immaginare che in alcuni casi avesse l’urgenza di infilare nei suoi codici fogli ascritti al Correggio, forzandone l’attribuzione. Una copia dall’Allegri più grande, su carta azzurra, raffigurante la *Madonna del latte* (*Fig. 76*), è contenuta in un volume conservato presso l’Istituto Centrale per la Grafica di Roma, i cui disegni probabilmente non erano estranei all’oratoriano. Sebbene, infatti, la scritta in basso a sinistra del foglio “copia del Correggio” sia di mano di Bottari⁶⁷, altri fogli sono glossati dal Resta e una lettera incollata nelle prime pagine del libro ratifica la provenienza di molti dei disegni contenuti nel volume dalla sua raccolta⁶⁸. Un altro schizzo di una *Madonna del latte* che vorrei segnalare, poiché appartenente alle collezioni dell’oratoriano, è quello oggi conservato all’Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Considerato a torto dall’oratoriano come autografo del Correggio, gli fu regalato da Magnavacca nel novembre 1695 (*Fig. 77*)⁶⁹.

Si deve purtroppo constatare che quasi nessuno dei dipinti di proprietà dell’oratoriano allora ascritto a Correggio è stato finora identificato. A questo bilancio negativo fa eccezione l’*Annunciazione* di Lelio Orsi su tavola conservata al Museo Gonzaga di Novellara (*Fig. 78*), pubblicata da Federico Zeri⁷⁰, e appartenente al Resta nel 1679, che “22 pittori primarij stimavano del Correggio in Roma sul disegno di Michel Angelo et il C[ar]lo M[aratti] la stimava di Daniele da Volterra non avendo cognizione di Lelio, per essere disegno michelangiolesco, e colorito migliore di quello di Michel Angelo”⁷¹. Dalla perizia collegiale promossa dal Resta, come suo uso, e

stilata in un foglio incollato sul retro del dipinto si evince che non solo l'oratoriano, ma anche i più famosi pittori presenti a Roma il 5 marzo 1679 ritenevano l'opera un originale del Correggio (Fig. 79). L'unica voce fuori dal coro era quella di Malvasia, propenso a ricondurre il dipinto alla giusta attribuzione a Lelio, accolta tempo dopo anche dal Resta⁷². Non stupisce che a padre Resta, riconosciuto quale vero e proprio esperto dell'artista, fossero richieste perizie da collezionisti a lui noti per presunte opere di Correggio di loro proprietà: è questo il caso di un dipinto raffigurante il *Trionfo della Virtù* ascritto all'Allegri, di proprietà dell'abate Taia, per cui Resta scrisse una lunga relazione che ne certificava l'autenticità, con tanto di ipotesi sul soggetto e sulla destinazione dell'opera⁷³.

Le conoscenze sull'artista emiliano acquisite in gioventù sicuramente non saziarono Sebastiano, il quale, durante il "viaggio pittoresco" intrapreso verso Milano nel 1690 insieme a Giuseppe Passeri⁷⁴, pianificò molte tappe nei luoghi dell'Allegri. Sostò infatti nella sua città natale, dove visitò la casa dell'artista, di cui fornisce un'accurata descrizione degli interni e la posizione topografica⁷⁵, la chiesa di San Francesco, nella quale celebrò messa in suffragio dell'anima dell'artista e in cui vide il suo sepolcro⁷⁶, realizzandone uno schizzo (Fig. 80)⁷⁷, nonché l'oratorio di Santa Maria della Misericordia, dove rimase colpito dal dipinto dei *Quattro Santi*, da cui arguì "che esso vidde la S. Cecilia di Rafeale in Bologna e venne di là a Roma"⁷⁸. L'occasione del viaggio fu sfruttata da Resta per arricchire la propria raccolta di disegni, poiché, proprio in una lettera scritta a Magnavacca pochi mesi prima della partenza, confessa che "fuorché li 4 tomi della Serie, e il Cartellone de Correggeschi non ho più disegni"⁷⁹. L'oratoriano si premunì quindi di raccogliere personalmente le opere grafiche più interessanti in vendita durante le soste nelle città d'arte da cui spesso aveva ricevuto diversi pezzi da molti suoi amici e intermediari⁸⁰. Dunque si può immaginare la sua delusione quando, dopo aver visitato la città natale dell'artista e la vicina Reggio Emilia, fu costretto a constatare di aver trovato un solo disegno del Correggio raffigurante alcuni "puttini" ricevuto da un certo Pinotti⁸¹. Resta non dimenticò di portar con sé in questa sorta di pellegrinaggio artistico il famoso disegno oggi conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, raffigurante nel recto *Tre apostoli seduti sulle nuvole con putti* (Fig. 82) per la cupola di San Giovanni a Parma e nel verso uno *Studio per un camino* (Fig. 81)⁸². Il confronto tra il disegno architettonico autografo dell'Allegri, ricevuto in dono dalla principessa Barberini, e il camino del refettorio del monastero di San Giovanni Evangelista convinse talmente tanto l'oratoriano della paternità del Correggio sia del progetto sia dell'opera architettonica, che non poté fare a meno di annotarlo al centro del foglio. È per accogliere questo disegno (o un altro di analogo soggetto) che Resta creò la pagina, forse staccata da un volume o forse concepita come cornice per un'opera singola, in cui appone l'iscrizione "A.A. Da Correggio. Questo disegno d'Antonio Allegri detto il Correggio fu l'unica Reliquia che si riservò il P. R. per memoria del suo venerato Nume dell'Arte. Ne' i tre apostoli esprime il gran Correggio l'autorità data da Cristo a San Pietro per la Terra, per il Cielo e per l'Inferno [...]" (Fig. 83)⁸³.

La smodata passione per l'artista si palesa soprattutto nel procedimento in cui

Resta era più abile, e per il quale fu famoso, cioè nell’assemblare volumi tematici di disegni in cui si focalizzavano diversi aspetti della storia dell’arte. Infatti alcune sue opere furono dedicate con un taglio monografico a Correggio⁸⁴: due sulla cupola del duomo di Parma, nonché il celebre *Cartellone dei Correggeschi*, di cui parleremo in seguito, al quale seguì una cartella intitolata *Correggio e seguaci*⁸⁵, e *Correggio in Roma*. Quest’ultimo, creato per testimoniare il viaggio del Correggio a Roma attraverso argomentate ‘prove’⁸⁶, permetteva all’oratoriano di porre in relazione il suo artista con i protagonisti del ‘Secolo d’Oro’⁸⁷, affrancandolo dall’immagine vasariana di personaggio isolato, “misero”, che “contentavasi del poco”⁸⁸ e che non visitò mai Roma rimanendo estraneo ai grandi fatti della Maniera moderna⁸⁹. Al volume principale venne affiancato dall’oratoriano un *Supplemento*, oggi conservato al British Museum di Londra, con cui si intendeva attestare un secondo viaggio dell’artista nella città papale⁹⁰. Resta inoltre, in alcuni suoi volumi, disseminò disegni che, a suo dire, erano stati copiati dal Correggio dai grandi capolavori romani di Raffaello. Infatti nell’*Arte in tre Stati* si trovavano due copie tratte dalla *Scuola di Atene* e dagli Arazzi vaticani, mentre nel suo volume *Parnaso de’ Pittori* ne troviamo segnalata una dalle Logge, da cui, secondo Resta, il Correggio aveva ricavato altre dieci copie che potevano essere ammirate nella collezione del vescovo Marchetti⁹¹. Riguardo al Correggio e al suo vivere “positivamente”, Vasari era stato il primo a porre l’attenzione su quale fosse il ritratto dell’artista, ma lasciò la sua biografia senza effigie, poiché, secondo quanto racconta, pur avendo usato ogni premura nel rintracciarlo, non ne ebbe la possibilità visto che egli né si ritrasse, né lo fece fare da altri, proprio a causa del suo carattere schivo e modesto⁹². Resta così si propose di riscattare Correggio dall’ingiusto anonimato, andando alla ricerca di informazioni sulle sue sembianze, come dice nel suo celebre volume della *Galleria Portatile*, al principio del commento alla carrellata dei ritratti dell’artista: “noi siamo andato pescando questi altri sino che si è trovato il vero”⁹³. Anche in uno dei due esemplari dell’edizione torrentiniana delle *Vite* di Vasari di sua proprietà, Resta delinea alla fine della biografia del Correggio un presunto ritratto dell’artista con la didascalia “in simile andare era la fisionomia del Correggio”⁹⁴. La questione dell’identificazione dell’effigie del pittore emiliano a cui Vasari e Resta contribuiscono in maniera incisiva fu tutt’altro che secondaria, divenendo oggetto di dibattito nel XVIII e XIX secolo⁹⁵. Nonostante la visione vasariana del Correggio come apice della maniera lombarda sia fundamentalmente accolta e seguita dal Resta, quest’ultimo prende ben presto le distanze dallo schema fiorentinocentrico dello storiografo. Tale divario è ben espresso nelle postille dell’oratoriano alle due Torrentiniane di sua proprietà, in cui non perde occasione di accusare Vasari di faziosità filoflorentina. Nel passo in cui Vasari asserisce che non vi era artista lombardo che fosse riuscito ad eguagliare il Correggio, Resta infatti ribatte risentito: “né lombardo, né fiorentino, fiorentinello o fiorentinaccio fu”⁹⁶. Un caso esemplare della polemica antivasariana è il volume intitolato significativamente, sulla scia programmatica di Malvasia, *Felsina Vindicata contra Vasarium*, che confluì nelle raccolte del vescovo Marchetti. Il libro era concepito come “un Vasario bolognese contro Vasario fiorentino”⁹⁷ per riscattare l’arte

della città felsinea dal cattivo servizio ricevuto da Vasari. In realtà Resta avrebbe preferito che il libro fosse entrato a far parte di una collezione bolognese, proponendolo nel marzo del 1700 al senatore Ghisilieri, con la speranza che dopo l'acquisto questi lo volesse far stampare "e l'originale offerirlo al Pubblico di Bologna"⁹⁸. Ghisilieri però tardò nell'andare a vedere la *Felsina Vindicata*, nel frattempo già imballata e spedita ad Arezzo con il rammarico di tutti, ma con la parziale consolazione del Resta nel sapere questo suo libro nella terra natale del Vasari, come sconfitta dell'aretino. A chiusura del volume il filippino include con orgoglio un disegno del Correggio da lui descritto come una *Vittoria alata*, messa "in fine per la vittoria della presente battaglia della Felsina Vindicata e Vincitrice"⁹⁹. In una lettera scritta all'Orlandi nel 1701, l'oratoriano si lascia trasportare dalla fantasia, immaginando Correggio in persona indaffarato nel fargli scovare questo disegno, come racconta: "Il signor Correggio amico mio mi si presenta con un disegnone di lapis ingegnossissimo d'idea e suavissimo di maniera e dice: Padre Resta amico mio, ecco un disegno mio per il tuo finale della Felsina Vindicata e Vincitrice gloriosa. Questo disegno è una Vittoria disegnata di mia mano, mettila in fine"¹⁰⁰. Di questo approccio quantomeno singolare con l'ormai defunto artista, Resta parla anche con Magnavacca, a cui dice scherzosamente "noi parliamo figuratamente del Coreggio morto come fusse vivo"¹⁰¹. In merito alla *Vittoria*, le numerosissime e capillari descrizioni fornite dall'oratoriano hanno permesso a Genevieve Warwick di identificarla con ragione con il bellissimo foglio conservato a Chatsworth (*Fig. 84*)¹⁰², di cui si conosce una copia in controparte a Torino tagliata alla base (*Fig. 85*)¹⁰³. Vista l'inconsueta scrupolosità con cui Resta descrive ai suoi interlocutori la presunta *Vittoria*, vi sono persino due schizzi dell'opera delineati dall'oratoriano in alcune lettere indirizzate al Magnavacca e all'Orlandi (*Figg. 86, 87*)¹⁰⁴. In entrambi gli schizzi però si deve constatare che l'intero soggetto è raffigurato in controparte rispetto al disegno di Chatsworth, coincidendo invece fedelmente con quello torinese. Questo fa sospettare che Resta non possedesse il disegno originale, bensì la copia oggi a Torino o una versione analoga¹⁰⁵. Anche il resoconto dell'opera fatto dall'oratoriano all'Orlandi conferma tale ipotesi, poiché Resta descrive la parte inferiore del disegno con "due satiri ligati con le mani adietro. Sopra loro due putti che sostentano in capo trofei. La Vittoria in cima che si stringe una palma con la destra, e con la sinistra coglie i frutti di pace"¹⁰⁶. Le stesse parole vengono utilizzate per spiegare a monsignor Marchetti quale fosse il soggetto del disegno, ricevuto dal priore Francesco Renzi¹⁰⁷. La descrizione citata, quindi, non può essere riferita al disegno conservato a Chatsworth in cui l'angelo in cima tiene la palma con la mano sinistra e tende verso i frutti l'altra.

Del *Cartellone dei Correggeschi*, che doveva essere uno dei libri più impegnativi dell'oratoriano, già molte informazioni venivano scritte da Talman nella sua lettera inviata al Dean Aldrich, e pubblicata da Popham¹⁰⁸, in cui sono elencati i volumi della collezione Marchetti in vendita in quel periodo. Dalla missiva si deduce che il volume doveva includere i disegni di Correggio, dei suoi predecessori e degli artisti che subirono il suo fascino. Le notizie precedenti sul volume, tra i primi ad

essere ceduti al vescovo, ci arrivano dalla corrispondenza di Resta, dalla quale si evince la lunga gestazione del libro. In una lettera inviata a Magnavacca nel luglio del 1689 l'oratoriano già parla del *Cartellone* e in un'altra del novembre dello stesso anno dice di aver inserito nelle pagine che precedono i disegni del Correggio il ritratto in “carbone e biacca” di Leone X, oggi a Chatsworth, considerato dal Resta di Michelangelo, “d'una tale fierezza, che troppo mi amazza una testa per contro per altro di forza di carbone senza biacca d'un Apostolo della Cuppola del Correggio grande poco meno”¹⁰⁹. Per tale ragione l'oratoriano pensava di interporvi un'altra *Testa* di Baccio Bandinelli o di Sebastiano del Piombo a cui egli attribuiva minore importanza. È proprio dall'antiquario bolognese che a Resta arrivò un primo schizzo ritenuto dell'Allegri, purtroppo non identificato, messo in relazione dal filippino con i pennacchi di una delle cupole parmensi, e poi inserito nel *Cartellone* al posto di un disegno di Giulio Campi. Il mancato riconoscimento da parte dell'oratoriano di quale fosse il santo corrispondente al disegno a causa dell'alienazione delle stampe di sua proprietà, ci conferma che, come gli altri collezionisti, intenditori e storici a lui contemporanei, Resta utilizzava le stampe come strumento di lavoro¹¹⁰. Il suo procedimento era quindi analogo a quello del Bellori, il quale usava le stampe per “la sua commodità”¹¹¹. Tra i vari personaggi che ammirarono il volume vi fu anche Maratti, il quale si rallegrò soprattutto del disegno del *San Giovanni* per la cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, realizzato con uno stile molto vicino a quattro disegni di sua proprietà¹¹². Da padre Pellegrino Orlandi, Resta ricevette un disegno raffigurante una *Pietà* di Bramantino che decise di inserire, con grande acume critico, nel *Cartellone* tra gli antecedenti del Correggio¹¹³. L'importanza che ebbero le scoperte prospettiche di Bramantino per il giovane Correggio, le quali potevano essere assorbite tramite opere come la *Pietà*, oggi conservata parzialmente nella Pinacoteca Ambrosiana, ma allora sopra il portale della chiesa di San Sepolcro a Milano, è stata messa in luce soltanto in tempi recenti¹¹⁴, mentre Sebastiano era riuscito a coglierla già molto tempo prima, basandosi sulla sua pratica di conoscitore.

Prima della vendita dell'importante volume, Resta racconta a Magnavacca che “il cartellone presente è tanto pieno che sbotta” e perciò coltivava il desiderio di levarlo dalla cartapeccora e rilegarlo in maniera più lussuosa con cartone di velluto e argento, inserendovi un disegno attribuito al Correggio “e finire il libro o Cartellone con quella massa di carne dipinta così felice e bravamente”¹¹⁵. In questo periodo venne proposta a Resta da parte di acquirenti francesi la vendita del volume, che fu perentoriamente rifiutata a causa dell'inaccettabile condizione di smembrare il prezioso libro. Ignaro del fatto che il destino del volume sarebbe stato comunque quello di esser venduto a collezionisti stranieri e successivamente essere diviso e disperso, Resta in una lettera si rallegra con Magnavacca che “il cartellone spaventoso de correggeschi, antecessori, di lui, scolari e seguaci” fosse confluito nelle collezioni del toscano Marchetti¹¹⁶. Persino dopo la vendita l'oratoriano non smette di ribadire l'importanza straordinaria del *Cartellone*, che considerava più prezioso della *Felsina Vindicata*¹¹⁷ ed era stimato “quanto, se non più dei 4 tomi, perché poco ci manca-

rebbe a renderlo serie universale, se non fusse per non levarlo dalla Serie specifica de la linea correggesca, e vi sono cose spaventose”¹¹⁸.

Oltre a creare dei volumi specifici sul Correggio, Resta inserisce disegni dell’artista in ogni suo libro e, quando non riesce a farlo, cerca di sanare tali mancanze con le incisioni¹¹⁹. Nei volumi dell’oratoriano erano infatti presenti alcuni tra i più importanti pezzi della grafica del pittore emiliano, come ad esempio lo *Studio di figura virile panneggiata* del Louvre per il Cristo nell’*Incoronazione della Vergine* (Fig. 88)¹²⁰, incluso nel volume *Parnaso de’ Pittori* e proveniente dalla ricca collezione appartenuta all’editore Pietro Stefanoni¹²¹, oppure alcune opere oggi ricondotte più giustamente alla mano di artisti della cerchia correggesca. Tra queste il foglio di Girolamo Bedoli, raffigurante un *Angelo che suona la tromba*¹²², oggi in collezione privata, considerato dall’oratoriano “terribile iscurcio del Correggio” e inserito nel libro *Ingresso al Secolo d’Oro*¹²³, e anche il tondo raffigurante la *Vergine con il bambino* ritenuto dell’Allegri, ricevuto da Giuseppe Magnavacca e incastonato dal Resta in un sontuoso foglio attribuito a Nicolò dell’Abate¹²⁴, oggi entrambi conservati alla Christ Church di Oxford ma dall’oratoriano inseriti nell’importante volume *Il Secolo d’Oro*¹²⁵.

Nel tirare le fila a conclusione di questo saggio, ritengo che l’apporto alla fortuna storiografica e alla vicenda critica dell’Allegri di “quel patito del Correggio, e insieme solenne arruffone che fu il padre filippino Sebastiano Resta”, come lo definiva Roberto Longhi¹²⁶, fu proprio quello di aver tentato, certo attraverso “le scandalose asserzioni” (usando nuovamente le parole di Longhi)¹²⁷, di restituire a Correggio un’importanza sovregionale, ricollocandolo nelle linee portanti del ‘Secolo d’Oro’, accanto a Raffaello e a Michelangelo. Infine, in un bellissimo passo delle sue lettere al Marchetti, in cui sembra si riesca a ravvisare una similitudine con il paragone sull’arte dei “tre eccellenti maestri” Raffaello, Correggio e Tiziano canonizzato poi da Anton Raphael Mengs¹²⁸, Resta, non riesce a mascherare la sua grande ammirazione per Correggio, e scrive infatti: “Sono genij poichè altri fanno l’idolo loro Raf(f)aele, altri Tiziano; l’età m’ha dato distinzione per tutti. Gl’occhi godono del fresco e natural colore di Tiziano, l’intelletto gode dell’eroico di Raf(f)ale, ma il cuore va al gusto del Correggio, et essendo l’inclinazione del cuore, fu fatto che in Correggio ho studiato più che negl’altri”¹²⁹.

NOTE

Nel congedare questo mio contributo desidero ringraziare la Fondazione Longhi e Mina Gregori per avermi dato l’opportunità di approfondire questa tematica. Sono riconoscente in particolar modo a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Barbara Agosti per aver seguito fin dall’inizio il mio lavoro, con fondamentali indicazioni e suggerimenti. Sono inoltre particolarmente grata a Gabriele Fabbrici e a Giuseppe Adani, per aver sempre sostenuto e agevolato le mie ricerche con il loro prezioso aiuto. Per il reperimento delle fotografie, il supporto, i consigli e le consulenze necessarie a questa ricerca ringrazio Giovanni Amoretti, Paolo Benassai, Daniele Benati, Marco Bona Castellotti, Giulia Bonardi, Ilenia Bove, Mario Epifani, Leticia de Frutos, Elena Ghidini, Francesco Grisolia, Catherine Monbeig Goguel, Alessandro Morandotti, Giovanni Pagliarulo, Maria Cristina Paoluzzi, Maria Luisa Ricci, Maria Cristina Terzaghi.

Si segnala che dalla data in cui stato licenziato questo saggio (dicembre 2011) sono stati pubblicati lavori sugli argomenti trattati, dei quali in questa sede non si è potuto tenere conto.

¹ L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, 2005, p. 74, lettera n. 10, non datata, ma preceduta da una lettera scritta nel 1699 e seguita da una datata 9 febbraio 1700.

² G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi consigliere di S. A. S. Presidente della Ducal Biblioteca, e della Galleria delle Medaglie, e Professore Onorario nella Università della stessa Città. Tomo VI, che contiene il supplemento a' tomi precedenti e le notizie degli artisti. Parte Prima*, Modena, 1786, pp. 236, 299.

³ L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto Il Correggio*, 3 voll., Parma, 1817-1821, I, 1817, p. 103.

⁴ A.E. Popham, *Sebastiano Resta and his collections*, in “Old Master Drawings”, 11, 1936-1937, pp. 1-19, in particolare p. 1. Si rinvia anche a A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, London, 1957, pp. 142-143. Lo stesso è ribadito da G. Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, 2000, pp. 170-172; S. Prospero Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in “Paragone”, LII, 2001 (2002), terza serie, 40, pp. 60-86, in particolare p. 67. Anche Silvia de Vito Battaglia dedica un significativo spazio al Resta in *Correggio. Bibliografia*, Roma, 1934, ad indicem.

⁵ A. Morandotti, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano, fortuna e collezionismo*, atti del convegno di studi a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, 1991, pp. 166-182, in particolare pp. 170-173; A. Morandotti, *Milano Profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005, pp. 230-233; M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 66-107.

⁶ A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, p. 230.

⁷ La notizia di una stima compilata dal Resta e dagli altri pittori è fornita da F. Calvi, *Galleria Arcivescovile*, in *Gli Istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano*, Milano, 1880, p. 596 e citata da M. Bona Castellotti, *Il cardinale Cesare Monti: un collezionista fra Roma e Milano*, in *Le Stanze del Cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1994, pp. 29-38, in particolare pp. 36, 38 nota 58. Della collezione Monti faceva parte l'*Adorazione dei magi* di Correggio, oggi conservata alla Pinacoteca di Brera, ma allora creduta dello Scarsellino (A. Brogi, in *Le Stanze del Cardinale Monti, op. cit.*, pp. 144-146, cat. 13). Per la collezione del cardinale Monti si rinvia anche a M. Bona Castellotti, *La collezione Monti*, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1999, pp. 18-20.

⁸ G. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani*, Cremona, 1781, p. 296.

⁹ Il primo doveva essere un dipinto di paesaggio, di cui dà notizia Marco Bona Castellotti (M. Bona Castellotti, *op. cit.*, 1994, p. 38 nota 58), mentre dei secondi lascia memoria Giuseppe Allegranza, descrivendone il soggetto rispettivamente di una *Natività* e di *Giona rigettato dalla balena sul lido marino*, nonché la collocazione “in questo nostro refettorio, detto ospizio”, grazie all'eredità lasciata al monastero dal fratello di Sebastiano, Giovanni Battista Resta (G. Allegranza, *op. cit.*, 1781, p. 296). Allegranza professava nel convento di Sant'Eustorgio (M. Leuzzi, *Allegranza, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, 1960, pp. 473-474), e nello stesso complesso era stato sepolto Giovanni Battista (M. Bona Castellotti, *Collezionisti a Milano nel '700, Giovanni Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze, 1991, p. 32 nota 22). Allegranza aveva fatto restaurare i dipinti tre anni prima della stesura della lettera, scoprendovi la firma del pittore e la data 1655 (G. Allegranza, *op. cit.*, 1781, p. 296).

¹⁰ G. Allegranza, *op. cit.*, 1781, p. 296.

¹¹ Lettera scritta da Sebastiano Resta a Francesco Maria Gabburri, datata 27 febbraio 1704 (G.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, 1822, II, p. 108).

¹² Ibidem. Inoltre, tra le varie opere nella collezione di Filippo Resta, l'oratorio menziona nelle note all'*Abecedario Pittorico* di padre Pellegrino Orlandi “Il modello della Natività, e d'alcune statue”

di Annibale Fontana “in casa mia, di Filippo Resta mio Padre” (G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano, 1956, pp. 263-326, in particolare p. 275).

¹³ Resta nei suoi scritti parla più volte di alcuni suoi parenti collezionisti come il monsignor Giulio Resta, vescovo di Tortona, e suo fratello Filippo Maria Resta, vescovo di Alessandria, morto nel 1706 (S. Resta, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. Popham, Parma, 1958, pp. 43, 68 nota 51; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 8, 186 nota 31). È probabilmente proprio a questi due personaggi che l'oratoriano si riferisce quando, scrivendo a Gabburri nel 1704, racconta di due dipinti di Cornelis van Poelenburgh posseduti dai suoi “cugini Resti” (G.G. Bottari, *op. cit.*, 1822, II, p. 108). Inoltre, nelle note all'*Abecedario pittorico* di padre Pellegrino Orlandi, l'oratoriano nomina anche Giovan Giacomo Resta “mio avo, gran fautore de' pittori, poeti e letterati”, il quale ospitava il pittore Enea Salmeggia, quando si trovava a Milano. Per questo, secondo l'oratoriano, rimasero in casa Resta alcuni dipinti dell'artista (G. Nicodemi, *op. cit.*, 1956, p. 313; S. Facchinetti, *Salmeggia profano*, in “Prospettiva”, 125, 2007, pp. 53-56, in particolare pp. 54, 56 note 8, 11).

¹⁴ Marco Bona Castellotti non esclude che l'acquisto del dipinto da parte di Giovanni Battista Resta sia stato suggerito proprio dal fratello oratoriano (M. Bona Castellotti, *op. cit.*, 1991, p. 53 nota 43). Nel lascito, oltre a questa opera, troviamo per l'appunto anche due piccoli quadri rispettivamente di Ercole Procaccini e di un allievo dello Spagnoletto (Ivi, pp. 32, 58).

¹⁵ A. Paredi, *Introduzione* in G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo (Milano), 1976, p. 9; G. Nicodemi, *op. cit.*, 1956, pp. 291, 311.

¹⁶ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 74.

¹⁷ A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, p. 230.

¹⁸ Sulle collezioni di queste due personalità di grande rilievo nella Milano di metà Seicento si rimanda ad A. Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, 1989; Idem, *Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena*, in “Arte Lombarda”, 117, 1996, 2, pp. 5-36; A. Morandotti, *Milano tra età spagnola e dominio austriaco: componenti sociali e circolazione artistica*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a G. Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996) a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma, 2001, pp. 163-183.

¹⁹ La notizia è contenuta anche in una delle missive scritte da padre Sebastiano Resta al bolognese Giuseppe Magnavacca, rilegate in tre tomi e oggi conservate nella Biblioteca comunale “G. Einaudi” di Correggio (Archivio di Memorie Patrie, b. 116). Il carteggio, già noto alla critica (si veda in particolare G. Warwick, *op. cit.*, 2000) è stato da me studiato nell'ambito del progetto di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Roma ‘Tor Vergata’, coordinato dalla professoressa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, in collaborazione con il Museo civico “Il Correggio”, diretto da Gabriele Fabbri. La lettera di cui si parla è inserita nel secondo tomo, segnalata dal n. 55 e datata 1706 — da ora in avanti la segnatura sarà indicata con Correggio, II, lettera n. 55, 1706. Cfr. inoltre G. Nicodemi, *op. cit.*, 1956, pp. 312-313; A. Vannugli, *op. cit.*, 1989, pp. 16-17; B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996, p. 172; A. Vannugli, *op. cit.*, 1996, p. 5; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 8; L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 74, lettera n. 10. Per le vicende collezionistiche del dipinto: C. Gould, *The paintings of Correggio*, London, 1976, pp. 212-213; E. Monducci, *Il Correggio: la vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 132-133 cat. 25/A; A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, pp. 77-78 nota 15. Si vedano anche gli studi sulla fortuna del dipinto nella cultura figurativa lombarda: A. Morandotti, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, XV, 1, 1985, pp. 129-185, in particolare pp. 162-163 nota 119; M. Spagnolo, *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda*, in “Arte Lombarda”, 136, 2002, 3, pp. 37-51; A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, pp. 232-233; M. Spagnolo, *op. cit.*, 2005, pp. 75-107.

²⁰ Pompeo Leoni infatti cominciò le trattative per l'acquisto per il re di Spagna, ma abbandonò il proposito a causa del prezzo troppo elevato (C. Ricci, *Correggio*, Roma, 1929, p. 151; C. Gould, *op. cit.*, 1976, p. 212; A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, p. 232). Per la fortuna delle pitture di Correggio in Spagna si veda M. Spagnolo, *La “dulzura del pinzel”: Correggio nella cultura artistica spagnola fra XVI e XVII secolo*, in “Polittico”, 3, 2004, pp. 92-122.

²¹ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 59, lettera n. 6. Per una conoscenza tra Resta e Francesco Cairo si veda G. Nicodemi, *op. cit.*, 1956, pp. 280, 302, 313; F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, 1998, pp. 131, 137 nota 69. Sui dipinti di Cairo nelle collezioni lombarde si rimanda a C. Geddo, *I 'Cairo' di Francesco Cairo e di altri collezionisti*, in “Antichità Viva”, 36, 1997 (1999), 5/6, pp. 118-127; Eadem, *Appendice: dipinti di Francesco Cairo (e copie da Cairo) elencati in inventari editi e inediti di collezioni milanesi del Sei e Settecento*, in “Antichità Viva”, 36, 1997 (1999), 5/6, pp. 132-134.

²² F. Frangi, *op. cit.*, 1998, catt. 1, 4, 9, 24, 68, 94, A 5, pp. 229, 231, 234, 242, 266, 279, 294. Le influenze correggesche sulla pittura del Cairo sono indagate dallo stesso studioso (Ivi, p. 92). Una redazione dell'opera che risente degli influssi dell'Allegri è anche segnalata da A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, pp. 233, 253 fig. 143.

²³ Correggio, II, lettera n. 55, 1706; G.G. Bottari, *op. cit.*, 1822, III, p. 485; G. Nicodemi, *op. cit.*, 1956, p. 313; C. Gould, *op. cit.*, 1976, p. 212; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 8; C.M. Kauffmann, *Catalogue of paintings in the Wellington Museum, Apsley House*, London, 2009, pp. 86-90. Non è possibile accertare se il disegno in questione sia lo studio a matita rossa per la sola figura del Cristo conservato al British Museum (inv. 1862-10-11-200), senza alcuna iscrizione o numerazione riconducibile all'oratorio (A.E. Popham, *op. cit.*, 1957, p. 165 cat. 79, pl. XCVI).

²⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, V. Firenze, 1984, p. 418.

²⁵ C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London, 1975, pp. 63-66 cat. 23; C. Gould, *op. cit.*, 1976, pp. 219-222; E. Monducci, *op. cit.*, 2004, pp. 138-139 cat. 27/A. Un'opera dello stesso soggetto attribuita all'Allegri è presente anche nell'inventario di Giovan Carlo de' Medici (*Collezionismo medico e storia artistica*, III.1, *Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667*, a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertela, Firenze, 2007, pp. 89, 684) ed è identificata da Mascalchi con l'originale conservato a Londra (S. Mascalchi, *Giovan Carlo de' Medici: an Outstanding but Neglected Collector in Seventeenth Century Florence*, in “Apollo”, N.S., 120, 1984, pp. 268-272).

²⁶ Come noto, i volumi vennero presto smembrati e dispersi, ma l'intero corpus delle note fu trascritto e raccolto nel manoscritto Lansdowne 802, conservato alla British Library di Londra: per un ripilogo della vicenda si rinvia a A.E. Popham, *op. cit.*, 1936-1937, p. 11; C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 52, 1989, pp. 167-187; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 10-14, 36-54.

²⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802 (da ora in poi Lansdowne 802), cc. 202-203, commento scritto da Resta di seguito alla nota K 303. Si veda anche G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 95.

²⁸ Correggio, I, lettera n. 41, 22 febbraio 1698. Riguardo Giuseppe Magnavacca si vedano G. Warwick, *op. cit.*, 2000, *ad indicem*, F. Missere Fontana, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari a Bologna fra Quattrocento e Seicento. Parte II*, in “Bollettino di numismatica”, 36-39, 2001-2002 (ed. 2004), pp. 205-315, in particolare pp. 246-277; S. Falabella, *Magnavacca, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXVII, Roma, 2006, pp. 471-473.

²⁹ G. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, [Milano, 1590], Bologna, 1785, p. 143. Nel testamento della pittrice compaiono diverse copie da dipinti dell'Allegri, alcune delle quali oggetto di studio da parte di Marco Bona Castellotti, che propone di identificarle con due copie dell'*Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi* conservate nella Pinacoteca Civica e in quella Arcivescovile di Milano (per quest'ultima si veda anche S. Bandera in *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1999, pp. 89-90 cat. 74), e con la *Zingarella* nella Pinacoteca Ambrosiana (M. Bona Castellotti, *Due aggiunte al catalogo di Fede Galizia*, in “Arte Lombarda”, N. S., 49, 1978, pp. 30-32; M. Spagnolo, *op. cit.*, 2005, pp. 94-97).

³⁰ M. Bona Castellotti, *Collezionisti e committenti a Milano nel Seicento e nel Settecento*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, 1999, pp. 325-331; A. Morandotti, *op. cit.*, 2005, p. 230. Ovviamente tale uso, che sembra piuttosto consolidato, creava un mercato di copie d'artista difficile da monitorare, considerate per lo più alla stregua degli originali. Si può supporre che alcune tra le copie della *Madonna della cesta* realizzate in casa Resta rimasero per lungo tempo nelle collezioni delle famiglie nobili milanesi. Si registra una copia da Correggio conservata alla Pinacoteca Ambrosiana, che Cecilia Cavalca riconduce alla mano di un pittore di ambito lombardo attivo nella

prima metà del Seicento, segnalando anche la presenza di un'altra derivazione dal Correggio nel testamento di Fedè Galizia (C. Cavalca, in *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, 2005, cat. 22, pp. 100-102). Un'altra copia di piccole dimensioni dell'opera è segnalata da Bona Castellotti (M. Bona Castellotti, *op. cit.*, 1978, pp. 31-32 nota 12), il quale ne sottolinea però una più debole pennellata, che giustamente non permette di aggiungerla al catalogo della pittrice lombarda (si veda anche F. Cavalieri, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano, 1997, I, p. 298, cat. 198).

³¹ Gran parte della critica occupatasi dell'artista tende a datare la morte della Galizia al 1630, o poco dopo (F. Caroli, *Fede Galizia*, Torino, 1989, pp. 17, 20-21; M. Bona Castellotti, *Uno studio recente su Fedè Galizia*, in "Arte Cristiana", N. S., 78, 1990, 740, pp. 347-350, in particolare p. 347; M.C. Terzaghi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile - 14 luglio 2002) a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, 2002, p. 104 cat. 31). In *Alcune puntualizzazioni sulla pittrice Fedè Galizia attraverso le testimonianze del letterato Gherardo Borgogni*, in "Paragone", XL, 1989, 469, pp. 23, 28 nota 40, Berra aveva sottolineato che il 1630 può essere considerato esclusivamente come *terminus post quem* per la morte dell'artista, ma successivamente (*Appunti per Fedè Galizia*, in "Arte Cristiana", N.S., 80, 1992, 748, pp. 37-44, in particolare p. 39) reputa comunque poco probabile che sia morta dopo tale data.

³² Correggio, I, lettera n. 43, 22 marzo 1698. Di questi esemplari e di altri del padre Resta discute anche G. Tiraboschi, *op. cit.*, 1786, p. 282. Gould segnala una provenienza torinese per il dipinto conservato alla National Gallery di Londra (C. Gould, *op. cit.*, 1975, p. 71 cat. 76), specificata anche dal Getty Provenance Index. L'opera è registrata anche da J. Meyer, *Correggio*, Leipzig, 1871, p. 486; C. Gould, *op. cit.*, 1976, p. 213; C. Baker, T. Henry, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, London, 2001, p. 149.

³³ Correggio, I, lettera n. 43, 22 marzo 1698.

³⁴ Correggio, I, lettera n. 29, 19 maggio 1695; L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, pp. 140-144, lettera n. 25, 7 agosto 1700, 27.

³⁵ Correggio, I, lettera n. 29, 19 maggio 1695.

³⁶ Ibidem. In realtà in questa lettera, come in altre, Resta cita sempre "il nostro signor Quaranta Ghislieri" che può essere identificato proprio con il bolognese Francesco Ghislieri, a cui veniva attribuito l'appellativo "Quaranta", in quanto senatore della città. Per Francesco Ghislieri, si rimanda a A. Ottani Cavina, R. Roli, *Commentario alla Storia dell'Accademia Clementina di G. P. Zanotti (1739)*, Bologna, 1977, p. 72; R. Morselli, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento. Inventari, 1640-1707*, Los Angeles, 1998, pp. 236-239.

³⁷ Correggio, I, lettera n. 43, 22 marzo 1698.

³⁸ Correggio, I, lettera n. 41, 22 febbraio 1698.

³⁹ M.T.A. Alberici, in *Correggio tradotto*, a cura di M. Mussini, Milano, 1995, p. 157, n. 229, con bibliografia precedente; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana, stampe in cinque secoli*, Pisa, 2009, I, p. 343, III, fig. 114. Anche Cecil Gould (*op. cit.*, 1976, p. 219) ritiene che la stampa derivi dall'originale o da una "hypotetic identical replica", ad avvalorare l'ipotesi che la versione di proprietà dell'oratoriano dovesse essere qualitativamente vicina all'originale del Correggio.

⁴⁰ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642 scritte da Gio. Baglione* [Roma, 1642], ed. con introduzione e a cura di V. Mariani, Roma, 1935, pp. XV, XXI nota 12, 15.

⁴¹ Secondo Leticia de Frutos Sastre, autrice di un dettagliato studio sul dipinto, l'interesse rivolto al Correggio da parte del marchese del Carpio deve essere proprio ricondotto all'amicizia di quest'ultimo con padre Resta, che nel 1683 accompagnò don Gaspar a Napoli e soggiornò presso di lui per diverso tempo, continuando inoltre l'attività iniziata a Roma di consulente artistico e curatore della collezione di disegni del Carpio (L. de Frutos Sastre, "Il più glorioso trionfo della gran Galleria di Sua Ecc.za". *Il Correggio del VII marchese del Carpio*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 101, 2004 (2006), pp. 57-68, in particolare pp. 60-61). I documenti sulla partenza di Resta per la città partenopea al seguito del marchese sono stati pubblicati da G. Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile del p. Sebastiano Resta*, in "Oratorium, archivium historicum Oratorii Sancti Philippi Neri", 8, 2, 1977, pp. 85-96. Riguardo i rapporti tra Resta e il marchese del Carpio si rimanda a S. Prospero Valenti Rodinò, *Additions to the drawings collection of the Marqués del Carpio*, in "Master Drawings", 46, 2008, 1, pp. 3-35; V. Farina, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento. Le raccolte*

di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009, pp. 339-362; L. de Frutos, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, 2009, pp. 430-434 e *ad indicem*.

⁴² Lansdowne 802 k 84.

⁴³ L. de Frutos Sastre, *op. cit.*, 2004 (2006), pp. 58-60.

⁴⁴ G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro* [Firenze, 1652], ed. a cura di V. Casale, Treviso, 1973, p. 155; C. Gould, *op. cit.*, 1976, pp. 196-198; O. Bonfait, B. Gady, *La Vierge à l'Enfant de Pierre de Cortone et l'œuvre de François Spierre (1639-1681)*, in “Revue du Louvre. La revue des Musées de France”, 52, 2002, 3, pp. 44-53, in particolare pp. 47-48; L. de Frutos Sastre, *op. cit.*, 2004 (2006), pp. 66-67; L. de Frutos *op. cit.*, 2009, p. 383. Il cardinale San Giorgio probabilmente può essere identificato con Pietro Maria Borghese, nominato cardinale titolare di San Giorgio nel 1624 e morto nel 1642 (P. Gauchat, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, IV, Patavium, 1935, p. 19).

⁴⁵ Lansdowne 802 k 84.

⁴⁶ Già Corrado Ricci segnalava diverse copie di buona qualità dell'opera (C. Ricci, *op. cit.*, 1929, p. 150).

⁴⁷ Si tratta del marchese Pietro Paolo Corbella, segretario della Cancelleria Segreta di Milano, proprietario di una vasta raccolta appartenuta in origine al padre Carlo Felice e da lui ampliata, di cui è stato rinvenuto da Marco Bona Castellotti l'inventario (A Morandotti, *Magnasco a Milano: la realtà della città e il panorama del collezionismo privato fra “vecchia” e “nuova” nobiltà*, in *Alessandro Magnasco, 1667-1749*, catalogo della mostra a cura di E. Camesasca, M. Bona Castellotti, Milano, 1996, pp. 51-64, in particolare p. 60 nota 33; M. Bona Castellotti, *op. cit.*, 1999, pp. 330-331).

⁴⁸ Successivamente l'oratoriano riferisce a Magnavacca che da Genova aveva ricevuto offerte più allettanti (Correggio, I, lettera n. 59, 26 marzo 1699; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 70). La vicenda della vendita del dipinto al marchese Corbella è raccontata anche da Tiraboschi e Pungileoni (G. Tiraboschi, *op. cit.*, VI, 1786, pp. 287-288; L. Pungileoni, *op. cit.*, II, 1818, p. 129, C. Gould, *op. cit.*, 1976, p. 198), i quali la reperiscono nell'*Indice del Parnaso dei Pittori* fatto stampare dallo stesso Resta (Perugia, 1707, pp. 71-72).

⁴⁹ S. Resta, *op. cit.*, 1958, pp. 40-42, fig. 7. L'incisione è conservata a Roma presso l'Istituto Centrale per la Grafica (inv. FC36915). Fotografia pubblicata per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

⁵⁰ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 54, lettera n. 5, 9 settembre 1699. La stessa notizia è fornita nel Lansdowne 802 k 84. Riguardo i disegni del Cortona presenti nelle raccolte di Resta si rinvia a S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma - Firenze, 12-15 novembre 1997) a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano, 1998, pp. 179-188.

⁵¹ G.D. Ottonelli, *op. cit.*, [1652] 1973, p. 155, XLI- XLII; V. Casale, *Poetica di Pietro da Cortona e teoria del Barocco nel “Trattato della pittura e scultura”*, in *Pietro da Cortona, 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998) a cura di A. Lo Bianco, Milano, 1997, pp. 107-116, in particolare pp. 110-111.

⁵² S. Resta, *op. cit.*, 1958, p. 23.

⁵³ La citazione è tratta da una postilla del Resta all'esemplare delle biografie di Vasari del 1550 di sua proprietà (G. Vasari, *op. cit.*, 1550, tomo II, p. 582) oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV) [Riserva IV. 5].

⁵⁴ L'oratoriano comunica la notizia al Marchetti in una lettera del 9 settembre 1699 (L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 54, lettera n. 5), come pure nel Lansdowne 802 k 84.

⁵⁵ D.L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma, 1997 (cit. come 1997a), pp. 82-88; D.L. Sparti, *La casa bottega dell'artista*, in *Pietro da Cortona, 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998) a cura di A. Lo Bianco, Milano, 1997 (cit. come 1997b), pp. 117-126.

⁵⁶ Nell'inventario dei beni del Cortona redatto il 17 maggio e il 1 luglio 1669 e pubblicato dalla Sparti (D.L. Sparti, *op. cit.*, 1997a, pp. 144-146) è registrata una sola “Madonna col bambino in braccio, copia del Correggio” (Ivi, p. 145) che però, secondo la glossa apposta accanto alla de-

scrizione dell'opera, andò a Cristoforo Capulli, contabile di Pietro (Ivi, p. 86).

⁵⁷ Correggio, I, lettera n. 1, 24 settembre 1689: "Ho la porta d'andar a veder i disegni del Signor Ciro, se ben intendo, che non vogliono vendere se non i quadri; ma quando li averò visti qualche cosa sarà". Sebbene la missiva sia sempre stata datata al 1684, riprendendo la data trascritta nell'intestazione da una mano diversa da quella del Resta, credo che la lettera sia stata scritta nel 1689, sia perché il filippino vi appone la data del 24 settembre 1689 in calce, sia perché gli argomenti trattati si sposano benissimo con quelli di cui si parla nelle altre lettere del 1689.

⁵⁸ M.C. Paoluzzi, *Un inventario inedito per la quadreria di Ciro Ferri*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno (Ferrara, marzo 2003) a cura di F. Cazzola, R. Varese, Firenze, 2005, pp. 537-587, in particolare pp. 538, 552.

⁵⁹ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 265, n. 63, lettera non datata ma probabilmente risalente al 1701, perché preceduta e seguita da epistole con tale data: "In 24 studi feci comprare lo sbizzo di Pietro (ma che gran gusto di colore era quello!) del miracolo della volta di Chiesa Nuova, lo comprò Ciro Ferri, e lo vendé un nostro laico che haveva servito Pietro. La moglie di Ciro credo ne dimandasse 100, era di 4 palmi, ma godibile. A simili si regoli al caso seguito". A quanto dice l'oratoriano e senza entrare nel merito della questione dell'eventuale collaborazione tra Pietro e Ciro nel cantiere della Vallicella (per cui si rinvia a E. Fumagalli, *Le "ambiguità" di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in "Paragone", XLVIII, 1997, terza serie, 13, pp. 34-82, in particolare 49-52; M.C. Paoluzzi, *op. cit.*, 2005, p. 547), il bozzetto arrivò all'allievo romano tramite Resta, il quale mise in contatto il Ferri con il proprietario, un componente della Congregazione dell'Oratorio che aveva servito il Berrettini.

⁶⁰ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 54, lettera n. 5, 9 settembre 1699.

⁶¹ Nel racconto al Marchetti, Resta infatti specifica che "la vedova di Ciro ne vuole o voleva, perché non so se l'abbia più, 400 scudi di quella di Pietro; quella sicuro non posso avere [...]" (Ibidem).

⁶² Ibidem. L'opera fu poi donata al vescovo Marchetti, come Resta scrive nella stessa lettera del 9 settembre 1699 inviata a Arezzo. L'oratoriano spiega al vescovo che il dipinto dell'allievo di Pietro da Cortona non ha nulla da invidiare ad un originale del Correggio visto che "le copie di huomini simili stanno anco nelle Gallerie, et essendo fresca e fatta di pennello nominato dura più, e con gl'anni può pigliar credito d'originale per il secolo futuro" (Ivi, p. 55).

⁶³ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 64, lettera n. 7, 29 settembre 1699.

⁶⁴ C. Gould, *op. cit.*, 1976, pp. 196-197, fig. 95B; K. Garas, *Correggio: Szoptato Madonna*, Budapest, 1990, fig. 40B; L. de Frutos Sastre, *op. cit.*, 2004 (2006), pp. 63, 67-68, fig. 43; L. de Frutos, *op. cit.*, 2009, pp. 380-383; A. Mazza, *Pasqualino Rossi. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, in *Pasqualino Rossi, 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, catalogo della mostra (Serra San Quirico, Polo Museale di Santa Lucia, 1 marzo - 13 settembre 2009) a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Mazza, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 17-41, in particolare pp. 27 fig. 30, 35.

⁶⁵ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1954-F (cfr. A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 2*, Firenze, 2005, II, p. 432). L'album è stato identificato da Giovanni Agosti, grazie all'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni (G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze, 2001, pp. 475-476). Al numero 84 è descritto un disegno "a matita rossa del Coreggio, di una Vergine mezza figura sedente che allatta il Figlio e S. Giovanni fanciullo". Ringrazio Francesco Grisolia per avermi fornito la trascrizione dell'inventario, pubblicata in M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna*, Firenze, 2009, appendice XV, cc. 46-60v, pp. 313-316.

⁶⁶ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1951 F. Si vedano G. Agosti, *op. cit.*, 2001, pp. 346-347 cat. 79, p. 345 fig. 92; M. Di Giampaolo, *Correggio disegnatore*, Cinisello Balsamo (Milano), 2001, pp. 38-39 cat. 12; A. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 2005, II, pp. 430-431; A. Loda, "Il dolcissimo lapis correggesco": una panoramica sulla grafica del Correggio, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 20 settembre 2008 - 25 gennaio 2009) a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 2008, pp. 327-337, in particolare p. 336 nota 41.

⁶⁷ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC129737. Fotografia pubblicata per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. La paternità della scritta mi è stata segnalata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che ringrazio. Il disegno è stato pubblicato da O. Bonfait, B. Gady, *op. cit.*, 2002, pp. 47-48, fig. 6, con bibliografia precedente. Anche nell'*Indice del*

Libro intitolato Parnaso de Pittori, Perugia, 1707 pp. 71-72, Resta segnala un disegno di tal soggetto, dicendo di averne avuti inoltre altri due, uno dei quali in dono da Giuseppe Ghezzi.

⁶⁸ Il volume (inv. 158 I 1) è citato già in G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, in “Prospettiva”, 33-36, 1983-1984, pp. 237-256, in particolare pp. 244-245. Le studiose elencano in nota tutti i disegni siglati da scritte Resta (Ivi, p. 256 nota 59).

⁶⁹ Notizia tratta dalla scritta del Resta in alto a destra del foglio “*Dono del S. Magnavacca. Nov. 1695*”. Nel margine superiore, al centro, scrive “*Coreggio*” (cfr. S. Twiehaus, *Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16. bis 18. Jahrhundert*, Heidelberg, 2005, pp. 222-223, cat. 176).

⁷⁰ F. Zeri, *Lelio Orsi: una “Annunciazione”*, in “Paragone”, III, 1952, 27, pp. 59-62; F. Zeri, *Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale*, in *Diari di Lavoro* 2, Torino, 1976, pp. 123-131; A. Mazza, *Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010) a cura di A. Ottani Cavina, Torino, 2009, pp. 65-69.

⁷¹ La nota è apposta a un disegno “di Lelio da Novellara, prima che dal Correggio passasse a Michel Angelo” (Lansdowne 802 f 69). Si aggiunge la tavola raffigurante la *Zingarella* creduta dal Resta di Correggio e da lui significativamente donata alla Biblioteca Ambrosiana nel 1690. L'opera, oggi ricondotta all'ambiente di Dosso Dossi, è conservata alla Pinacoteca Ambrosiana (S.A. Colombo, in *Pinacoteca Ambrosiana* cit., 2005, pp. 105-107).

⁷² Notizia che l'oratoriano fornisce in una nota nella *Galleria Portatile*: “[...] Il conte Malvasia la conobbe, et io andando molt'anni doppo a Parma la riconobbi evidentemente per di Lelio” (G. Bora, *op. cit.*, 1976, p. 273; A. Mazza, *op. cit.*, 2009, p. 66). Resta parla del dipinto anche in una postilla contenuta in uno degli esemplari alle *Vite* di Vasari del 1550 di sua proprietà (A. Vannugli, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, in “Bollettino d'Arte”, 70, 1991, pp. 145-154, in particolare pp. 149-150; A. Mazza, *op. cit.*, 2009, pp. 66-67).

⁷³ Il dipinto, di formato quadrato, probabilmente doveva essere una copia di quelli conservati al Louvre e alla Galleria Doria Pamphilj (E. Robiony, *Un presunto quadro del Correggio*, in “Rivista d'Arte”, 6-7, 1904, pp. 133-138).

⁷⁴ Questa definizione del viaggio viene data dall'oratoriano in una nota nel volume *Il Secolo d'Oro* (Lansdowne 802, c. 203). Per le tappe del viaggio si rimanda a L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, 1730, p. 221; G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò, *op. cit.*, 1983-1984, p. 253 nota 6; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 8-9, 105-106, 187 nota 37.

⁷⁵ G. Bora, *op. cit.*, 1976, p. 272.

⁷⁶ Lansdowne 802 c. 203.

⁷⁷ Lo schizzo, delineato dal Resta in controparte rispetto alla planimetria originale della chiesa, compare in una lettera a Magnavacca (Correggio, I, lettera n. 28, 30 aprile 1695; R. Finzi, *Le sembianze del Correggio*, Reggio Emilia, 1954, fig. B; *Il Correggio a Correggio. Protagonisti e luoghi del Rinascimento*, catalogo della mostra (Correggio, Palazzo dei Principi, Museo Civico “Il Correggio”, 4 ottobre 2008 - 25 gennaio 2009) a cura di G. Fabbri, G. Adani, Carpi, 2008, p. 155, cat. 39). Lo stesso schizzo è stato riproposto dal Resta in due lettere pubblicate da L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, pp. 146, 314, lettere nn. 26, 80.

⁷⁸ La notizia è ricavata da una glossa all'edizione Torrentiniana delle *Vite* di Vasari posseduta dall'oratoriano: “1690. Del quadro della Misericordia che viddi in Correggio arguii che esso vidde la S. Cecilia di Rafaele in Bologna e venne di là a Roma. In Roma, né in Fiorenza, né altrove, v'era da imitare il sotto in su, se non dal Melozzi in SS. Apostoli di Roma et in Mantova dal Mantegna qualche freggio sotto squadra” (G. Vasari, *op. cit.*, 1550, II, p. 582; BAV, Riserva IV. 5). Si rimanda, da ultimo, al saggio di Mario Epifani per l'importanza che per Resta ebbero gli affreschi di Melozzo da Forlì nella chiesa romana dei Santi Apostoli, considerati dall'oratoriano come fonti figurative del Correggio (M. Epifani, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'archivio Riario Sforza*, in “Bollettino d'Arte”, VII, 8, 2010, pp. 21-34).

⁷⁹ Correggio, I, lettera n. 17, 22 aprile 1690.

⁸⁰ G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò, *op. cit.*, 1983-1984, p. 253 nota 6; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 19, 105.

⁸¹ “Puttini del Correggio hauti in Reggio dal P. Pinotti 1690. Nel mio viaggio in Lombardia 1690 né in Reggio né in Correggio trovai altro d’Antonio da Correggio in disegno se non questo schizzo” (Lansdowne 802 k 87; G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, *op. cit.*, 1983-1984, p. 253 nota 6).

⁸² Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20903 (A.E. Popham, *op. cit.*, 1957, p. 151 cat. 13; M. Di Giampaolo, A. Muzzi, *Correggio. I disegni*, Torino, 1988, cat. 17; A. Boni, B. Adorni, in *Correggio, op. cit.*, 2008, pp. 343, 397, cat. IV.9).

⁸³ Archivio Mario Di Giampaolo, Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze. La fotografia proveniva originariamente dallo Studio fotografico Amoretti di Parma. Anche gli espansi residui di colla al centro della pagina (o piuttosto tavola?) non permettono di esser certi che il disegno in essa accolto fosse quello di Berlino, perché è difficile pensare che Resta abbia incollato il *verso* del foglio, di grande importanza, impedendone la visione. Il disegno in questione è descritto nell’*Indice* pubblicato dal Resta nel 1707 (p. 68), e faceva quindi parte del volume *Parnaso dei Pittori* inviato a Marchetti e tornato indietro al Resta dopo la morte del vescovo (G. Warwick, *The formation and early provenance of Padre Sebastiano Resta’s drawing collection*, in “Master Drawings”, 34, 1996, pp. 239-278, alla p. 251). Come già notato dalla Fusconi e dalla Prosperi Valenti Rodinò, il foglio non ha alcuna sigla Resta-Somers, bensì il timbro della collezione Pacetti (G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, *op. cit.*, 1983-1984, pp. 244, 256 nota 56). Il possesso del disegno da parte dello scultore è segnalato, inoltre, in L. Pungileoni, *op. cit.*, III, 1821, p. 161.

⁸⁴ G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 10-11.

⁸⁵ Lansdowne 802 vol. O.

⁸⁶ Già Popham (S. Resta, *op. cit.*, 1958, pp. 9-10) citava il commento di Girolamo Tiraboschi che asseriva “Ma quali erano queste dodici prouve? Io non ho potuto scoprirle; giacché i MSS. del P. Resta, come vedremo, passarono in gran parte in Inghilterra. Ma parmi di potere assicurare che esse fossero congetture anzi che prouve e congetture ancora di non gran peso” (G. Tiraboschi, *op. cit.*, 1786, p. 247).

⁸⁷ La fondamentale esigenza di Resta di mettere in relazione Correggio con artisti come Raffaello e Michelangelo è ribadita anche da Massimo Mussini, che sottolinea il “valore dell’ipotesi critica del Resta” da non screditare a causa degli innegabili fini commerciali dell’oratoriano o della sua incondizionata ammirazione per l’artista (M. Mussini, *Correggio tradotto*, Milano, 1995, p. 41.)

⁸⁸ G. Vasari, *op. cit.*, IV, 1976, p. 54. Anche Mussini riconosce proprio in questi tratti della biografia vasariana la ragione dello scarso favore dell’arte del Correggio da parte dei suoi contemporanei, i quali, sapendolo così povero e modesto, reputavano anche le sue opere di bassa qualità (M. Mussini, *op. cit.*, 1995, p. 30).

⁸⁹ G. Vasari, *op. cit.*, IV, 1976, p. 50.

⁹⁰ S. Resta, *op. cit.*, 1958; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, *ad indicem*.

⁹¹ Lansdowne 802 h 5-6, i 135; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 149, 254-255 note 73-74.

⁹² G. Vasari, *op. cit.*, IV, 1976, p. 54; M. Spagnolo, *Allegrì, Lieto, Lucente: note per la biografia del Correggio*, in *Correggio e l’antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio - 14 settembre 2008) a cura di A. Coliva, Milano, 2008, pp. 31-45, in particolare pp. 35-38; si veda anche lo studio di M. Vaccaro, *Correggio and Parmigianino: on the place of Rome in the historiography of sixteenth-century Parmese drawing*, in “Artibus et historiae”, 59, 2009, pp. 115-124.

⁹³ G. Bora, *op. cit.*, 1976, p. 271, catt. 74, 74 bis, 76, 76/1, 76/2, 77. Tra i numerosi pezzi nella *Galleria Portatile* creduti dal Resta di Correggio, è celebre la suggestiva pagina dedicata all’artista emiliano con la “Nunciata” oggi attribuita a Michelangelo Anselmi; cfr. G. Bora, *op. cit.*, 1976, pp. 80 cat. 85, 273; M. Di Giampaolo, in *Disegni emiliani del Rinascimento*, a cura di M. Di Giampaolo, Cinisello Balsamo (Milano), 1989, p. 74 cat. 30.

⁹⁴ G. Vasari, *op. cit.*, 1550, III, p. 585 (BAV, Cicognara IV, 2390); da ultimo G. Morello, *Il Salvatore del Bramante e la postilla di padre Resta*, in *L’immagine di Cristo. Dall’Acheropita alla mano d’artista. Dal tardo Medioevo all’età barocca*, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano, 2006, pp. 167-185, in particolare p. 173.

⁹⁵ C. Ricci, *Il ritratto di Correggio*, in “Rassegna d’Arte antica e moderna”, 1, 1917, pp. 55-67; R. Finzi, *Le sembianze del Correggio*, Reggio Emilia, 1954; R. Finzi, *Nuovi studi sulle sembianze del Correggio*, in “Nuove lettere emiliane”, 1963, pp. 37-46.

⁹⁶ G. Vasari, *op. cit.*, 1550, III, p. 583 (BAV, Cicognara IV 2390).

⁹⁷ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 329.

⁹⁸ Correggio, II, lettera n. 4, 10 aprile 1700.

⁹⁹ Lansdowne 802 e 109.

¹⁰⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1865 — da ora in poi BuBo — “Notizie de’ pittori”, lettera scritta da padre Resta a Pellegrino Orlandi, datata 1701.

¹⁰¹ Correggio I, lettera n. 31, 4 agosto 1695.

¹⁰² Chatsworth, Collezione Devonshire, inv. 413. La studiosa identifica il disegno tramite il soggetto, interrogandosi però sul motivo dell’assenza di marchi dell’oratoriano (G. Warwick, *op. cit.*, 1996, p. 244); Eadem, *op. cit.*, 2000, pp. 32, 203 nota 52). Si rinvia inoltre a D.A. Brown, *A Decorative Drawing by Correggio*, in “Master Drawings”, 13, 1975, pp. 136-141; *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra a cura di D. De Grazia, Parma, 1984, pp. 100-101, cat. 16; M. Di Giampaolo, A. Muzzi, *op. cit.*, 1988, cat. 47; M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London, 1994, p. 222 cat. 650; A. Loda, in *Correggio, op. cit.*, 2009, p. 352, p. 403, cat. IV.22.

¹⁰³ Torino, Biblioteca Reale, inv. 16198; A. Bertini, *I disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958, p. 61, cat. 469; D.A. Brown, *op. cit.*, 1975, pp. 136-141.

¹⁰⁴ Correggio, II, lettera n. 1, 27 marzo 1700; BuBo, ms. 1865, lettera scritta da padre Resta a Pellegrino Orlandi, datata 1701.

¹⁰⁵ Sebbene nelle collezioni italiane siano quasi sconosciuti disegni di provenienza Resta-Somers, tra i pochi esempi si hanno proprio due fogli nella Biblioteca Reale di Torino: uno di Baldassarre Peruzzi siglato “k 179” (A. Bertini, *op. cit.*, 1958, p. 46, cat. 333; J.A. Gere in *Da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G.C. Sciolla, Torino, 1990, pp. 88-89 cat. 31), e l’altro di Baccio Bandinelli che riporta nel verso la scritta “h 7” (A. Bertini, *op. cit.*, 1958, pp. 17-18 cat. 45). Inoltre si segnala il disegno con la scritta Resta “k 106” conservato nella collezione Horne di Firenze (inv. 5625) e attribuito a Pellegrino da Modena (M. Ferretti, *Integrazione a Pellegrino da Modena*, in “Bollettino d’Arte”, 27, 1984, pp. 119-120; E. Negro, in *Disegni emiliani, op. cit.*, 1989, p. 36, cat. 11).

¹⁰⁶ BuBo, ms. 1865, lettera scritta da padre Resta a Pellegrino Orlandi, datata 1701.

¹⁰⁷ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, pp. 87-88, lettera n. 13, 3 marzo 1700. La provenienza del disegno da Francesco Renzi è segnalata in G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 32.

¹⁰⁸ A.E. Popham, *op. cit.*, 1936-1937, pp. 4-6.

¹⁰⁹ Correggio, I, lettere nn. 5, 7, 15 luglio 1689, 12 novembre 1689. In realtà il disegno in esame non è altro che il frammento di cartone della bellissima testa papale dipinta da Giulio Romano nella Sala di Costantino (M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London, 1994, pp. 86-87, cat. 202; S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Giulio Romano nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Atti del convegno su Giulio Romano*, Mantova, maggio 2009, in corso di stampa).

¹¹⁰ “È una singolar memoria della prima intenzione del Coreggio quello schizzo che Vostra Signoria oggi m’ha mandato, fatto per la figura d’uno dei triangoli della medesima cuppola, ma non mi ricordo che santo sia, perché le stampe le ho donate.” Correggio, I, lettera n. 22.

¹¹¹ E. Borea, *Giovan Pietro Bellori e “la commodità delle stampe”*, in *Documentary Culture, Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna, 1992, pp. 263-285.

¹¹² Correggio I, lettera n. 30, 28 maggio 1695.

¹¹³ Correggio, I, lettera n. 40, 16 ottobre 1697; G. Warwick, *op. cit.*, 1996, p. 255; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 191 nota 54. Una *Pietà* attribuita da Resta a Bramantino è identificata con un’opera grafica, non più attribuita al Suardi, conservata al British Museum di Londra (A.E. Popham, *op. cit.*, 1936-1937, p. 11, pl. IV).

¹¹⁴ V. Romani, *Verso la “maniera moderna”*, in *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano, 2008, pp. 409-450, in particolare pp. 412, 442-444. La studiosa, oltre a porre in relazione le ricerche spaziali del Correggio nel tondo raffigurante il *Seppellimento di Cristo* (Mantova, Museo Diocesano “Francesco Gonzaga”, già nell’atrio della chiesa di Sant’Andrea) con le idee del Bramantino nella citata

Pietà, accosta in aggiunta il sudario in primo piano nel tondo del Correggio alle invenzioni del Suardi nel *Compianto*, visibile allora in San Barnaba a Milano (oggi nel Castello Sforzesco). Si veda inoltre G. Romano, *Un seminario su Bramantino*, in *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle: il caso Bramantino*, Milano, 2007, pp. 39-69. Si deve precisare, tuttavia, che a questa data Resta riteneva ancora Bramantino un pittore totalmente quattrocentesco, sulla scorta dell'errore di Vasari.

¹¹⁵ "Io non penso ad alcuna spesa più se non a far un bel cartone di veluto con argento al Cartellone de Correggeschi e levarlo dalla carta pecora, anzi infine nel cartone penso metterci un saggio del dipinto coreggesco, giaché ci sono i disegni della cupola, incastrarci nel grosso cartone infine la testa dell'angelo del triangolo di san Bernardo che ebbi costì dal Guantaro, e finire il libro o Cartellone con quella massa di carne dipinta così felice e bravamente. Se del Cristo all'orto disegno che mandai al re, e del primo abozzo ch'ebbi in Reggio dipinto in carta e donai al conte conte Andrea Maraffi di Pontremoli io adesso fussi padrone, potrei far la giunta al Cartellone con l'occasione di mutarli il cartone, ma d'una figlia non si ponno fare pur suocere o nuore. Il cartellone presente è tanto pieno che sbotta e li fogli patiscono nell'orlo massime dove si maneggiano, siché se divento ricco questa spesa di farlo disfare et imbragar foglio per foglio e ligarlo largo in cartone tosto, e più avvantaggiato sarà necessario, e giaché si fa, e non l'hanno più da strapazzar tanto, sarà bene farci una coperta che mostri essere considerato per libro copioso e dia negl'occhi nobili e che si rapiscono dal lustro e dal lusso. Monsù Tiboust intagliator lo propose in Francia per tremila scudi da sé doppo averlo stimato quattromila risposero che si mandasse in tanti pezzi di dodici o quattordici libri incirca. Ma non voglio far questa pazzia. Se m'aiuto col resto ho sempre la patria, faccia Dio" Correggio, I, lettera n. 41, 22 febbraio 1698 (cfr. G. Tiraboschi, *op. cit.*, 1786, p. 289).

¹¹⁶ Correggio, II, lettera n. 6, 8 maggio 1700.

¹¹⁷ L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 83, lettera n. 12.

¹¹⁸ Ivi, p. 81, lettera n. 11, 9 febbraio 1700.

¹¹⁹ Vista l'ingente mole del materiale di studio riguardante la fortuna del Correggio nelle raccolte di Sebastiano Resta, ho preferito in questo contributo affrontare in maniera mirata soltanto alcuni casi specifici, trovandomi costretta ad escludere dalla trattazione molti disegni, dipinti ed episodi altrettanto interessanti e noti. Per una completa e sistematica analisi dell'argomento rimando al testo della mia tesi di dottorato sul carteggio scambiato tra Resta e Giuseppe Magnavacca (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", aa. 2009-2012).

¹²⁰ Parigi, Musée du Louvre Département des Arts Graphiques, inv. 5943; A.E. Popham, *op. cit.*, 1957, p. 154, cat. 25, pl. XXXb; M. Di Giampaolo, A. Muzzi, *op. cit.*, 1988, cat. 31; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 145 fig. 48.

¹²¹ Correggio, I, lettera n. 56, 8 novembre 1698.

¹²² Londra, collezione privata (A.E. Popham, *Disegni di Girolamo Bedoli*, Schede critiche e bibliografia a cura di M. Di Giampaolo, Viadana, 1971, pp. 42-43, cat. 24; M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli, 1500-1569*, Firenze, 1997, p. 170, cat. 83; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 142-143, fig. 47).

¹²³ Lansdowne 802 f 80.

¹²⁴ Oxford, Christ Church, inv. 0400; inv. 0182. Il tondo considerato da Resta opera del Correggio è stato attribuito da James Byam Shaw con probabilità a Giorgio Gandini del Grano o a Bernardino Gatti (J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church*, Oxford, 1976, I, pp. 277-278, cat. 1083, II, pl. 655). Il grande disegno che lo accoglieva è stato ascritto dallo stesso studioso a Nicolò dell'Abate, seppure con qualche dubbio espresso anche da Gere, il quale considera l'opera poco elegante per un artista come Nicolò (Ivi, I, pp. 235, cat. 880; II, pl. 537). Il foglio viene inoltre attribuito da Gaudioso a Domenico Zaga, artista presente nel cantiere di Castel Sant'Angelo (*Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982) a cura di F. Aliberti Gaudioso, E. Gaudioso, Roma, 1981, I, pp. 162-163, cat. 112).

¹²⁵ "Il tondino è del Correggio. L'ornamento è di Nicolò dell'Abbate. Il tondino l'ebbi dal Magnavacca di Bologna. Nicolò da Modena è pittore posteriore di tempo, ma qui si mette per ornamento di questa picchiola reliquia del Correggio. Nicolò studiò al Correggio et al Parmeggianino, poi con Francesco Primaticcio col quale andò in Francia, e fatto il Primaticcio Abb[at]e di San Martino si denominò Nicolo dell'Abbate [...]." Lansdowne 802 k 85.

¹²⁶ R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Genova, 1956, p. 11, riedito in Idem,

Cinquecento classico e Cinquecento manieristico (Opere complete di Roberto Longhi, VIII/2), Firenze, 1976, pp. 29-60, in particolare p. 33.

¹²⁷ R. Longhi, *op. cit.*, 1956, p. 30, riedito in Idem, *op. cit.*, 1976, pp. 29-60, in particolare p. 49; R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in “Paragone”, IX, 1958, 101, pp. 34-53, in particolare p. 45, riedito in Idem, *op. cit.*, 1976, pp. 61-78, in particolare p. 71.

¹²⁸ A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del re cattolico Carlo III, pubblicate dal cav. D. Giuseppe Niccola d'Azara, e dallo stesso rivedute ed aumentate in questa edizione*, Bassano, 1783, I, pp. 36-37.

¹²⁹ G. Warwick, *op. cit.*, 2000, p. 262 nota 153; L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, p. 74, lettera n. 10.

SUMMARY

This article considers the substantial contribution of Padre Sebastiano Resta (1635-1714) to the critical fortune of Correggio, in both Italy and Europe, a subject stimulated by the fundamental initial research by A. E. Popham. Resta's role as connoisseur, collector and dealer of drawings and paintings by Correggio (whether truly autograph or presumed to be so), and the body of notes on the artist — known early on within the English-speaking milieu, are of vital importance for the knowledge and appreciation of Correggio in the period before Mengs.

The study of graphic material and of the numerous notes regarding Correggio and his school enables one to reconstruct the origin of Resta's interests in the context of his own training in Milan, to follow his development in Lombardy and Rome, where he spent a good deal of his life, and to cast light, as regards both history and criticism, on the leading part played by Correggio, as he saw it, in the evolution of modern figurative culture.



68 - Correggio: 'Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi'

Londra, Apsley House



69 - Correggio: 'Madonna della cesta'

Londra, National Gallery

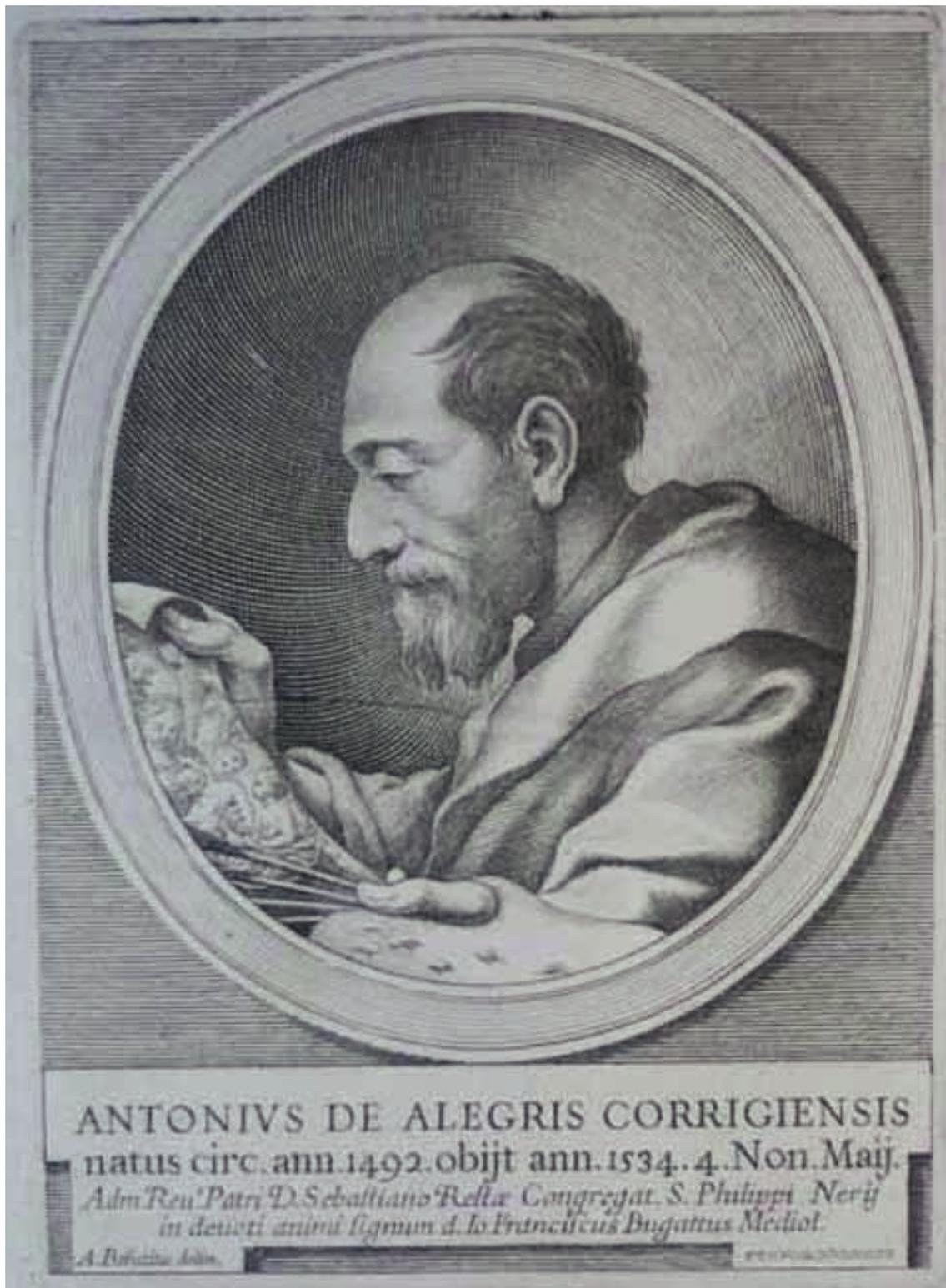


70 - Francesco Faraone Aquila (da Correggio): 'Madonna della Cesta'
Londra, British Museum © Trustees of the British Museum



71 - Correggio: 'Madonna del latte'

Budapest, Szépművészeti Múzeum



72 - Giovanni Francesco Bugatti su disegno di Ambrogio Besozzi: 'Ritratto del Correggio'
Roma, Istituto Centrale per la Grafica



73 - Teresa Del Po (da Correggio): 'Madonna del latte'

Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Patrimonio Nacional



74 - Artista anonimo del XVII secolo (da Correggio): 'Madonna del latte'

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



75 - Correggio: 'Cristo arrestato e condotto via da alcuni soldati'
 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



76 - Artista anonimo del XVII secolo (da Correggio): 'Madonna del latte'
 Roma, Istituto Centrale per la Grafica

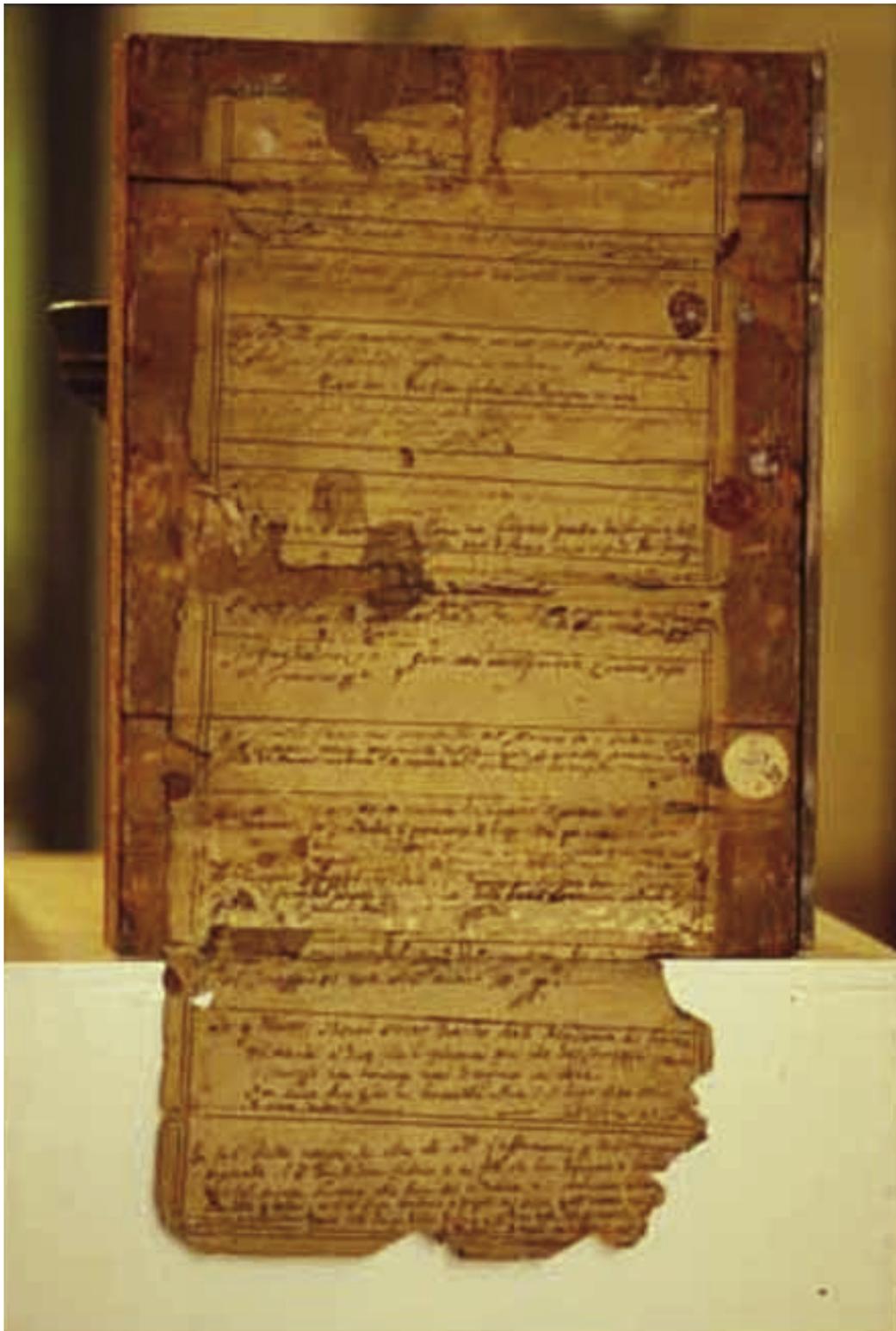


77 - Artista anonimo dell'Italia settentrionale: 'Madonna del latte'
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



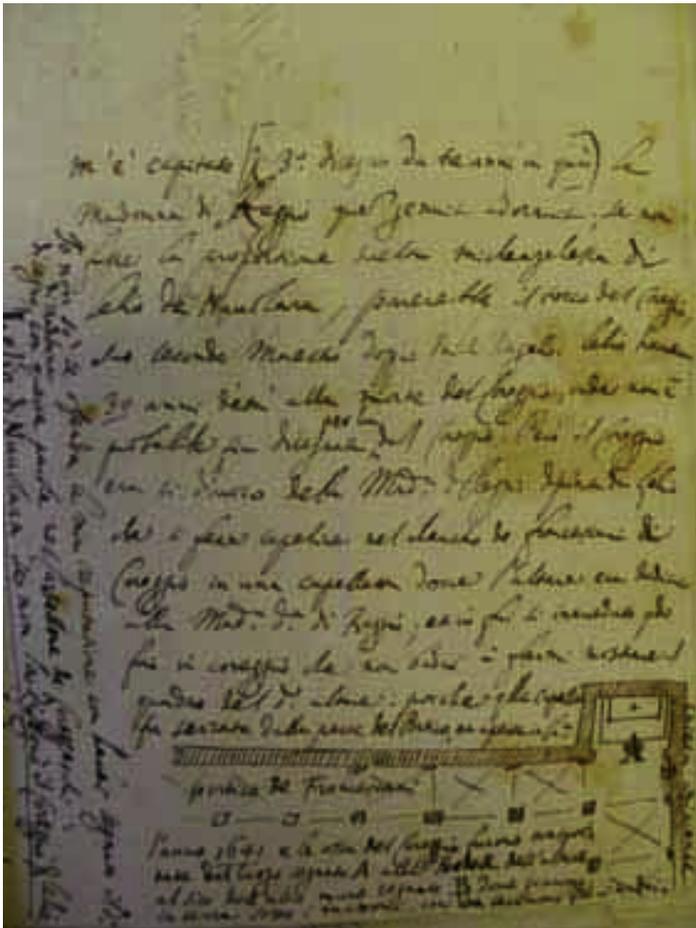
78 - Lelio Orsi: 'Annunciazione' (recto)

Novellara, Museo Gonzaga



79 - Lelio Orsi: 'Annunciazione' (verso)

Novellara, Museo Gonzaga



80 - Sebastiano Resta: 'Lettera inviata a Giuseppe Magnavacca'



Correggio, Biblioteca G. Einaudi
Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



82 - Correggio: 'Tre Apostoli seduti sulle nuvole con putti' (recto)

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



83 - Sebastiano Resta: Iscrizione su foglio sciolto, Firenze, Villa I Tatti, Biblioteca Berenson, Fototeca



84 - Correggio: Studio per decorazione a grottesca, Chatsworth, Devonshire Collection



85 - Artista anonimo italiano (da Correggio): Studio per decorazione a grottesca, Torino, Biblioteca Reale



86 - Sebastiano Resta: Lettera inviata a Giuseppe Magnavacca (part.), Correggio, Biblioteca G. Einaudi



87 - Sebastiano Resta: Lettera inviata a Pellegrino Orlandi (part.), Bologna, Biblioteca Universitaria



88 - Correggio: *Studio di figura virile panneggiata*, Parigi, Musée du Louvre

MAURO VINCENZO FONTANA

GIOVANNI BALDUCCI E IL DISEGNO: NOVITÀ PER IL PERIODO FIORENTINO E UNA PROPOSTA PER IL PALAZZO REALE A NAPOLI

(FIGURE 89-118)

a Si. B. e Bi. B.

“**A**llevato in casa di un tal Raffaello Cosci suo zio materno”¹, il fiorentino Giovanni Balducci condusse una carriera lunga e fortunata che, in oltre mezzo secolo di attività, conobbe assai di rado significativi momenti di flessione. Solo negli ultimi anni della sua longeva esistenza, infatti, la notorietà e il successo che per molto tempo gli arrisero andarono lentamente eclissandosi. Con quel marcato spirito di intraprendenza e quell’invidiabile capacità di inserimento propri della mentalità degli artisti toscani più dinamici, egli seguì un percorso che, in costante ascesa, lo vide conquistare una ribalta crescente in tre delle piazze più competitive dell’Italia postridentina. Firenze, dove, potendo contare sulle preziose entrate offertegli dall’affermato Giovan Battista Naldini, di cui prima fu valente allievo e poi valido collaboratore, mosse i primi passi come pittore autonomo guadagnandosi non senza merito il favore dell’influentissimo cardinale Alessandro de’Medici. Roma, in cui, nello spazio di un paio di anni, seppe ritagliarsi un ruolo di tutto rispetto nel cosmopolita ambiente artistico locale, avvantaggiandosi della reputazione in cui erano tenuti i pittori fiorentini negli anni del pontificato di Clemente VIII Aldobrandini. E, infine, Napoli. Qui, trasferitosi nella primavera del 1596 dopo avere ceduto alle allettanti lusinghe del cardinale Alfonso Gesualdo, fresco di nomina sulla cattedra partenopea, riscosse un successo immediato nella più altolocata committenza cittadina, recitando per buona parte dei rimanenti quattro decenni di attività un ruolo tutt’altro che secondario nel variegato scenario culturale vicereale.

Eppure, la figura dell’artista attende ancora oggi un’adeguata riabilitazione critica. Allo stato attuale degli studi, infatti, sono diversi gli interrogativi che ostacolano il pieno recupero di questa personalità, nonostante i progressi compiuti negli ultimi cinquant’anni nella conoscenza della pittura toscana e romana del secondo Cinquecento e le acquisizioni — in verità assai più recenti — sull’ambiente artistico partenopeo che fece da sfondo all’ultima parte della vita del pittore².

Della produzione del Balducci, che tra Firenze, Roma e Napoli seppe farsi apprezzare per le proprie doti di frescante e per la propria versatilità nel genere della pala d'altare e in quello del quadro da cavalletto, l'attività grafica rappresenta senza dubbio uno degli aspetti più affascinanti, per quanto ancora sostanzialmente misconosciuto. Infatti, a fronte di un catalogo di disegni che può vantare un numero di pezzi sicuri tutt'altro che esiguo³, sono davvero pochi i punti fermi su cui gli studi odierni possono realmente contare. Basterà far osservare, d'altronde, come la carenza di appigli cronologici certi continui a rendere problematica una seriazione convincente dei fogli noti, ripercuotendosi, di conseguenza, sui tentativi di lettura del percorso stilistico del pittore.

Provando oggi a muovere nuove considerazioni sull'attività grafica del Balducci, sarà bene risalire sino agli anni della formazione che, grazie al rinvenimento della data di nascita, riconducibile su basi documentarie al 24 giugno del 1560⁴, sembra ragionevole collocare nell'ottavo decennio del Cinquecento. Come già viene indicato dal Baldinucci⁵, il Cosci condusse il proprio discepolato nell'*atelier* di Giovan Battista Naldini, un artista ben inserito nelle dinamiche del mercato artistico fiorentino e che, anche in virtù di un rapporto privilegiato con Giorgio Vasari e con Vincenzio Borghini, poteva offrire a un allievo ben dotato buone probabilità di affermazione tra la capitale e i centri minori del granducato mediceo⁶.

Nel solco della tradizione accademica fiorentina, il tirocinio formativo nello studio naldiniano dovette significare, in primo luogo, l'esercizio quotidiano della pratica disegnativa. Un'esperienza, quest'ultima, che risultò fondamentale nella maturazione artistica del Cosci e che avrebbe lasciato una traccia profondissima nella sua attività grafica. La frequentazione negli anni Settanta dell'*atelier* del Naldini, inoltre, dovette consentire al Balducci di meditare sugli orientamenti seguiti dal maestro che, non estranea la presenza a Firenze di Federico Zuccari, era intento a distillare la propria cultura tardomanierista di impronta vasariana sui principi di "convenienza" e di "naturale" cari alle più moderne istanze della pittura riformata.

Sebbene gli anni del discepolato rimangano del tutto privi di attestazioni documentarie utili a tratteggiare la fisionomia del giovane apprendista, la critica tende condivisibilmente a riconoscere nel disegno raffigurante il *Compianto su Cristo morto* del British Museum (*Fig. 89*)⁷ una delle più antiche testimonianze lasciate dal Balducci, e non solo nel campo della grafica⁸. Il foglio fu donato al museo inglese da Robert Frank nel 1950 e ricalca senza varianti significative la celebre *Deposizione* che, nel 1572, il Naldini licenziò per l'altare Minerbetti in Santa Maria Novella a Firenze⁹. Contrassegnato da una grafia mobile e filamentosa che, in particolare nelle svelte figurette che animano lo sfondo, si fa apprezzare per un'efficace economia di mezzi espressivi, il disegno emana uno schietto sentore naldiniano, evidente tanto sul piano compositivo quanto sotto il profilo tecnico e stilistico. Si osservi, infatti, come nell'impiego esteso della biacca — che, con precipui intenti luministici, conferisce una corposità quasi pittorica alla superficie del foglio —, nella resa caricata e puntuta delle fisionomie e nelle eleganti inflessioni salvatesche dei nudi appaia

manifesto il debito nei confronti degli esiti conseguiti dal Naldini negli anni della piena maturità. Tuttavia, rispetto ai disegni naldiniani collocabili nella seconda metà degli anni Settanta — tra cui la pregevole *Presentazione di Maria al tempio* di Chicago (Fig. 90)¹⁰ — il foglio del Balducci evidenzia un segno meno energico e un chiaro-scuro più macchiato e sfrangiato che, mediante il ricorso ad acquerellature più liquide, pare ammorbidire appena la linea di contorno.

È lecito credere che questo genere di esercitazioni, tra le quali andrà annoverata anche la più matura *Resurrezione di Lazzaro* del Louvre¹¹, fosse sollecitata in prima persona dal maestro secondo una prassi ricorrente nelle botteghe fiorentine del sedicesimo secolo¹². Com'è noto, infatti, l'esercizio della copia rivestiva un ruolo capitale nella formazione dei giovani artisti toscani del Cinquecento, una pratica che venne fortemente incoraggiata da Vasari e di cui anche Baldinucci, proprio nella vita intestata al Naldini, si soffermò a elencare gli indiscussi pregi:

Talvolta disegnavano ancora essi scolari l'opere finite de' maestri loro, essendo questo l'unico lor vantaggio, a distinzione degli altri, per lo stare che e' facevano in casa il maestro, il veder l'opere finite, e poter da quelle studiare prima che fusser mandate a' destinati luoghi¹³.

Nel 1582, un anno dopo aver partecipato sotto la regia di Alessandro Allori alla decorazione del Corridoio di levante degli Uffizi¹⁴, Giovanni ottenne l'immatricolazione all'Accademia del Disegno¹⁵.

È logico credere che non molto più tardi di questa circostanza, che dovette segnare l'emancipazione dalla bottega del Naldini, Giovanni abbia cominciato a calcare la scena artistica fiorentina come un pittore autonomo. Tuttavia, i punti di riferimento accertati a nostra disposizione non risalgono più indietro del 1587, anno a cui si lega per via documentaria l'esecuzione della *Madonna del rosario* conservata nella propositura dei Santi Ippolito e Cassiano a Laterina¹⁶. Una pala, quest'ultima, che presuppone un'attività in proprio precedente — a queste date, infatti, Giovanni aveva già ventisette anni — che, allo stato attuale degli studi, è possibile ricostruire solo in modo molto frammentario.

Rimanendo in cerca di conferme l'ipotesi di Cristina Acidini Luchinat, che, sulla scorta di un passo del Baldinucci¹⁷, ha proposto di accostare al Cosci gli *Angeli* e gli *Evangelisti* affrescati nella cappella della residenza fiorentina in Borgo Pinti del cardinale Alessandro de' Medici¹⁸, una delle testimonianze più antiche sugli inizi del pittore potrebbe forse riconoscersi nell'*Annunciazione* della propositura di Sant'Ippolito Martire a Bibbiena. Probabilmente da collocare qualche tempo prima rispetto all'opinione corrente negli studi, dove si propende per una datazione intorno alla metà degli anni Ottanta¹⁹, la pala si configura come uno dei primi, precoci tentativi di rivisitare il portato delle esperienze condotte sul Naldini attraverso il ricorso a un tono narrativo più piano e misurato e mediante l'adozione di un realismo più castigato e devoto che pare allinearsi al nuovo sentire della religiosità post-ridentina.

A una data non molto discosta dal dipinto di Bibbiena, e comunque non oltre la metà del nono decennio, andrà fatta risalire l'esecuzione di due disegni molto

vicini tra loro per tecnica e stile, l'*Adorazione dei pastori* oggi conservata al Prado (Fig. 91)²⁰, e la meno nota *Adorazione dei magi* nel Musée des Beaux-Arts a Lille²¹. Sebbene rimanga serrata la dipendenza dai modi del Naldini, evidente in particolare nell'aria ancora vagamente vasariana delle teste, nella marcata definizione dei contorni e nel fitto tratteggio a biacca con cui sono rese le superfici toccate dal lume, questi due fogli lasciano emergere in modo chiaro i progressi compiuti dal Balducci verso la conquista di un linguaggio più accessibile e dai toni più accostanti. La semplificazione dell'impianto compositivo e il ricorso a una gestualità più cordiale e spontanea, infatti, concorrono a conferire al racconto sacro una leggibilità più diretta e immediata, già debitrice verso i nuovi orientamenti della pittura riformata che, a Firenze, trovava in Santi di Tito uno degli interpreti più precoci. Sulla metà del nono decennio, anche grazie ai contatti che un maestro affermato come il Naldini poté senz'altro procurargli, il Cosci doveva vedere in crescita la propria notorietà nel giro dei committenti. Negli otto, nove anni che precedettero la sua definitiva partenza per Roma intorno al 1593, infatti, egli fu chiamato ad assolvere a una fitta agenda di impegni che, quasi senza soluzione di continuità, lo videro spesso operoso anche al di fuori dei confini della capitale medicea.

Tra le prime commesse a cui il pittore mise mano in questo periodo, ben presto rivelatosi denso di gratificazioni personali, si collocano le nove scene ad affresco eseguite nel chiostro grande di Santa Maria Novella²². Plausibilmente guadagnato grazie ai buoni uffici del Naldini, l'incarico si inseriva in un più ampio progetto decorativo che, dopo una prima *tranche* avviata sotto l'impulso di Cosimo I intorno al 1570²³, vide una fase nuova al tempo del priore Girolamo de' Ricci. A partire dal 1582, infatti, questi imprese una decisa accelerazione ai lavori, potendo contare, altresì, sul sostegno economico di diverse nobili famiglie fiorentine e di alcuni autorevoli prelati spagnoli²⁴.

All'assortita squadra di artisti reclutati per l'impresa, dal Poccetti all'Allori, dal Fei al Titi e al Paggi, per citarne solo alcuni²⁵, venne affidato il compito di illustrare un articolato programma iconografico che, nel rispetto delle esigenze espressive e didattiche propugnate dai precetti postconciliari, affiancasse le storie di Cristo agli episodi della vita dei principali santi domenicani²⁶. Sebbene non siano ancora del tutto chiariti i tempi e le circostanze dell'intervento del Cosci, che, come credo, dovette essere impegnato anche oltre il 1584 generalmente indicato dagli studi²⁷, la partecipazione a questo cantiere segnò una tappa cruciale all'interno del suo percorso artistico. Il periodo in cui il pittore fu impegnato nel chiostro domenicano, infatti, dovette rappresentare una possibilità quanto mai propizia per studiare da vicino i testi più avanzati della pittura riformata fiorentina, un'occasione proficua per poter meditare con assiduità su quelle tendenze rinnovatrici, che tra l'ottavo e il nono decennio del XVI secolo, andavano animando la scena artistica della capitale medicea.

Un riflesso nitido delle sperimentazioni compiute dal Balducci al tempo dell'impegno in Santa Maria Novella può cogliersi, in parallelo agli affreschi, nei cinque disegni che la critica ha ricollegato sinora all'impresa²⁸, l'*Adorazione dei Pastori* (Fig.

92)²⁹ e *l'Entrata di Sant'Antonino a Firenze*³⁰ conservati nel fondo del British Museum, le due versioni del *Cristo che risana il paralitico*, una custodita nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi³¹ e l'altra nel Département des Arts graphiques al Louvre³², e, ancora a Parigi, le *Nozze di Cana*³³. Accomunati da un buon grado di finitezza e da un'apprezzabile tenuta qualitativa, questi fogli vanno considerati tra le migliori testimonianze del linguaggio messo a punto dal Balducci negli anni della prima maturità. Una fase, quest'ultima, in cui la componente naldiniana, ben riconoscibile nella grafia minuta e nello scorrere svelto e incisivo del tratto, sembra gradatamente stemperarsi sotto la spinta di sollecitazioni differenti. Infatti, se nel tono caricato di certe teste barbute e nella mobilità dei contorni pulsa ancora quel salvatismo accentato alla nordica tipico dell'ultimo Naldini, nella semplificazione dei gesti e nel senso poccettesco dello spazio pare intensificarsi il dialogo con le più moderne istanze della cultura riformata toscana.

Elementi simili, seppure tradotti con una conduzione più rapida e meno finita, si ritrovano anche nello schizzo con *l'Ecce Homo* degli Uffizi (*Fig. 93*)³⁴. Pubblicato di recente da Anna Maria Petrioli Tofani con una giusta attribuzione al Cosci³⁵, il disegno era già noto a Paola Barocchi che, attraverso un appunto stilato a mano sul montaggio, propose giustamente di accostarlo all'analoga scena che Giovanni dipinse nel chiostro di Santa Maria Novella. Eseguito a penna e acquerello, secondo la tecnica più frequentata dal pittore nel periodo fiorentino, esso rivela nel tocco breve e guizzante e nei calibrati trapassi chiaroscurali una spiccata matrice naldiniana che, in antico, aveva persino suggerito l'attribuzione a "batista naldini" indicata dall'iscrizione vergata alla base della pagina. Tuttavia, l'audace taglio compositivo, che, come mi indica Elisa Acanfora, pare ispirarsi all'*Ecce homo* della ben nota serie di incisioni düreriane sulla Passione di Cristo, conferisce alla narrazione una vivace immediatezza narrativa che concorre a trasporre l'evento in una dimensione scevra da implicazioni intellettualistiche.

Qualche anno più tardi, e comunque non oltre il 1590, il Balducci licenziò la pala con *Dio Padre e angeli* per la chiesa annessa al monastero fiorentino della Crocetta (*Fig. 94*)³⁶. Tra le opere meno citate dagli studi moderni ma ricordata dal Baldinucci nel profilo dedicato al pittore³⁷, il dipinto ospitava in origine un'antica immagine mariana che, secondo la tradizione storiografica settecentesca³⁸, appartenne a suor Domenica del Paradiso, una religiosa in odore di santità cui spetterebbe la fondazione del monastero femminile³⁹. Come si propone per la prima volta in questa sede, alla tavola dovrà ricollegarsi il *Dio Padre e angeli* degli Uffizi (*Fig. 95*)⁴⁰, un foglio che rivela forti analogie stilistiche ed esecutive con gli schizzi eseguiti dal Cosci in preparazione dei lavori nel chiostro di Santa Maria Novella. Più in particolare, l'avanzato livello di compiutezza e le spiccate corrispondenze compositive e iconografiche con il dipinto della Crocetta spingono a riconoscere in questo disegno un modello preparatorio a cui, tuttavia, l'artista non pare essersi attenuto fino in fondo. Dal confronto tra il foglio e la tavola, infatti, emergono alcune varianti nella postura delle figure che, secondo una consuetudine ricorrente nella prassi operativa del Balducci⁴¹, rivelano aggiustamenti in corso d'opera rispetto all'idea progettuale di partenza.

Forse grazie alla mediazione di Naldini, che, secondo la versione tramandata dal Baldinucci, si sarebbe avvalso del Cosci per quegli impegni che la malattia gli impediva di condurre in porto⁴², Giovanni riuscì a ottenere una parte di rilievo nella esecuzione degli apparati che, il 30 aprile 1589, accompagnarono il solenne ingresso di Cristina di Lorena a Firenze⁴³. Organizzata sotto l'erudita regia di Niccolò Gaddi⁴⁴, l'accoglienza fastosa riservata alla giovane consorte di Ferdinando I offrì a una nutrita schiera di artisti fiorentini l'occasione di cimentarsi con la messa in opera di un articolato programma iconografico dai chiari intenti celebrativi ed encomiastici⁴⁵.

Lavorando al fianco, tra gli altri, di Andrea Boscoli, di Agostino Ciampelli, di Ludovico Cigoli e di Jacopo Ligozzi, il Balducci si occupò nella circostanza di eseguire una serie di dipinti destinati al duomo — oggi quasi tutti dispersi ma descritti con cura dal Baldinucci⁴⁶ — e una coppia di tele raffiguranti due episodi della vita della novella granduchessa, *Cristina si congeda dalla propria famiglia* e *Cristina accolta da Don Pietro de' Medici a bordo della nave Capitana*⁴⁷. Issati sull'arco trionfale edificato su progetto di Giovanni Antonio Dosio all'imbocco del Ponte alla Carraia, questi due dipinti sono andati dispersi negli anni e, attualmente, sono noti solo attraverso le accurate incisioni che corredano il resoconto ufficiale redatto da Raffaello Gualterotti⁴⁸.

L'incarico, che favorì senz'altro la carriera del pittore in termini di prestigio e di visibilità, dovette richiedere un'accurata fase di studio e di progettazione che, allo stato odierno delle ricerche, può essere in parte ricostruita grazie alla testimonianza offerta da due disegni conservati rispettivamente a Londra⁴⁹ e a Lille⁵⁰. Segnati dalla stessa scrittura mobile che caratterizza il *Dio Padre e angeli* degli Uffizi (Fig. 95) e l'*Entrata di Sant'Antonino a Firenze* del British, entrambi i fogli sono stati messi in relazione alla scena con *Cristina si congeda dalla propria famiglia* di cui costituiscono due versioni differenti e pienamente svolte⁵¹. Più in particolare, come ha supposto Nicolas Turner⁵², nell'esemplare londinese va riconosciuta la prima composizione ideata dal Cosci che, recependo forse un'indicazione del Gaddi, dovette tornare sul proprio progetto iniziale ed eseguire il disegno che oggi si conserva in Francia⁵³. Il foglio di Lille, infatti, oltre a denotare una corrispondenza assai più puntuale con l'incisione a stampa inclusa nel volume del Gualterotti⁵⁴, evidenzia un'indagine più approfondita e svolta nella restituzione delle fattezze di Cristina di Lorena. Benché la conduzione rapida e compendiarica non possa far parlare di un vero e proprio ritratto, la maggiore premura che si coglie nella resa dell'acconciatura, dell'abito e dei gioielli sfoggiati dalla protagonista ha spinto a credere che il disegno sia stato licenziato in una fase più avanzata dei lavori, credibilmente solo dopo che giunse a Firenze il dipinto che rivelava alla corte l'effigie della granduchessa⁵⁵.

Sempre nel corso del 1589, i membri della Compagnia della Santissima Annunziata di Firenze si rivolsero al Cosci per affidargli la decorazione di una delle dodici campate del chiostrino dell'oratorio di San Pierino⁵⁶. La scena che venne commissionata all'artista, una *Crocifissione di Sant'Andrea* (Fig. 96), si inseriva in un più

ampio ciclo interamente dedicato ai martiri degli apostoli, un tema che, come ha osservato Anna Pieraccini, incarnava la rigorosa spiritualità dei confratelli che usavano infliggersi aspre pene corporali⁵⁷.

Dell'affresco del Cosci si conosce oggi il disegno preparatorio che, come intuì per prima Anna Maria Petrioli Tofani⁵⁸, va individuato nella *Crocifissione di Sant'Andrea* della National Gallery of Scotland a Edimburgo (Fig. 97)⁵⁹. Pubblicato nel 1968 da Keith Andrews già con il corretto riferimento al Balducci⁶⁰, il foglio presenta una sagomatura nella parte alta della pagina e conserva la quadrettatura per il riporto. Sul piano stilistico, la dipendenza dai modi grafici del Naldini maturo mi pare assai marcata, tanto nella stesura saettante e filamentosa — che pure è restituita con un segno più tenue e con un “modo di ombreggiare più liquido”⁶¹ rispetto al *ductus* tipico di Giovambattista — quanto nella forza modellante della linea di contorno. Inoltre, se nell'intreccio fitto e concitato delle figurine sullo sfondo si coglie ancora un riflesso dello sbrigliato estro compositivo naldiniano, lo schiudersi della composizione sul primo piano e la netta bipartizione della scena denunciano un'intelligenza piena dei nuovi orientamenti di gusto legati alla cultura riformata.

In relazione all'affresco con la *Crocifissione di Sant'Andrea* (Fig. 96), posso presentare un foglio inedito conservato a Roma nel fondo dell'Istituto Centrale per la Grafica (Figg. 98, 99)⁶². Segnalatomi cortesemente da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che ringrazio, esso reca già un pertinente riferimento al Cosci in una nota sul montaggio appuntata nel 1987 da Lawrence Turčič⁶³.

Lavorato a sanguigna su entrambe le facce, il foglio mostra sul *recto* (Fig. 98) gli schizzi dal vero di due teste femminili — una delle quali, rivolta verso l'osservatore, accarezzata da una malinconia di ascendenza sartesca — e lo studio, in parte irrisolto, di una coppia di donne affrontate che si voltano verso l'esterno della pagina. In queste due figure, in particolare, credo che si possa riconoscere un pensiero preliminare per quel gruppo che, nell'affresco in San Pierino, chiude la composizione in primo piano sull'estrema sinistra. Oltre ad alcune evidenti analogie compositive — e mi riferisco, soprattutto, alle corrispondenze nella postura e nell'abbigliamento della donna effigiata da tergo —, a suggerire questa ipotesi è anche il modo con cui il pittore pare aver impegnato la superficie a disposizione nella pagina bianca. Non senza rivelare una buona capacità di progettazione, infatti, sembra che l'artista abbia eseguito intenzionalmente le figure in prossimità del margine sinistro del foglio, così da poter simulare sulla carta il limite reale con cui doveva misurarsi nella parete da affrescare.

Quanto al *verso* (Fig. 99), su cui compaiono gli schizzi di due figure a mezzobusto, vi si potrà riconoscere un secondo appunto ricollegabile all'affresco. Ritengo, infatti, che il personaggio con le mani serrate al viso, nel gesto tipico della costernazione, vada messo in relazione a quel dolente che si scorge ai piedi della croce issata al centro del dipinto. Ancora aperta, almeno per il momento, rimane invece l'identificazione della seconda figura che, con una conduzione più rapida, ritrae un uomo proteso in avanti nell'atto di assestare un fendente violento. Come mi suggerisce Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, potrebbe trattarsi dello studio poco più che ab-

bozzato di un carnefice, eseguito forse in previsione di un'altra scena di martirio o di una *Strage degli Innocenti*.

Sotto il profilo dello stile, questo foglio romano denota un ulteriore avvicinamento alla maniera di Bernardino Poccetti, con cui, d'altronde, il Balducci dovette lavorare gomito a gomito in occasione dei lavori nell'oratorio⁶⁴. In particolar modo negli schizzi del verso, infatti, l'irrobustirsi delle anatomie, la forza costruttrice del chiaroscuro e il dispiegarsi disinvolto delle forme nel foglio rivelano un chiaro approfondimento sulle soluzioni formali messe in campo dal Barbatelli a stretto ridosso del 1590. Tuttavia, se è vero che un riflesso di questo interesse per il Poccetti può cogliersi in parallelo anche nel dipinto finito (*Fig. 96*), è tanto più interessante rimarcare, secondo quanto si è già osservato, come nel disegno preparatorio ora a Edimburgo (*Fig. 97*) l'ascendente baldiniano si mantenga più marcato.

Sul crinale del nono decennio, i remunerativi incarichi fiorentini non impedirono al pittore di accettare le commissioni provenienti da altre località della Toscana medicea. Anzi, le opere licenziate per la capitale dovettero rappresentare un biglietto da visita quanto mai qualificante per stringere rapporti fruttuosi con altri centri del granducato. Tra i dipinti inviati lontano da Firenze in questa fase, più in particolare, meritano una menzione specifica la *Madonna con Bambino e santi* nella collegiata di San Lorenzo a Montevarchi⁶⁵, il *Matrimonio mistico di santa Caterina* — firmato e datato al 1589 — in Sant'Agostino a San Gimignano, e la *Madonna con Bambino e santi* oggi nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna ad Arezzo (*Fig. 100*).

A quest'ultima tavola, proveniente dal monastero francescano aretino intestato alle Sante Margherita e Maddalena⁶⁶, propongo di riferire il disegno di identico soggetto conservato nella Biblioteca Marucelliana a Firenze (*Fig. 101*)⁶⁷. Attribuito tradizionalmente a Elisabetta Sirani, come indica un'antica iscrizione a matita, esso è stato presentato sotto il nome del Balducci in occasione della mostra fiorentina che, tra il 1983 e il 1984, venne dedicata ai disegni e le stampe della raccolta Marucelli⁶⁸. Prova tipica degli avanzati anni fiorentini, il foglio si caratterizza per una notevole semplificazione dell'impianto compositivo che, nella bipartizione netta della scena e nella disposizione equilibrata e simmetrica dei quattro santi in primo piano, lascia trapelare suggestioni primocinquecentesche di vago gusto sartesco.

Nuovamente operoso a Firenze, entro il 1590 il pittore ultimò la decorazione dell'Oratorio del Gesù Pellegrino⁶⁹, senza dubbio una delle prove più ispirate del suo intero percorso, che già il Baldinucci ricordava con parole di stima⁷⁰. L'incarico offrì al pittore la possibilità di mettere a frutto le esperienze professionali condotte negli anni precedenti e di provarsi, assumendone per la prima volta la direzione e la responsabilità generale, con un programma decorativo ampio e articolato che prevede l'esecuzione di tre pale d'altare e di nove storie a fresco inframmezzate dai ritratti a figura intera degli apostoli⁷¹. Se i membri della Congregazione poterono appuntare la propria preferenza sul Cosci — che, sino ad allora, non si era mai cimentato in completa autonomia in un ciclo tanto vasto e impegnativo — di certo non va ritenuto ininfluenza il favore accordato al pittore dal cardinale Alessandro de' Medici che,

nel 1588, inaugurò l'oratorio e aveva ispirato le scelte compiute dai confratelli⁷². Come già avvertiva il Baldinucci⁷³, infatti, il prelado seppe riconoscere nell'artista uno degli interpreti più congeniali alla propria politica culturale che, in consentaneità con le posizioni di Filippo Neri e degli oratoriani, auspicava il ritorno alla semplicità e alla spiritualità della chiesa primitiva⁷⁴. È stato acutamente osservato, inoltre, come il cardinale Alessandro abbia intuito con pronta lungimiranza le potenzialità della maniera del Balducci⁷⁵. Un linguaggio che, affiancando al purismo protoclassicista di Santi di Tito quella piacevolezza cromatica propria del lessico zuccaresco, appariva adatto a esprimere in forme accostanti e accessibili i contenuti dottrinari veicolati dalle storie sacre.

La decorazione nell'oratorio del Gesù Pellegrino dovette imporre al Balducci un grande sforzo nella progettazione che, attualmente, è documentabile soltanto attraverso due disegni, la notevole *Resurrezione di Cristo*⁷⁶ del Louvre e la *Pesca miracolosa*⁷⁷ della Biblioteca Maruccelliana. Benché entrambi denotino alcune differenze marcate rispetto alle corrispettive scene dipinte, la loro destinazione appare sostanzialmente diversa. Infatti, se nel guizzante foglio parigino viene giustamente individuato uno studio preparatorio impiegato per la trasposizione in affresco⁷⁸, in quello fiorentino, condotto con una stesura più controllata e accurata, dovrà riconoscersi un disegno di presentazione con cui l'artista poté anticipare al committente l'esito finale del lavoro. Le ragguardevoli varianti rispetto al dipinto finito, tuttavia, spingono a ritenere quest'ultimo schizzo una prima ipotesi per la scena realizzata sulla parete, una versione che, nonostante appaia totalmente svolta e compiuta, risulta tutt'altro che definitiva.

Ai due disegni che la critica ha già ricollegato all'Oratorio del Gesù Pellegrino, potrà aggiungersene oggi un terzo, reso noto nel 1973 da Gisela Bergsträsser⁷⁹ e conservato a Darmstadt nell'Hessisches Landesmuseum (*Fig. 102*)⁸⁰. Si tratta dello studio di una figura ammantata che, sulla scorta di palmari corrispondenze compositive, credo debba essere messo in rapporto con il *San Mattia*, uno degli apostoli affrescati da Giovanni nelle nicchie dipinte che intervallano le nove storie di Cristo. Contrassegnato dalla presenza della quadrettatura di riporto, questo disegno rivela una profonda consentaneità con l'esemplare dell'Istituto Centrale per la Grafica (*Figg. 97, 98*), evidente, più nello specifico, nell'effetto poco più che abbozzato della testa, nelle pieghe nette dei panneggi e nel ricorso a un chiaroscuro morbido e costruttore che conferisce alle forme un vigore plastico di ascendenza poccettesca.

Sul principio degli anni Novanta l'attività del pittore trovò sbocchi nuovi fuori da Firenze. Prima a Calenzano, dove, a stretto ridosso del 1591, realizzò per conto di Alessandro de' Medici quattro dipinti per la locale pieve di San Donato — il *Dio Padre benedicente*, il *Crocifisso con i Santi Fabiano e Sebastiano*, l'*Adorazione dei pastori* e il *Miracolo di San Donato*⁸¹ — e poi a Volterra, dove, nell'ambito di un più ampio programma di rinnovamento del duomo, il vescovo Guido Serguidi gli affidò buona parte della decorazione pittorica della cappella di famiglia⁸².

Legato all'ambiente fiorentino e alla corte dei Medici, che ne caldeggiarono presso Gregorio XIII la candidatura alla cattedra volterrana⁸³, il presule toscano fi-

nanzio un ciclo con le *Storie di Cristo*, che insieme al Cosci — cui spettano tutte le scene a fresco e le due tele issate sulle pareti laterali — vide impegnato il più anziano Santi di Tito, autore della *Resurrezione di Lazzaro* posta sull'altare principale⁸⁴.

Collocabile con buona sicurezza tra il 1591 e il 1592⁸⁵, l'intervento del Balducci in questa impresa dovette trovare un buon riscontro nel gusto della committenza locale se, nel giro di pochi mesi, il pittore poté licenziare altre due commissioni per la cittadina toscana, il *Noli me tangere* conservato nella chiesa di San Dalmazio, firmato e datato al 1591 (Fig. 103)⁸⁶, e la più nota *Adorazione dei pastori* collocata in San Francesco. Se a quest'ultima opera la critica ha già avvicinato un disegno del Louvre⁸⁷, alla prima tela, come credo, dovrà legarsi un foglio di identico soggetto che, non molti anni fa, è transitato sul mercato antiquario londinese con il pertinente riferimento al Cosci (Fig. 104)⁸⁸. Benché siano innegabili alcune divergenze, riscontrabili, perlopiù, nelle quinte architettoniche e paesaggistiche che delimitano la scena sullo sfondo, non mi sembra azzardato reputare questo schizzo una prima idea per la pala volterrana. Oltre a condividere la medesima cronologia, infatti, il disegno e il dipinto risultano fortemente assimilabili nel gruppo in primo piano dove, con minime varianti, ricorrono gli stessi gesti e la stessa disposizione delle figure.

Accedendo a questa proposta, dunque, nel foglio con il *Noli me tangere* (Fig. 104) dovrà essere individuata una delle testimonianze più tarde che, nel campo della grafica, Giovanni lasciò all'immediata vigilia del viaggio a Roma. I dipinti eseguiti a Volterra tra il 1591 e il 1592, infatti, rappresentano a oggi l'ultima attestazione sicura della presenza nel Granducato dell'artista che, all'inizio del 1594, se non addirittura sul finire del 1593⁸⁹, si trasferì nella città pontificia al seguito di Alessandro de' Medici. Come anticipato in avvio, il pittore, forse non facendo mai più ritorno a Firenze, avrebbe soggiornato nell'Urbe sino al 1596, quando, auspice il cardinale Alfonso Gesualdo, si risolse a stabilirsi definitivamente a Napoli dove morì dopo una quarantina d'anni di attività.

Proponendomi di tornare in una prossima occasione sugli anni romani e partenopei, a cui, si badi, può riferirsi oggi un *corpus* di disegni molto più esiguo rispetto a quello riconducibile alla fase fiorentina, intendo ora soffermarmi su una delle questioni aperte più intriganti relative alla grafica del Balducci. Mi riferisco a quel gruppo di fogli che, in sede critica, viene comunemente raccolto sotto il nome di *Storie di Don Giovanni d'Austria* (Figg. 105-114).

Si tratta di tredici disegni di presentazione che, con un chiaro accento encomiastico, descrivono alcuni episodi storici generalmente ricondotti alle imprese militari di Don Juan de Austria⁹⁰, celebre figlio di Carlo V innalzato agli onori della coeva storiografia per aver guidato la Lega Santa nell'epocale battaglia di Lepanto⁹¹. Assai omogenei nello stile e nella tecnica, i fogli raffigurano la *Cavalleria spagnola che mette in fuga le milizie francesi* (Fig. 105)⁹², l'*Omaggio di Giovanni d'Austria a una donna*⁹³, il *Cavaliere che impartisce un ordine* (Fig. 106)⁹⁴, la *Battaglia con assalto ai turchi* (Fig. 107)⁹⁵, l'*Ingresso di Don Giovanni d'Austria a Napoli* (Fig. 108)⁹⁶, le *Navi in partenza per Lepanto(?)* (Fig. 109)⁹⁷, il *Torneo cavalleresco* (Fig. 110)⁹⁸, l'*As-*

sedio a una città (Fig. 111)⁹⁹, la *Resa di una città*¹⁰⁰, la *Battaglia presso un ponte* (Fig. 112)¹⁰¹, la *Milizia in un accampamento* (Fig. 113)¹⁰², l'*Omaggio degli ambasciatori turchi*¹⁰³ e le *Truppe francesi in marcia con l'orifiamma* (Fig. 114)¹⁰⁴.

Il nucleo principale della serie, costituito da undici elementi¹⁰⁵, è noto da quando, nel luglio del 1936, venne messo in vendita in un'asta londinese dal conte di Warwick Charles Guy Fulke Greville. Acquistato in quell'occasione da Robert Witt¹⁰⁶, il gruppo venne poi di nuovo introdotto sul mercato antiquariale e, attualmente, risulta smembrato tra diverse collezioni pubbliche e private. A lungo annoverati nel catalogo di Belisario Corenzio¹⁰⁷, i fogli sono stati restituiti al Cosci solo in tempi recenti e grazie ai dirimenti contribuiti di Silvana Musella Guida¹⁰⁸, di Jean-Luc Baroni¹⁰⁹ e di Mario Di Giampaolo¹¹⁰.

Tornando oggi sull'argomento, mi preme far osservare in primo luogo come non sia ancora possibile stabilire corrispondenze con i cicli pittorici conosciuti dell'artista. Una circostanza che continua a porre non poche difficoltà per una datazione sicura della serie e che, in passato, ha indotto gli studi a formulare ipotesi spesso rivelatesi in aperto contrasto tra loro. Alle proposte ormai superate del Vitzthum¹¹¹ — che pensava ai primi anni Ottanta del Cinquecento — e della Musella Guida¹¹² — che suggeriva un'esecuzione alla terza decade del Seicento — si sono susseguite in tempi più recenti quelle affacciate dal Di Giampaolo¹¹³, da Chris Fischer¹¹⁴ e da Maria Rosaria Mancino¹¹⁵. E se il primo riferiva il gruppo a un momento precedente l'inizio della fase napoletana, gli altri due studiosi, per converso, si orientavano proprio verso gli anni della permanenza partenopea. A giudizio di chi scrive, l'ipotesi più credibile appare quella di una cronologia avanzata e coincidente con i primi tempi del periodo meridionale, verosimilmente tra il primo e il secondo decennio del Seicento. Credo, infatti, che lo scarto stilistico che separa questi disegni dai fogli riferibili con certezza al periodo fiorentino e romano, come la citata *Resurrezione* del Louvre e la *Predica del Battista*¹¹⁶ di Cambridge, possa giustificarsi solo in ragione di un salto di qualche anno.

Tra i vari confronti che si possono spendere a sostegno di questa lettura, sembra particolarmente eloquente quello con *Costantino al ponte Milvio*¹¹⁷ degli Uffizi (Fig. 115), uno schizzo tipico degli ultimi anni toscani e che, tra l'altro, è assimilabile nel tema della battaglia a quattro scene della serie in esame (Figg. 105, 107, 111, 112). Se nel foglio fiorentino si può ancora ravvisare un forte nerbo naldiniano — individuabile nel tratto energico e saettante, nei vibranti passaggi del chiaroscuro e nella foga concitata dell'azione —, i riflessi della maniera del maestro appaiono decisamente più diluiti nelle *Storie di Don Giovanni*. Qui, infatti, l'impianto compositivo pare semplificarsi ulteriormente grazie all'impiego di una regia luministica più svolta in senso riformato che, regolarizzando le forme, tende a privilegiare gli eventi focali della narrazione. Rispetto allo stile caratteristico degli anni fiorentini e romani, inoltre, il tratto a penna pare farsi più gracile e sottile mentre nelle acquerellature si coglie una predilezione per una stesura più leggera e trasparente.

Un discorso a parte, ancora, merita l'architettura spaziale di alcuni fogli, in cui, a mio avviso, l'artista si rivela al corrente di quelle novità compositive introdotte nel

genere della battaglia da Antonio Tempesta. Penso in particolare alle tre scene, la *Cavalleria spagnola mette in fuga le milizie francesi* (Fig. 105), il *Generale che impartisce un ordine* (Fig. 106) e l'*Assedio a una città* (Fig. 111), in cui il primo piano è definito attraverso un lungo tratto diagonale a penna che, opportunamente ripassato con l'acquerello, definisce la cresta di un leggero scoscendimento del terreno. Questa soluzione, se consente da un lato di accentuare il senso dinamico dell'azione, dall'altro, secondo un espediente tipicamente tempestiano, permette di migliorare la percezione della profondità, precisando i nessi spaziali tra i piani e le figure.

Quanto alla questione della destinazione della serie, senza dubbio la migliore prova pervenutaci delle qualità del Cosci come illustratore di temi profani, essa è stata affrontata in modo approfondito solo in tempi assai recenti, all'interno di un contributo di Maria Rosaria Mancino apparso quando questo intervento era ormai in fase di stampa¹¹⁸.

Sulla scorta della patente vicinanza stilistica con tre fogli (Figg. 116-118)¹¹⁹ realizzati dal Balducci in preparazione della *Giornata di Seminara* — un ciclo di arazzi finanziato sullo scorcio del secondo decennio del Seicento da Vincenzo Luigi di Capua¹²⁰ —, la studiosa ha aperto all'eventualità che anche i disegni con le *Storie di Don Giovanni d'Austria* possano essere conteggiati tra i progetti grafici realizzati in previsione di quella impresa decorativa, affidata, come è noto, alle maestranze dell'arazzeria medicea¹²¹.

Pur riservandomi di tornare sull'argomento con un contributo specifico e più ampio, mi pare tuttavia che almeno un'altra ipotesi meriti di essere posta sul tavolo del dibattito storiografico. Sembra legittimo chiedersi, infatti, se in virtù di un formato e di un grado di finitezza assai differente rispetto al gruppo approntato per la *Giornata di Seminara*, i fogli con le *Storie di Don Giovanni d'Austria* non siano piuttosto da avvicinare a una vasta campagna a fresco. E penso, in particolare, alle pitture oggi perdute che il Balducci venne chiamato a realizzare nel Palazzo Reale di Napoli.

Attraverso due notizie d'archivio recuperate da Edoardo Nappi¹²², sappiamo che tra il 1611 e il 1612 il Cosci fu impegnato nel vasto cantiere pittorico avviato al piano nobile dell'edificio da Pedro Fernández de Castro, settimo conte di Lemos e viceré dal 1610 al 1616¹²³.

Oltre al Balducci, l'impresa vide all'opera due artisti che, insieme al fiorentino, dovevano fronteggiarsi a Napoli come i più abili specialisti nella grande decorazione murale, Belisario Corenzio e il più giovane Battistello Caracciolo. Volto a celebrare i personaggi più rappresentativi dell'ascesa spagnola in Italia meridionale, il progetto decorativo si protrasse almeno sino alla fine degli anni Venti, quando, regnante il duca d'Alba Antonio Alvarez de Toledo, in carica dal 1622 al 1629, venne completata un'ultima fase di lavori¹²⁴. Il ciclo, inoltre, si sviluppava sulle volte di un'infilata di sale che, dal "Gran Salone"¹²⁵, coincidente grosso modo con l'attuale teatrino di corte, giungeva sino al cuore dell'appartamento privato del viceré¹²⁶.

Tuttavia, dopo le trasformazioni radicali che tra Sei e Ottocento mutarono l'assetto originario del palazzo¹²⁷, sono visibili attualmente solo gli affreschi lasciati da

Battistello nella Camera del Gran Capitano e le pitture realizzate dal Corenzio nella Sala di Alfonso il Magnanimo e in quella degli Ambasciatori.

Quanto ai dipinti eseguiti dal Balducci, sia le antiche fonti napoletane¹²⁸, sia i referti archivistici recuperati sinora non consentono di risalire né alla loro precisa collocazione né, tantomeno, ai soggetti che essi raffiguravano. Eppure, dai documenti a nostra disposizione si può desumere come l'artista avesse ricoperto un ruolo quantomeno paritario rispetto a quello affidato al Corenzio e a Battistello. Infatti, la modalità e l'entità dei pagamenti liquidati al Cosci da Juan Paleo de Vivero, supervisore contabile dell'impresa per conto del Soprintendente della Camera della Sommaria, corrispondono con sorprendente puntualità a quelle dei compensi versati agli altri due pittori¹²⁹. Pertanto, non mi sembra avventato pensare che la bottega del Balducci, pur nel rispetto di un programma generale comune, potesse aver operato con una certa indipendenza all'interno del cantiere, credibilmente occupandosi in autonomia della decorazione di un intero ambiente.

Tornando ai fogli con le *Storie di Don Giovanni* (Figg. 105-114), dunque, mi chiedo se essi non siano stati approntati proprio per tale scopo, e cioè in vista degli affreschi che il pittore dovette eseguire in una di quelle sale che, oggi, si mostrano completamente mutate rispetto alla *facies* seicentesca.

A suffragio di questa proposta, che pure sento di avanzare con le dovute cautele, sarà opportuno richiamare l'attenzione su un elemento che mi sembra tutt'altro che trascurabile. Infatti, nonostante molti degli episodi storici illustrati nei disegni attendano ancora un'identificazione precisa, non dovrà sfuggire come l'accento scoperatamente filospagnolo di alcune scene — come quella con la *Cavalleria spagnola che mette in fuga le milizie francesi* (Fig. 105) — e, più in generale, il repertorio figurativo ed espressivo impiegato dal pittore rivelino una consentaneità marcata con i dipinti ancora esistenti del Caracciolo e del Corenzio.

Prima di concludere, mi pare doveroso reintegrare nel catalogo del Balducci altri tre disegni vicini tra loro per tecnica, stile e formato. Il primo, conservato nella Biblioteca Reale a Torino, raffigura un *Giovanni di Capua aiuta Ferrandino d'Aragona a rialzarsi da cavallo* (Fig. 116)¹³⁰ mentre i due restanti, custoditi ad Hartford, rappresentano un *Giovanni di Capua che protegge la fuga di Ferrandino d'Aragona* (Fig. 117)¹³¹ e un *Giovanni di Capua che viene catturato dalle truppe nemiche* (Fig. 118)¹³². Riferiti dalla storiografia corrente al Corenzio¹³³, questi fogli, come è stato già rilevato¹³⁴, denotano profonde assonanze stilistiche con le *Storie di Don Giovanni*, evidenti, più nel dettaglio, nelle posture di gusto tempestiano dei cavalli rampanti, nelle delicate gradazioni del chiaroscuro e nella costruzione sintetica che caratterizza il paesaggio sullo sfondo.

Sebbene tali affinità suggeriscano di collocare i disegni nella fase partenopea del Balducci, a oggi non è emersa alcuna corrispondenza con le opere conosciute dell'artista. Tuttavia, pur dovendo lasciare la questione aperta, almeno per il momento, viene da domandarsi se anche questi tre fogli siano stati schizzati in previsione dell'impegnativa commessa che, nel pieno del suo soggiorno meridionale, l'artista fu chiamato ad assolvere all'interno del Palazzo Reale.

NOTE

Desidero qui esprimere la mia sincera riconoscenza verso coloro che, in vario modo, hanno sostenuto e guidato le mie ricerche: Elisa Acanfora, Paolo Benassai, Daniele Benati, Marzia Faietti, Anna Forlani Tempesti, Mina Gregori, Catherine Monbeig-Goguel, Adra Patterson, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Mara Visonà. Non posso non ricordare con gratitudine, inoltre, Marcello Benevento, Stephanie Buck, Vera Canevazzi, Marima De Pace, Patrizia Di Maggio, Maria Carmela Fontana, Francesco Giacomella, Gonzalo Gil Forcada, Alessandro Grandolfo, Francesco Grisolia, Mechthild Haas, Furio Rinaldi, Dina Saponaro, Elisabetta Scirocco, Patrizia Tosini e Milena Viceconte.

¹ F. Balducci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, 6 voll., Firenze, 1845-1847, III, 1846, p. 91.

² Per l'attività condotta dal Balducci a Firenze e in Toscana, oltre ai fondamentali studi di Hermann Voss (*Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Florenz, 1920, ed. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. Abbate, Firenze, 1994, pp. 229-230), di Dominic Ellis Colnaghi (*A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*, London, 1928, pp. 28-29), di Adolfo Venturi (*La pittura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, VI, Milano, 1933, pp. 133-141) e di Paola Barocchi (*Itinerario di Giovambattista Naldini*, in "Arte antica e moderna", 31, 1965, pp. 262-263, 281, note 176-184), si sfoglino i contributi più recenti di Cristina Acidini Luchinat (*Il cardinale Alessandro de' Medici e le arti: qualche considerazione*, in "Paragone", XLV, 1994, 529-533, pp. 136-140, alla p. 137), di Alessandra Baroni (*Vasari, Stradano, Naldini, Poppi e altri "pittori dello studiolo"*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze, 2004, pp. 175-192, alle pp. 189, 191) e di Paolo Benassai (*Nuovi contributi per Giovanni Balducci, Passignano e Valerio Marucelli*, in "Paragone", LVII, 2006, n.s., 67, pp. 62-81, alle pp. 62-63, 72 nota 3). Sugli anni romani, inoltre, si vedano i contributi di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Baronio e il proto-classicismo dei pittori fiorentini a Roma*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 1984), a cura di R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Sora, 1985, pp. 511-526, alle pp. 516-518), di Silvana Musella Guida (*Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in "Prospettiva", 31, 1982, pp. 33-50) e, in anni più vicini, di Alessandro 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, alle pp. 156-157, 159-160). Sulla fase napoletana, infine, oltre al già citato saggio della Musella Guida, imprescindibili restano le aperture di Giovanni Previtali (*La pittura del Cinquecento a Napoli e nel viceame*, Torino, 1978, pp. 148-150, note 78-79) e gli studi di Pierluigi Leone de Castris (*Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606, l'ultima maniera*, Napoli, 1991, pp. 252, 254, 258-259, note 48-56).

³ Nel tracciare una panoramica sugli studi relativi alla produzione grafica del Cosci, occorrerà precisare come l'attività disegnativa del pittore sia stata realmente portata all'attenzione della storiografia novecentesca solo nei primi anni Cinquanta. A quel periodo, infatti, risale un pionieristico intervento di Philip Pouncey (*A 'Modello' at Hampton Court for a fresco in Rome*, in "The Burlington Magazine", XCIII, 1951, 583, pp. 323-324) che, riconoscendo al Balducci due studi preparatori — uno, conservato nel British Museum (Department of Prints and Drawings, inv. 1895.0915.572), relativo all'apparato allestito nel 1589 per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena, e l'altro, custodito al Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 29863), inerente alla *Resurrezione* affrescata nel 1590 nell'oratorio fiorentino dei Pretoni —, giungeva alla messa a punto di un primo nucleo di autografi certi. Inserendosi a distanza di qualche anno nel solco tracciato da quelle aperture, Paola Barocchi (*op. cit.*, 1965, pp. 263, 281, note 178, 184), tra le pagine dense di un saggio volto a ricostruire il percorso di Giovan Battista Naldini tra Firenze e Roma, proponeva il convincente accostamento di altri tre disegni al Cosci — la *Resurrezione di Lazzaro* del Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 2233), l'*Adorazione dei Magi* di Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 21132) e quella degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 724 S) —, consentendo, in tal modo, l'avvio di una divisione più sicura e netta della produzione di questi da quella del più anziano maestro. Tuttavia, dopo altri risarcimenti avanzati ancora dal Pouncey — cfr. C. Monbeig-Goguel, in *Le dessin à Naples du XVI^e Siècle au XVIII^e Siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1967), a cura di C. Monbeig-Goguel, W. Vitzthum, Paris, 1967, pp. 3-4, cat. 5 — è solo sul principio degli anni

Ottanta che si registra negli studi una svolta decisiva ai fini della conoscenza del *corpus* grafico balducciano. Proprio nel 1980, infatti, in occasione della celebre mostra fiorentina *Il primato del disegno* (A.M. Petrioli Tofani, *Balducci Giovanni (detto il Cosci) (Firenze, 1560 – Napoli, dopo il 1631)*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze), Milano - Firenze, 1980, pp. 67-69), all'attività del pittore venne offerta una ampia ribalta, che, oltre a determinare un rapido susseguirsi di nuove precisazioni, consentì di definire in modo più chiaro i tratti di questa fisionomia nel panorama figurativo del secondo Cinquecento toscano. A questo stesso torno d'anni, inoltre, risale anche il saggio monografico di Silvana Musella Guida (*op. cit.*, 1982, pp. 44, 46, 49, 50, nota 76) che, pur riservando poche righe all'attività grafica del pittore, affacciava un'ipotesi determinante per gli sviluppi successivi delle indagini. Infine, oltre alle più recenti precisazioni della Petrioli Tofani (*Postille al "Primato del disegno"*, in "Bollettino d'arte", LXVII, 1982, 13, pp. 66-67; Eadem, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 1*, Firenze, 1991, pp. 44, 274, 300, 318-319; Eadem, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 2*, Firenze, 2005, pp. 45-49, 62-63, 126), merita una menzione specifica l'intervento di Mario Di Giampaolo (*Balducci o Corenzio? Un'ipotesi*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, 1992, pp. 329-334).

⁴ Sul documento inedito (Firenze, Opera del Duomo, Archivio Storico delle Fedi di Battesimo, registro 11, foglio 449: "Lunedì 24 giugno 1560. Giambat[tist]a di bast[ia]no di m[a]rco battilano, p[opol]o S[an] Simone n[ato] h[ore] 13 ½") si veda M.V. Fontana, *Giovanni Balducci a Napoli e nel Vicereame*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2009-2012, pp. 38-39, 462.

⁵ F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 91.

⁶ In attesa che uno studio monografico risarcisca la figura di Giovanbattista Naldini, per la conoscenza dell'artista rimane fondamentale il saggio di Paola Barocchi pubblicato nel 1965 (*op. cit.*, 1965). Più recentemente si vedano i contributi della Carrara (*Su alcuni disegni di Naldini presenti in un manoscritto di Vincenzio Borghini*, in "Fontes", VI, 11-12, 2003; Eadem, *Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: pratica del disegno e studio dell'antico nella Roma del settimo decennio del Cinquecento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di F.P. Di Teodoro, I, Firenze, 2009, pp. 151-159), della Conticelli (*La parete dell'acqua nello studiolo di Francesco I: un episodio paradigmatico di Naldini e l'armadio del Buontalenti*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, a cura di R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, Sarzana (La Spezia), 2004, pp. 307-339; Eadem, "Guardaroba di cose rare et preziose". *Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Arte, storia e significati*, Lugano, 2007, pp. 226-235, 299-316), e, da ultimo, il profilo biografico redatto da chi scrive (M.V. Fontana, *Naldini, Giovambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma, 2012, pp. 671-675).

⁷ Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta colorata, 359 x 222 mm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1950.0401.5.

⁸ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 62; N. Turner, *British Museum. Florentine drawings of the sixteenth century*, London, 1986, p. 229, cat. 178; J. Brooks, in *Graceful and True. Drawing in Florence c. 1600*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum - London P. and D. Colnaghi and Co. - Nottingham, Djanogly Art Gallery), a cura di J. Brooks, Oxford, 2003, p. 48, cat. 4.

⁹ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 62; N. Turner, *op. cit.*, 1986, p. 229. Sul dipinto del Naldini e sul ciclo dedicato alla Passione di Cristo in Santa Maria Novella si vedano M.B. Hall (*Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce 1567-1577*, Oxford, 1979, *speciatim* p. 68) e, più in generale, A. Poma Swank (*Iconografia controriformistica negli altari delle chiese fiorentine di Santa Maria Novella e Santa Croce*, in *Altari controriformati in Toscana. Architettura e arredi*, a cura di C. Cresti, Firenze, 1997, pp. 95-131).

¹⁰ Sanguigna, tracce di matita su carta preparata, 409 x 272 mm, quadrettato, Chicago, The Art Institute. Il disegno è stato riconosciuto come lo studio preparatorio per la *Presentazione al tempio* eseguita dal Naldini nel 1577 per l'altare Da Sommaia in Santa Maria Novella (a riguardo si veda L.M. Giles, in S. Folds McCullagh, L.M. Giles, *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago*, Chicago, 1997, pp. 146-147, cat. 188).

¹¹ Penna, acquerello, tracce di matita su carta bianca, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2233. Restituito al Cosci da Paola Barocchi (*op. cit.*, 1965, pp. 263, 281, nota 178, fig. 106c.), questo disegno riprende la *Resurrezione di Lazzaro* affrescata dal Naldini con l'aiuto dello

stesso Balducci nella cripta della cappella Salviati in San Marco (sulla decorazione e sulla presenza dei due artisti in questo cantiere cfr. R. Chiarelli, *Balducci, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, Roma, 1963, p. 536; P. Barocchi, *op. cit.*, 1965, p. 263; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Naldini, Giovambattista*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, VIII, Torino, 1975, p. 77; S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, p. 45, nota 7; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 67; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1991, p. 321).

¹² Sull'argomento, in sintesi, si veda C. Monbeig Goguel, *Il disegno fiorentino del Cinquecento. Uso e funzione*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, *op. cit.*, pp. 255-276, alle pp. 255-256.

¹³ F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 516.

¹⁴ Come ho avuto modo di proporre di recente (cfr. M.V. Fontana, *op. cit.*, 2009-2012, pp. 41-42), nell'ambito di questa impresa andranno restituiti al Cosci i quattro puttini che, nell'ottagono della diciottesima campata, sorreggono sgambettanti la corona granducale e lo stemma partito dei Medici-Asburgo.

¹⁵ Sino alla recente rettifica di Luigi Zangheri (*Gli Accademici del Disegno. Elenco cronologico*, Firenze, 1999, p. 16), la data dell'immatricolazione del Cosci all'Accademia fiorentina veniva fissata al 1578, anno a cui, per primo, fece riferimento Dominic Ellis Colnaghi, *op. cit.*, 1928, p. 28.

¹⁶ Questo dipinto venne commissionato al Balducci dalla Compagnia del Rosario a Laterina che, dal 1586, fu retta dalla priora Emilia Dolfa de Berti (cfr. L. Fornasari, "Discorso intorno alle immagini sacre". *La pittura controriformata nelle committenze delle compagnie laicali e religiose*, in *Arte in terra d'Arezzo*, *op. cit.*, 2004, pp. 193-216, alla p. 203).

¹⁷ F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 91: "Alessandro cardinale de' Medici [...] nel suo palazzo presso porta a Pinti, oggi de' conti della Gherardesca, fecegli dipignere più cose, e particolarmente due salotti a tempera, ne' quali rappresentò alcune storiette dell'età dell'uomo con altre figure, che si credono delle prime cose che egli facesse".

¹⁸ C. Acidini Luchinat, *op. cit.*, 1994, p. 137.

¹⁹ Cfr. S. Casciu, in *La maniera moderna nell'Aretino. Dal Rosso a Santi di Tito. Guida alle opere*, a cura di S. Casciu, Venezia, 1994, p. 109, scheda 80. A una datazione intorno alla metà del nono decennio crede anche Alessandra Baroni (*op. cit.*, 2004, p. 189).

²⁰ Penna, acquerello, bianca e tracce di matita su carta preparata, 200 x 168 mm, Madrid, Museo del Prado, inv. D 1828 (per una bibliografia aggiornata sul foglio si veda N. Turner, in *From Michelangelo to Annibale Carracci: a century of Italian Drawings from the Prado* catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, a cura di N. Turner, Hanover, 2008, p. 178, n. 60). A giudicare dai fogli rintracciati sino a questo momento dalla critica, l'*Adorazione dei magi* si configura come uno dei temi più frequentati dal Balducci nell'ambito della propria produzione grafica. Oltre all'esemplare di Lille e ai cinque conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 646F; inv. 723S; inv. 723 S; inv. 724S; inv. 15657F), mi sono note attualmente altre quattro versioni. Una custodita a Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, inv. 21132; su cui cfr. A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 64), una seconda transitata sul mercato antiquario londinese nel 1972 (Christie's, London, 6 dicembre 1972) e altre due al Louvre (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4541, inv. 19849).

²¹ Penna, acquerello, bianca, tracce di matita su carta preparata, 184 x 178 mm, Lille, Musée des Beaux Arts, inv. Pluchart 355; A. Châtelet, in *Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille*, catalogo della mostra a cura di A. Châtelet, Firenze, 1970, p. 24, cat. 7.

²² Nel chiostro del convento domenicano, Giovanni realizzò un ciclo in formato ridotto per la volta dell'angolo nord-ovest, raffigurante quattro *Storie della Passione di Cristo*, e provvide a decorare cinque campate eseguendovi l'*Adorazione dei Pastori*, la *Lavanda dei piedi*, l'*Ingresso di Sant'Antonino a Firenze*, le *Esequie di San Domenico* e *Cristo davanti a Pilato*.

²³ A. Baldinotti, *Gli affreschi del Chiostro Grande di Santa Maria Novella: un viatico iconografico*, in *Colorire naturale e vero. Figline, il Cigoli e i suoi amici*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio - chiesa dell'antico Spedale Serristori, 18 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), a cura di N. Barbolani di Montauto, M. Chappell, Firenze, 2008, pp. 55-70, alla p. 55.

²⁴ A. Baldinotti, *op. cit.*, 2008, p. 55, con bibliografia.

²⁵ Oltre a questi artisti e al Balducci, nel chiostro domenicano furono attivi Simone Ferri da Poggibonsi, Gregorio Pagani, Giovanni Maria Butteri, Benedetto Veli, Domenico e Lodovico Buti,

Lorenzo Sciorina, Cosimo Gamberucci, Cosimo Gheri, Lodovico Cigoli, Giovanni Maria Casini, Benedetto Monaldi, e, nel Settecento, Mauro Soderini, Antonio Pillori e Pietro Santi Bambocci. Al riguardo cfr. P. Assmann, *Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoausstattung des Chiostrro Grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus*, Mainz - München, 1997, *passim*.

²⁶ Per una più approfondita lettura iconografica del ciclo si veda A. Baldinotti, *op. cit.*, 2008.

²⁷ Sull'ipotesi cronologica correntemente accolta dagli studi si veda P. Assmann, *op. cit.*, 1997, pp. 20-24. Di recente, inoltre, Monica Bietti (M. Bietti, *Chiostrro Grande*, in *Il complesso di Santa Maria Novella*, Firenze, 2003, pp. 124-140, alla p. 128), ha ipotizzato una datazione più antica (1570-1575) per le *Storie della passione di Cristo* affrescate nella volta dell'angolo nord-ovest, un'ipotesi che, con il ritrovamento della data di nascita del pittore, pare ormai definitivamente superata.

²⁸ A.E. Popham, *Catalogue of drawings in the collection formed by Sir Thomas Phillips, Bart., F.R.S., now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillips Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London, 1935, p. 26; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 63; Eadem, *op. cit.*, 2004, pp. 62-63; F. Viatte, *Inventaire général des dessins italiens. Dessins toscans, XVIe-XVIIIe siècles. Tome I, 1569-1640*, Paris, 1988, pp. 36-37, schede 33-34.

²⁹ Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta preparata, 268 x 305 mm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946.0713.245; A.E. Popham, *op. cit.*, 1935, p. 26; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1982, p. 66.

³⁰ Penna, acquerello, tracce di matita su carta marrone, 265 x 242 mm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946.0713.244; A.E. Popham, *op. cit.*, 1935, p. 104, scheda 1; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1982, p. 66; N. Turner, *op. cit.*, 1986, p. 229.

³¹ Penna, acquerello e tracce di matita nera su carta colorata azzurra, 264 x 194 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1090 F; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1982, p. 66; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 2004, pp. 62-63.

³² Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta preparata, 229 x 160 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1357; F. Viatte, *op. cit.*, 1988, p. 36, scheda 33.

³³ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 257 x 398 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5389; F. Viatte, *op. cit.*, 1988, pp. 36-37, scheda 34.

³⁴ Penna, acquerello, biacca su carta preparata, 175 x 154 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1048 F; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 2004, pp. 46-47.

³⁵ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 2004, pp. 46-47.

³⁶ Il dipinto è esposto oggi a Firenze nelle sale del Museo del Cenacolo di San Salvi (cfr. S. Padovani, *Giovanni Balducci, detto il Cosci*, in S. Padovani, S. Meloni Trkulja, *Il Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi. Guida del Museo*, Firenze, 1982, pp. 36-38, cat. 14).

³⁷ F. Balducci, *op. cit.*, 1681-1728, 1845-1847, III, 1846, p. 92: "Nell'ultima son più santi in atto di adorazione d'una antica imagine della Vergine contenuta in uno spazio incavato nella stessa tavola".

³⁸ Sulla testimonianza delle fonti settecentesche e, più in generale, sulle vicende collezionistiche del dipinto, rimando a S. Padovani, *op. cit.*, 1982, pp. 36-38, cat. 14.

³⁹ Ivi, p. 37.

⁴⁰ Penna, acquerello, biacca, traccia di matita su carta preparata, 296 x 203 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1045 F. Il disegno è stato portato all'attenzione degli studi una ventina di anni fa; cfr. A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1991, p. 44.

⁴¹ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1982, p. 66.

⁴² Stando al racconto consegnatoci dal Balducci (*op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 513), il Naldini, "per esser quasi del continuo vessato dalla gotta, fece fare a lui [Balducci] molte cose, dividendo con esso, non più come suo discepolo, ma come suo compagno, i propri guadagni". Ancora più dettagliata è la ricostruzione fornita dal biografo toscano (F. Balducci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 516-517) in merito ai lavori eseguiti da Giovanni in occasione delle nozze del granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena: "Dovendosi l'anno 1589 fare in Firenze il nobile parato per l'entrata di Cristina di Lorena, sposa del granduca Ferdinando I, volle il cavalier Gaddi, che n'ebbe la soprintendenza, che il Naldini dipignesse l'arco del ponte alla Carraja in testa al palazzo de' Ricasoli, e perché andavano in esso molte storie, le distribuì fra' suoi allievi, lasciando solamente a sé quella dello spozalizio del duca Lorenzo, alla quale però non poté dar fine, per trovarsi in quel tempo

forte cruciato dalla gotta; e condussela per lui Gio[vanni] Cosci suo primo discepolo; che a cagione di tal male già aveva fatto compagno e partecipe per metà de' propri guadagni".

⁴³ Sull'apparato cfr. Gualterotti (*Della descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Margherita Cristina di Lorena*, Firenze, 1589) e il recente articolo di Adriana Iacona, *Gli apparati per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena*, in "Medicea", 4, 2009, pp. 50-81.

⁴⁴ Sulla centralità del ruolo svolto dal Gaddi in questa occasione e sui modelli che ispirarono il suo programma si veda A. Iacona, *op. cit.*, 2009, pp. 50-51, con bibliografia.

⁴⁵ Cfr. A. Iacona, *op. cit.*, 2009.

⁴⁶ Nelle pagine dedicate al Cosci, il Baldinucci (*op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 92) ricorda otto tele di soggetto sacro che sarebbero state commissionate all'artista per l'apparato montato nel duomo. Di questa serie sono stati individuati sino a questo momento solamente due dipinti, l'*Ultima Cena* ("la gran tavola del cenacolo a tempera", F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 92) e la *Deposizione* (la "storia di Cristo depresso dalla croce", F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 92).

⁴⁷ Recentemente Adriana Iacona (*op. cit.*, 2009, pp. 62, 79, nota 39) ha rilanciato la plausibile ipotesi secondo cui il Cosci possa essere intervenuto anche nella scena affidata al Naldini e raffigurante la *Celebrazione da parte di Leone X delle Nozze del duca Lorenzo con Maddalena della Tour d'Auvergne*.

⁴⁸ R. Gualterotti, *op. cit.*, 1589.

⁴⁹ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 321 x 244 mm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895.0915.572; P. Pouncey, *op. cit.*, 1951, p. 323; A. Iacona, *op. cit.*, 2009, p. 62.

⁵⁰ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 225 x 176 mm, Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. Pluchart 588; N. Turner, *op. cit.*, 1986, pp. 229-230, cat. 181; A. Iacona, *op. cit.*, 2009, pp. 62, 79 nota 40.

⁵¹ N. Turner, *op. cit.*, 1986, pp. 229-230, cat. 181, con bibliografia.

⁵² Ibidem.

⁵³ Per un parere differente si veda quanto riferisce Adriana Iacona (*op. cit.*, 2009, p. 62) che, su basi stilistiche, mette in dubbio la paternità balducciana del foglio di Lille.

⁵⁴ R. Gualterotti, *op. cit.*, 1589, p. 66.

⁵⁵ Sulle circostanze dell'arrivo a Firenze del ritratto di Cristina di Lorena, entrato nelle raccolte di Palazzo Pitti nel 1588, cfr. A. Iacona, *op. cit.*, 2009, pp. 62, 79 nota 43.

⁵⁶ Benché i tempi del cantiere si protrassero per circa un quinquennio, dal 1585 al 1590, la presenza di Giovanni dovette circoscriversi al 1589. Seppure con qualche difficoltà dovuta alla conservazione dell'intonaco, infatti, sembrerebbe questa la data che si riesce a leggere nell'iscrizione dedicatoria vergata in corrispondenza della scena affrescata dal Balducci: "[...] di Lorenzo Binbacci pr[...]cacia / [...] fece f[are] p[er] sua divotione 1589". Sul ciclo, tra i primi in Italia a svolgere il tema del martirio dei dodici apostoli, si veda più ampiamente l'articolo di Anna Pieraccini, *Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della Confraternita della SS. Annunziata di Firenze*, in "Paragone", XXXVII, 1986, 437, pp. 25-34.

⁵⁷ A. Pieraccini, *op. cit.*, 1986, pp. 31-32 nota 2.

⁵⁸ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 65.

⁵⁹ Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta, quadrettato, 348 x 266 mm, Edimburgo, National Gallery of Scotland, Royal Scottish Academy, inv. RSA 139; K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge, 1968, p. 11.

⁶⁰ K. Andrews, *op. cit.*, 1968, p. 11. Attribuito in passato al Veronese, il disegno venne ricondotto al Balducci da Keith Andrews dietro un suggerimento di Philip Pouncey (sulla vicenda critica dell'opera cfr. anche A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, p. 68, cat. 65).

⁶¹ A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1982, p. 67.

⁶² Sanguigna su carta, 277 x 209 mm, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC125023R, FC125023V.

⁶³ "Giov. Balducci / L. Turčić 17 VII 87".

⁶⁴ Dagli interessanti risultati di un recente studio condotto da Claudia Nardini (*Bernardino Poccetti e gli affreschi di Villa Bottini a Lucca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", LXXXVII, 2005, pp. 67-84) è emerso come, intorno al 1590, il Balducci poté lavorare al fianco del Poccetti anche in un altro cantiere.

Sotto la responsabilità generale del Barbatelli, infatti, Giovanni avrebbe decorato tre ambienti — la Sala di Diana, la Sala di Venere e il Portico — all'interno della villa suburbana lucchese dei Buonvisi. Sebbene necessiti ancora di qualche approfondimento, la proposta, pienamente convincente almeno per la scena con il *Trionfo di Diana*, sembrerebbe aprire più di uno spiraglio all'eventualità di una stretta collaborazione tra i due pittori negli anni a ridosso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

⁶⁵ Su questa opera e, più in generale, sulla presenza del Cosci nel territorio aretino si veda il recente intervento di Alessandra Baroni, *op. cit.*, 2004, p. 189-191. Nello stesso contributo, inoltre, la studiosa propone di accostare al pittore la *Madonna con Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* nella chiesa cortonese di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, un dipinto che, a mio giudizio, emana un marcato sentore alloriano estraneo ai modi del Balducci.

⁶⁶ S. Casciu, *Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo*, Roma, 1996, p. 34; L. Fornasari, *op. cit.*, 2004, p. 213.

⁶⁷ Penna, acquerello, bianca, tracce di matita su carta preparata, 280 x 195 mm, quadrettato, Firenze, Biblioteca Marucelliana, inv. C 17.

⁶⁸ G. Brunetti, in *Disegni e incisioni della raccolta Marucelli (sec. XV-XVIII)*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 15 ottobre 1983 - 5 gennaio 1984), a cura di G. Brunetti, M. Chiarini, M. Sframeli, Firenze, 1984, p. 24, cat. 8. Più recentemente, la stessa Giulia Brunetti (*I disegni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Roma, 1990, 51, scheda 212) ha riesaminato l'opera in occasione della redazione del catalogo scientifico dei disegni quattro e cinquecenteschi della Biblioteca Marucelliana.

⁶⁹ Già indicata dal Baldinucci (*op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 93), questa data è vergata su di un sasso nella scena con *Gesù che conferisce a San Pietro l'autorità della Chiesa*.

⁷⁰ F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 93.

⁷¹ Descritto puntualmente dal Baldinucci (*op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 93), il ciclo si compone di tre tele (*Cristo in gloria con gli apostoli*, *Cristo risorto appare a Maria* e *Cristo si accomiata dalla madre e dagli apostoli*) e di nove scene dipinte a fresco, *Cristo sulla via di Emmaus*, la *Cena in Emmaus*, *Cristo deposto*, la *Resurrezione*, *Cristo conferisce a Pietro l'autorità della chiesa (Pasce oves meas)*, *Cristo risorto appare agli apostoli*, la *Pesca miracolosa*, il *Noli me tangere* e l'*Incredulità di Tommaso*.

⁷² C. Acidini Luchinat, *op. cit.*, 1994, p. 136. Prima che intervenisse il Balducci a occuparsi della decorazione pittorica, il cardinale Alessandro si rivolse a Giovanni Antonio Dosio per rinnovare la *facies* architettonica dell'edificio. Tra i favoriti del potente prelado fiorentino, l'architetto toscano non doveva essere sconosciuto al Cosci che, verosimilmente, poté incontrarlo già in occasione del cantiere nella cappella Altoviti in Trinità dei Monti (C. Acidini Luchinat, *op. cit.*, 1994, p. 135; per un profilo ampio e aggiornato sul Dosio cfr. il recente volume monografico *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze, 2011). Sull'inaugurazione ufficiale dell'oratorio, inoltre, vale la pena riportare per intero l'accurato racconto di Agostino Lapini (*Diario fiorentino*, ed. a cura di O. Corazzini, Firenze, 1900, p. 275): "A' di 9 [novembre 1588] detto, in mercoledì mattina, lo illustrissimo reverendissimo, cardinale Alexandro d'Ottaviano Medici, arcivescovo fiorentino, solennissimamente sacrò la chiesa e lo altare maggiore della sopra detta Congregazione del Pellegrino, per essersi detta chiesa tutta rinnovata, riacconcia e dipinta, ponendo nello detto altare le sopradette 3 reliquie: cioè la prima di San Pagolo, la seconda di S. Ignazio e la terza di S. Zenone, quale in uno vasetto d'ottone. E finita la detta consacrazione, il detto arcivescovo, sopra la detta altare grande sacrata, celebrò messa piana e si dette fine".

⁷³ F. Baldinucci, *op. cit.*, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 93.

⁷⁴ Sugli orientamenti culturali del cardinale Alessandro e sui suoi rapporti con Filippo Neri e con il Cenacolo degli Oratoriani si vedano, in sintesi, i contributi di Simonetta Proserpi Valenti Rodinò (*Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti*, in "Paragone", XXIII, 1972, 265, pp. 80-99; Eadem, *op. cit.*, 1985, pp. 511-526).

⁷⁵ Eadem, *op. cit.*, 1972, p. 80; Eadem, *op. cit.*, 1985, p. 516.

⁷⁶ Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 318 x 233 mm, quadrettato, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2986; P. Pouncey, *op. cit.*, 1951, p. 323 nota 2, fig. 29; F. Viatte, *op. cit.* 1988, p. 38, cat. 39.

⁷⁷ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 271 x 450 mm, Firenze, Biblioteca

Marucelliana, inv. A 178; W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, 1940-1954, 6 voll., IV, 1952, p. 689; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, pp. 331, 334 nota 15.

⁷⁸ P. Pouncey, *op. cit.*, 1951, pp. 323-324; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1980, pp. 68-69, cat. 66.

⁷⁹ G. Bergsträsser, in *Die Kunst der Zeichnung*, catalogo della mostra a cura di G. Bergsträsser, Darmstadt, 1973, n. 1.

⁸⁰ Matita nera su carta preparata, 388 x 224 mm, quadrettato, Darmstadt, Hessischen Landesmuseum, inv. AE 1321.

⁸¹ È possibile riferire al 1591 l'esecuzione dei quattro dipinti di Calenzano — anticipando così di qualche anno la proposta della Acidini Luchinat (*op. cit.*, 1994, p. 136) — grazie alle puntuali precisazioni di carattere cronologico affacciate di recente da Paolo Benassai (*op. cit.*, 2006, pp. 62-63, 72 nota 3).

⁸² Per un approfondimento sui restauri promossi nella cattedrale di Volterra nell'ultimo quarto del Cinquecento si veda F.A. Lessi, *Il nuovo volto della «ecclesia maior»*, in *La maniera moderna in Toscana. La cattedrale di Volterra tra maniera e riforma*, catalogo della mostra (Volterra, Cattedrale - Museo Diocesano, 1994), a cura di C. Baracchini, M. Burrelli, F.A. Lessi, Venezia, 1994, pp. 11-35.

⁸³ F.A. Lessi, *op. cit.*, 1994, p. 11.

⁸⁴ Il ruolo recitato da Giovanni in questo incarico risulta preminente rispetto a quello di Santi di Tito a cui, comunque, venne richiesto l'episodio principale della serie che avrebbe occupato il posto d'onore sull'altare maggiore. Tra le storie affidate alla mano del Balducci, in particolare, meritano di essere ricordate quelle dipinte nei cinque partimenti del soffitto — *Dio Padre benedicente*, il *Ritrovamento di Gesù nel tempio*, le *Nozze di Cana*, la *Pregghiera del centurione* e *Cristo con l'adultera* — e le due tele con *Cristo che caccia i mercanti dal tempio* e la *Moltiplicazione dei pani*.

⁸⁵ Allo stato attuale degli studi, i tempi di esecuzione delle storie spettanti a Giovanni non sono chiariti in modo definitivo. Infatti, sebbene il *Cristo che caccia i mercanti dal tempio* sia datato al 1591, non può escludersi che l'esecuzione delle scene a fresco si sia protratta sino al 1592, anno a cui risale la *Resurrezione di Lazzaro* ultimata dal Titi.

⁸⁶ Commissionata da Smeralda Contugi (F.A. Lessi, in U. Bavoni, F.A. Lessi, *Giovan Paolo Rossetti in San Dalmazio*, Volterra, 1997, p. 14), la tela risulta firmata e datata "Joanni Baldu.[cci] Pict.[or] fecit 1591".

⁸⁷ Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta preparata, 398 x 184 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 9970. Riconosciuto al Cosci da Philip Pouncey in una nota manoscritta, questo foglio venne selezionato nel 1967 per rappresentare la produzione grafica del pittore nella celeberrima mostra parigina dedicata al disegno napoletano; si veda W. Vitzthum, in *Le dessin a Naples*, *op. cit.*, 1967, pp. 3-4, cat. 5. In quella sede, lo schizzo venne accostato all'*Adorazione volterrana* da Walter Vitzthum (*Ibidem*), che, tuttavia, non mancava di esprimere qualche perplessità sulla sua destinazione. La presenza di una scena di martirio assente nel dipinto, infatti, spingeva lo studioso a credere che il Balducci avesse ripreso lo schema del dipinto di Volterra a una data posteriore.

⁸⁸ *Old Master Drawings*, catalogo della vendita, (Christie's, London, 4 luglio 1989), lotto 5, pp. 10-11, fig. 5.

⁸⁹ Ancora incerta rimane la precisa data del trasferimento nell'Urbe del pittore che, per la prima volta, vi è documentato in occasione del discorso tenuto all'Accademia di San Luca il 27 marzo 1594 (al riguardo si veda la puntuale descrizione tramandataci da Romano Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno, De' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia, 1604, pp. 61-65).

⁹⁰ A partire dalla segnalazione di Anthony Blunt (*Hand-list of the drawings in the Witt Collection*, London, 1956, p. 70), negli anni si sono succeduti diversi interventi sull'argomento. Ripercorrendo qui per sommi capi la vicenda critica dei fogli, occorrerà fare menzione dei seguenti contributi: *Baroque Painters of Naples*, catalogo della mostra (Sarasota, The Ringling Museums, 1961), a cura di C. Gilbert, Sarasota, 1961, p. 48, cat. 48; W. Vitzthum, *Neapolitan Seicento Drawings in Florida*, in "The Burlington Magazine", 103, 1961, p. 313; Idem, in *Cento disegni napoletani. Sec. XVI-XVIII*, catalogo della mostra a cura di W. Vitzthum, con la collaborazione di A.M. Petrioli Tofani, Firenze, 1967, p. 16, cat. 4; Idem, in *A selection of Italian Drawings from North American Collections*, catalogo della mostra (Toronto, The Norman Mackenzie Art Gallery - Montreal, Museum of Fine Arts, 1970) a cura di W. Vitzthum, Regina, 1970, p. 30, cat. 19; S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, p. 44; *15th and 16th Century Italian Drawings in*

the Metropolitan Museum of Art, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1982) a cura di J. Bean, New York, 1982, schede 54-55. Più recentemente si collocano: G. Fusconi, *Due postille napoletane*, in *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G.C. Sciolla, Torino, 1991, pp. 258-260; *Old Master Drawings*, catalogo della mostra (Princeton, The Art Museum, Champaign-Urbana, Krannert Art Museum, 1991-1992) a cura di F.A. den Broeder, Princeton, 1991, p. 72, cat. 27; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, pp. 331-332; J.L. Baroni, in *An exhibition of Master Drawings*, catalogo della mostra (New York, Colnaghi - London, Colnaghi, 1992) a cura di J.L. Baroni, New York, 1992, cat. 22; M.R. Mancino, *La nobiltà napoletana negli arazzi e nei ricami del XVII secolo*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno (Napoli, 20-22 ottobre 2011), a cura di A.E. Denunzio, L. Di Mauro, G. Muto, S. Schütze, A. Zezza, Napoli, 2013, pp. 384-399, alle pp. 388-389.

⁹¹ Sulle vicende relative alla parabola militare e politica di Don Giovanni d'Austria (1547 - 1578), meglio noto come don Juan de Austria ma da non confondere con quel Juan José de Austria che fu viceré a Napoli dal 1648, esiste una messe di contributi recenti piuttosto estesa (tra i quali cfr. F. Ponce, *Juan de Austria: el vencedor de Lepanto*, Madrid, 1999). Tuttavia, per certi versi, appare ancora insuperata la lettura offerta poco oltre la metà dell'Ottocento da Louis Prosper Gachard (*Études et Notices historiques concernant l'histoire des Pays-Bas*, Bruxelles, 1869, *passim*). Di non minore interesse, inoltre, risultano le testimonianze coeve (come quella di Antonio Bendinelli, *Il nobilissimo e ricchissimo torneo fatto nella Magnifica Città di Piacenza nella venuta del Serenissimo Don Giovanni d'Austria*, Piacenza, 1574) da cui traspare un riflesso nitido della fama, spesso ammantata di contorni epici, che circondava il personaggio quando era ancora in vita.

⁹² Penna acquerello, tracce di matita su carta preparata, 243 x 400 mm, quadrettato, Madrid, Biblioteca Nacional, inv. B8105; W. Vitzthum, in *Cento disegni napoletani*, *op. cit.*, 1967, p. 16, cat. 4; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, p. 264 nota 10.

⁹³ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, Parigi, collezione privata; S. Twiehaus, in *Prima idea. Dibujos italianos de los siglos XVI y XVII del Graphische Sammlung Hessisches Landesmuseum Darmstadt*, catalogo della mostra (Valencia, Centro Cultural Bancaja, 2003), a cura di P. Märker, S. Twiehaus, Valencia, 2003, pp. 174-175, cat. 41.

⁹⁴ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 269 x 397 mm, quadrettato, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 66.127; W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 313; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 331.

⁹⁵ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 254 x 375 mm, quadrettato, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 68.203, W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 313; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 332.

⁹⁶ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 270 x 397 mm, quadrettato, Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection, inv. 2789 A; A. Blunt, *op. cit.*, 1956, p. 70; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 331.

⁹⁷ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 258 x 384 mm, quadrettato, Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection, inv. 2789 B; A. Blunt, *op. cit.*, 1956, p. 70; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 331.

⁹⁸ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 261 x 392 mm, quadrettato, Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection, inv. 2789 C; A. Blunt, *op. cit.*, 1956, p. 70; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 331.

⁹⁹ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 215 x 235 mm, quadrettato, Parigi, collezione J. Fryszman; S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, pp. 44, 49; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 332.

¹⁰⁰ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 215 x 235 mm, quadrettato, Parigi, collezione privata; S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, pp. 44, 49; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 334 nota 25.

¹⁰¹ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 267 x 387 mm, quadrettato, Princeton, collezione J.F. McCrindle; W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 313; A. Sutherland Harris, *Old Master Drawings from the Collection of Joseph F. McCrindle*, in "Old Master Drawings", XXXII, 1, 1994, p. 69.

¹⁰² Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 215 x 235 mm, quadrettato, Parigi, collezione J. Fryszman; W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 313; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 332.

¹⁰³ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 222,25 x 336,55 mm, quadrettato, New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 1938.88.7080; C. Gilbert, in *Baroque Painters*, *op. cit.*, 1961, p. 48; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 332.

¹⁰⁴ Penna, acquerello, tracce di matita su carta preparata, 262 x 387 mm, quadrettato, Bruxelles, collezione privata; W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 313; G. Grieten, B. Boelens van Waesberghe, in *De Giorgione à Tiepolo: dessins italiens du 15e au 18e siècle dans les collections privées et publiques de Belgique*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musée Communal, 1993) a cura di G. Grieten, B. Boelens van Waesberghe, Gent, 1993, p. 127.

¹⁰⁵ Di questo gruppo non facevano parte il foglio ora a Madrid (*Fig. 105*) e l'*Ommaggio degli ambasciatori turchi*, che, segnalato nel 1900 nella collezione romana di Giovanni Piancastelli, giunse nel Cooper Hewitt Museum dopo un transito nella raccolta di Edward Brandegee a Brookline, Massachusetts (sulle vicende collezionistiche di questo disegno cfr. W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 48, scheda 48)

¹⁰⁶ *Catalogue of Important Paintings and Drawings*, catalogo della vendita, (Londra, Sotheby's, 1 luglio 1936), lotto 95. I fogli, non riprodotti in fotografia all'interno del catalogo dell'asta, vennero acquistati da Robert Witt per dieci sterline — cfr. J.L. Baroni, *op. cit.*, 1992, cat. 22.

¹⁰⁷ Sostenuta con particolare convinzione dal Vitzthum (W. Vitzthum, *op. cit.*, 1961, p. 48; Idem, *op. cit.*, 1967, pp. 3-4, scheda 5), che pure non mancava di scorgere un riflesso dei modi del Balducci, l'attribuzione a Corenzio affondava le radici in anni ben più remoti. Gli undici disegni che vennero messi in vendita nel 1936, infatti, erano accompagnati da un'iscrizione, ora non più riscontrabile, che recitava "Bellisario Corenzio N[umer]o Undici Fatti storici di S.A. il Principe Giovanni d'Austria nella sua venuta in Napoli".

¹⁰⁸ S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, p. 44.

¹⁰⁹ J.L. Baroni, *op. cit.*, 1992, cat. 22.

¹¹⁰ M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, pp. 331-332.

¹¹¹ W. Vitzthum, *op. cit.*, 1967, p. 16, scheda 4. Occorre precisare, tuttavia, come il Vitzthum formulasse questa ipotesi ritenendo le *Storie di Don Giovanni* opera di Belisario Corenzio.

¹¹² S. Musella Guida, *op. cit.*, 1982, p. 44.

¹¹³ M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, p. 332.

¹¹⁴ C. Fischer, in C. Fischer, J. Meyer, *Statens Museum for Kunst. Neapolitan Drawings*, Copenhagen, 2006, pp. 43-44, scheda 2.

¹¹⁵ M.R. Mancino, *op. cit.*, 2013, *speciatim* pp. 387-388.

¹¹⁶ Penna, acquerello e tracce di matita su carta preparata, 275 x 335 mm, quadrettato, Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1969.113; J. Bober, in A. Mongan, K. Oberhuber, J. Bober, *The Famous Italian Drawings at the Fogg Art Museum in Cambridge*, Milano, 1988, pp. 12, 40, fig. 35.

¹¹⁷ Penna, acquerello, biacca, tracce di matita su carta preparata, 162 x 265 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 646 F; A.M. Petrioli Tofani, *op. cit.*, 1991, p. 274; M. Di Giampaolo, *op. cit.*, 1992, pp. 331, 334 nota 18.

¹¹⁸ M.R. Mancino, *op. cit.*, 2013, pp. 388-389.

¹¹⁹ Entrando più nello specifico, occorre precisare che questi tre disegni raffigurano *Giovanni di Capua che aiuta Ferrandino d'Aragona a rialzarsi* (*Fig. 116*; penna, acquerello, tracce di matita su carta, 338 x 258 mm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 16212; A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958, p. 24, cat. 114; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258-260), *Giovanni di Capua che protegge la fuga di Ferrandino d'Aragona* (*Fig. 117*; Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 324 x 243 mm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, inv. 1964.140; W. Vitzthum, in *A selection of Italian Drawings*, *op. cit.*, 1970, p. 30 scheda 18; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258, 263 nota 2) e *Giovanni di Capua che viene catturato dalle truppe nemiche* (*Fig. 118*; Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 300 x 251 mm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, inv. 1964.141; W. Vitzthum, in *A selection of Italian Drawings*, *op. cit.*, 1970, p. 30, cat. 18; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258, 263 nota 2).

¹²⁰ Relativamente a questa serie di arazzi, cfr. L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, 1998, pp. 113-114, 119 note 161-168, 520-523.

¹²¹ La vicenda della commissione viene puntualmente ripercorsa dalla Mancino, *op. cit.*, 2013, pp. 386-388.

¹²² E. Nappi, *I Viceré e l'arte a Napoli*, in "Napoli nobilissima", XXII, 1-2, 1983, pp. 41-57, alla p. 43; Idem, *I viceré spagnoli e l'arte a Napoli. Corpus documentale*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid, 2009, pp. 95-131, alla p. 107.

¹²³ Sui rivolgimenti che interessarono nella prima metà del Seicento il Palazzo Reale di Napoli si vedano, in sintesi, i contributi di Vincenzo Pacelli (*Affreschi storici in Palazzo Reale*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano, 1984, pp. 158-179), di Marina Causa Picone (*Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli*, in "Paragone", XXXVIII, 1987, 443, pp. 3-25), di Stefano Causa (*Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli, 2000, pp. 46, 48, con bibliografia), di Sabina De Cavi (*Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle upon Tyne, 2009, pp. 230-236) di José Luis Palos (*La Calabria e l'immaginario dei viceré: i dipinti di Battistello Caracciolo nel Palazzo Reale di Napoli*, in *La Calabria del vicereame spagnolo; storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma, 2009, pp. 173-185) e ancora del Palos con Maria Laura Palumbo (*La sala del Gran Capitán en el Palacio Real de Nápoles y los orígenes del dominio español en Italia*, in *España y Nápoles, op. cit.*, 2009, pp. 133-148).

¹²⁴ Sui lavori commissionati dal Duca d'Alba, che videro all'attivo la sola bottega del Corenzio, cfr. V. Pacelli, *op. cit.*, 1984, pp. 158-160.

¹²⁵ A. Bulifon, *Giornali di Napoli*, Napoli, ed. cons. a cura di N. Ortese, Napoli, 1932, p. 107.

¹²⁶ Sulla funzione originaria di queste stanze, destinate alle udienze pubbliche e private tenute dai viceré napoletani nel corso del Seicento, si veda brevemente S. De Cavi, *op. cit.*, 2009, pp. 230-236.

¹²⁷ Sull'argomento si veda in sintesi G. D'Alessio, *Le decorazioni pittoriche degli appartamenti reali durante il regno di Carlo di Borbone*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1997-1998) a cura di R. Lattuada, Napoli, 1997, pp. 198-200; A. Fiadino, *La fabbrica e le vicende costruttive*, in *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di A. Buccaro, Napoli, 2001, pp. 41-56; P. Di Maggio, *La ricostruzione postbellica del Teatro di Corte: scelte e metodologie di ieri e di oggi*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, 2010, pp. 90-95.

¹²⁸ Non mi pare privo di interesse sottolineare come nessuno dei periegeti napoletani settecenteschi, dal Capaccio (*Il Forastiero. Dialogi*, Napoli, 1634) al Sarnelli (*Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1685), dal Celano (*Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692) al Parrino (*Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli, 1700), accenni alla presenza del Balducci tra i frescanti attivi in palazzo Reale. Più in particolare, Giulio Cesare Capaccio (*op. cit.*, 1634, pp. 853-854), il primo a portare una testimonianza sulla campagna ad affresco realizzata nell'edificio, si limita a ricordare esplicitamente solo i nomi di Battistello e di Corenzio: "[...] e se così è, stimiamo il Palazzo Regio non per gli appartamenti, così ben compartiti, ma per tante eccellenti pitture che vi si veggono, di Belisario, Giovan Battista Caracciolo et altri homini illustri".

¹²⁹ Per un quadro riassuntivo dei pagamenti rintracciati dagli studi sino a oggi cfr. gli interventi di I. Iadicicco (*Documenti su Palazzo Reale dal 1611 al 1622*, in *Battistello pittore di storia: restauro di un affresco*, in *Quaderni di Palazzo Reale. 4*, a cura di A. Abita, G. Adinolfi, U. Varriale, Napoli, 1992, pp. 33-41) e di E. Nappi (*op. cit.*, 2009, pp. 107-108).

¹³⁰ Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 338 x 258 mm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 16212; A. Bertini, *op. cit.*, p. 24, cat. 114; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258-260.

¹³¹ Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 324 x 243 mm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, inv. 1964.140; W. Vitzthum, in *A selection of Italian Drawings, op. cit.*, 1970, p. 30, cat. 18; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258, 263 nota 2.

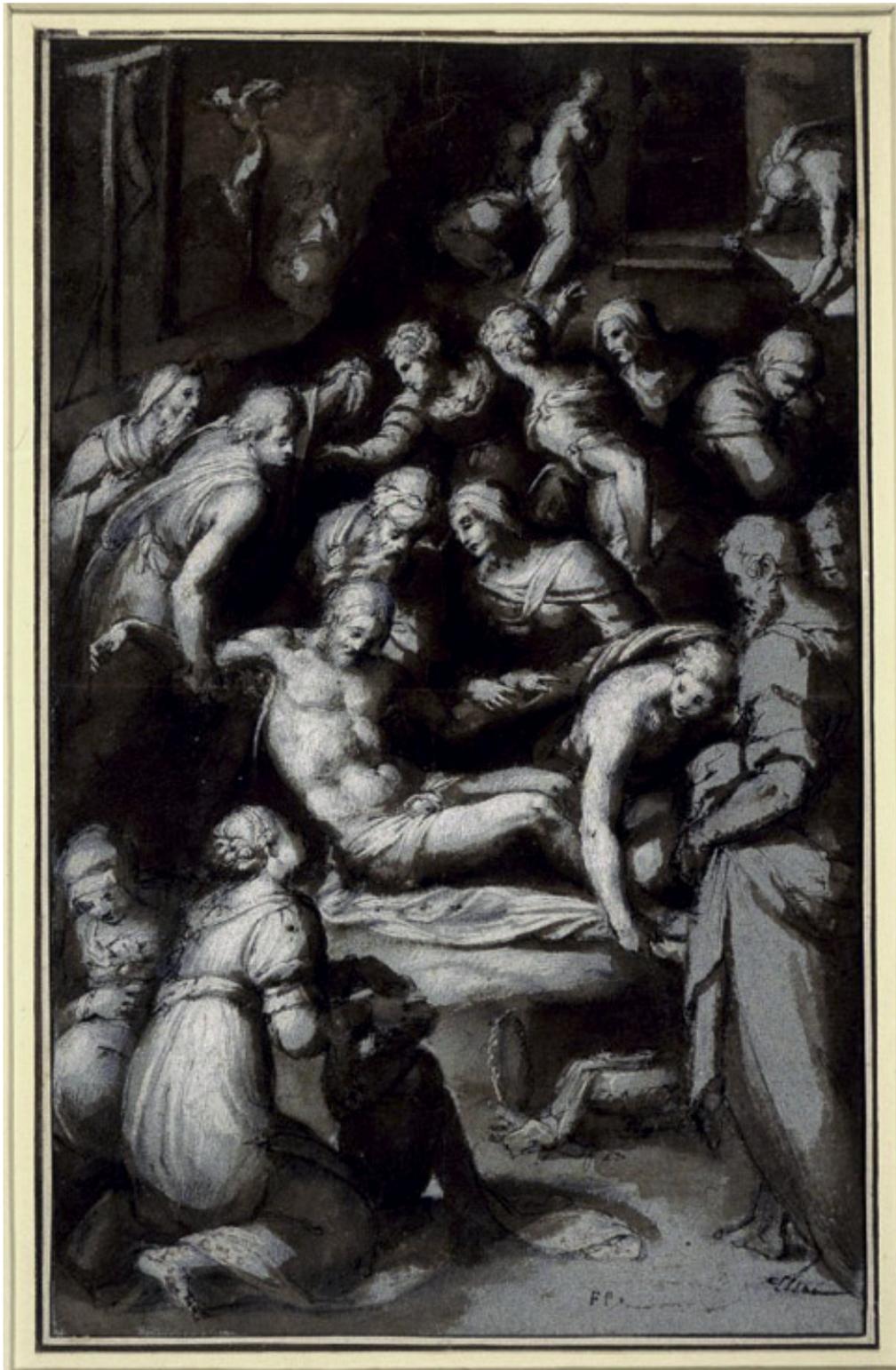
¹³² Penna, acquerello, tracce di matita su carta, 324 x 243 mm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, inv. 1964.140; W. Vitzthum, in *A selection of Italian Drawings, op. cit.*, 1970, p. 30, cat. 18; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258, 263 nota 2.

¹³³ Sulla vicenda storiografica dei tre fogli cfr. G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, pp. 258-260, 283 note 1-7, 284 note 8-11.

¹³⁴ W. Vitzthum, *op. cit.*, 1967, p. 48, cat. 48; G. Fusconi, *op. cit.*, 1991, p. 258.

SUMMARY

Among the works of Giovanni Balducci (1560 – after 1632), who found an appreciative audience in Florence, Rome and Naples for his talent as fresco-painter and his versatility with both altarpieces and easel paintings, his graphic oeuvre certainly occupies a fascinating place, though it remains substantially unrecognized. A look at the catalogue of his drawings, which contains a far from negligible quantity of secure works, reveals very few firm points of reference on which modern scholarship can rely. One need only consider how the dearth of secure chronological parameters continues to cause problems for a convincing sequence of the known drawings, with consequent repercussions on attempts to establish the painter's stylistic development. In the context of such a situation, this essay is the first systematic attempt to organize the corpus of the master's graphic output. Basing himself on a rereading of the known works and with the benefit of some unpublished sheets, the author seeks to follow Balducci's evolution step by step, starting with the oldest drawings, which are defined by a marked deference towards Giobattista Naldini, and proceeding to the late works, created during the artist's fertile Neapolitan period; and one of his most prestigious undertakings there, the lost cycle of frescoes he painted in the Palazzo Reale, is for the first time connected with the intriguing group of sheets now gathered under the title Scenes from the Life of Don Juan of Austria.



89 - Giovanni Balducci: 'Compianto su Cristo morto'
Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings



90 - Giovan Battista Naldini: 'Presentazione di Maria al Tempio'

Chicago, The Art Institute



91 - Giovanni Balducci: 'Adorazione dei pastori'

Madrid, Museo del Prado



92 - Giovanni Balducci: 'Adorazione dei pastori'
Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings

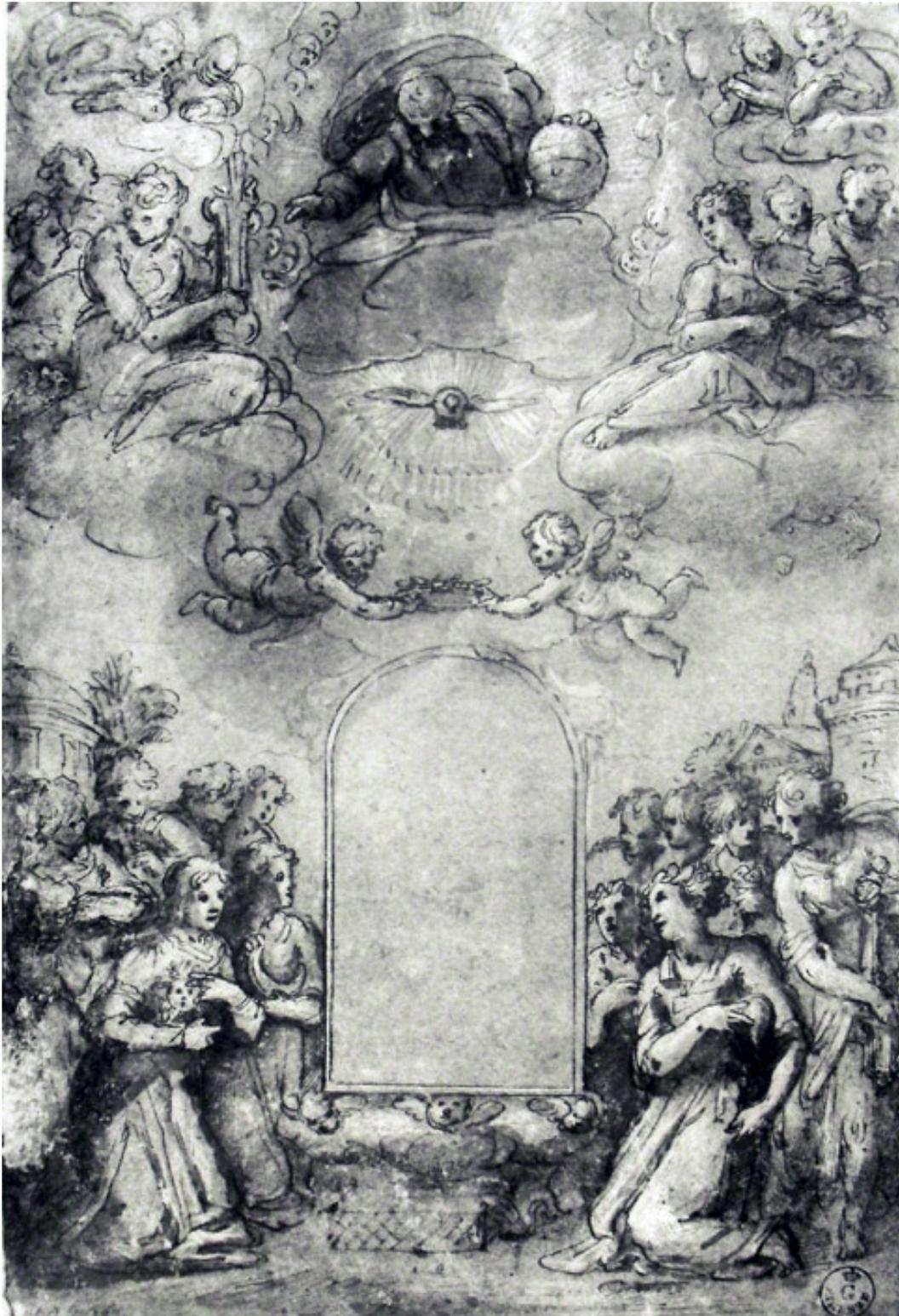


93 - Giovanni Balducci: 'Ecce Homo'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



94 - Giovanni Balducci: 'Dio Padre e angeli'

Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi



95 - Giovanni Balducci: 'Dio Padre e angeli'

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



96 - Giovanni Balducci: 'Crocifissione di Sant'Andrea'

Firenze, Oratorio di San Pierino



97 - Giovanni Balducci: 'Crocifissione di Sant' Andrea'

Edimburgo, National Gallery of Scotland



98 - Giovanni Balducci: 'Studi di figura' (recto)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica



99 - Giovanni Balducci: 'Studi di figura' (verso)

Roma, Istituto Centrale per la Grafica



100 - Giovanni Balducci: 'Madonna col Bambino e santi'

Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna



101 - Giovanni Balducci: 'Madonna col Bambino e santi'

Firenze, Biblioteca Marucelliana



102 - Giovanni Balducci: *'Studio di un santo (San Giuda Taddeo)'*
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



103 - Giovanni Balducci: 'Noli me tangere'

Volterra, San Dalmazio



104 - Giovanni Balducci: 'Noli me tangere'

Ubicazione sconosciuta



105 - Giovanni Balducci: *'La cavalleria spagnola mette in fuga le milizie francesi'*

Madrid, Biblioteca Nacional



106 - Giovanni Balducci: *'Cavaliere impartisce un ordine'*

New York, Metropolitan Museum of Art



107 - Giovanni Balducci: *'Battaglia con assalto ai turchi'*

New York, Metropolitan Museum of Art



108 - Giovanni Balducci: *'Ingresso di Don Giovanni d'Austria a Napoli'*
Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection



109 - Giovanni Balducci: 'Le navi in partenza'

Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection



110- Giovanni Balducci: 'Torneo cavalleresco'

Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection



111 - Giovanni Balducci: 'Assedio a una città'

Parigi, collezione J. Fryszman



112 - Giovanni Balducci: 'Battaglia presso un ponte'

Princeton, collezione J.F. McCrindle



113 - Giovanni Balducci: 'Milizia in un accampamento'

Parigi, collezione J. Fryszman



114 - Giovanni Balducci: 'Truppe francesi in marcia con l'orifiamma'

Bruxelles, collezione privata



115 - Giovanni Balducci: 'Costantino al ponte Milvio'

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



116 - Giovanni Balducci: 'Giovanni di Capua aiuta Ferrandino d'Aragona a rialzarsi'

Torino, Biblioteca Reale



117 - Giovanni Balducci: 'Giovanni di Capua protegge la fuga di Ferrandino d'Aragona'
Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum



118- Giovanni Balducci: 'Giovanni di Capua viene catturato dalle truppe nemiche
Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum

KIRA D'ALBURQUERQUE

SCULTURE E SCULTORI
TARDO-BAROCCHI FIORENTINI:
DISEGNI DELLA COLLEZIONE GABBURRI
E DI ALTRE COLLEZIONI SETTECENTESCHE

(FIGURE 119-137)

“13. Genn. [1689] Di buon mattino cominciarono a concorrer le genti a Palazzo Reale per goder la veduta del pomposo apparato del Regio nuzial (...) Ma ciò che dava negli occhi de' riguardanti, e più sorprendeua la maraviglia degli spettatori era la quantità, e la qualità delle storie, e figure rappresentate o con ingegnose piegature di bia[n]che tele, con industri getti di finissimo zucchero: che di vero e per la qualità del lavoro, e per la bizzarria della rappresentanza facevano inarcare le ciglia allo stupore, ed insieme scioglier la lingua agli applausi. L'altezza di molti di tali trionfi s'alzava da' vastissimi piatti d'argento, oltre la comunale statura d'un huomo”¹. Con queste enfatiche parole Alessandro Segni iniziava la descrizione del banchetto tenutosi in palazzo Pitti, giovedì 13 gennaio 1689², per il matrimonio del Gran Principe Ferdinando (1663-1713)³, primogenito di Cosimo III, con Violante Beatrice di Baviera, figlia dell'Elettore Ferdinando Maria di Baviera di casa Wittelsbach e di Adelaide di Savoia⁴. I festeggiamenti si svolsero dal 9 gennaio, quando Violante Beatrice fece la sua entrata trionfale da Porta San Gallo, e si conclusero alla fine di febbraio con una partita di calcio e un ballo mascherato⁵. Diverse incisioni documentano il corteo dell'incoronazione di Violante Beatrice e la rappresentazione del *Greco di Troia*, opera messa in scena nel teatro della Pergola il 29 gennaio⁶. Se nessuna testimonianza grafica illustra il sontuoso banchetto organizzato in palazzo Pitti, esistono invece accuratissime descrizioni che lasciano immaginare come potevano essere allestiti i tavoli⁷. Il banchetto si fece “senza alcun risparmio di lusso, e di spesa”⁸ e nella grande sala accanto all'appartamento della principessa Violante furono allestiti un baldacchino e un grande tavolo sopraelevato, sul quale trovava posto “un trionfo di piegature finissime, che rappresentava il Ser.mo Duca di Baviera a cavallo di grandezza di circa due braccia, e mezzo, e questa figura equestre posava sopra una base proporzionata tutta arricchita, e adorna di trofei militari posti in guisa che non occupavano la sveltezza, e simmetria della statua. Dalle parti poi laterali erano due gran trionfi fatti similmente di piegature, che rappresentavano Venere sopra un Carro ti-

rato dalle Colombe, e Giunone sopra un altro tirato da Pavoni con vari Amorini attorno, le quale macchine erano alte circa tre braccia per ciascuna⁹. Oltre a questi tre grandi trionfi, erano rappresentati alcuni amorini, le città dello stato toscano, le figure delle Virtù e fontane da cui sgorgavano acque profumate; “si è computato che il solo n.o de trionfi tra grandi, e piccoli arrivasse alla somma di 120. I quali tutti respettivam.e erano travagliati con ogni miglior gusto, ed applicazione”¹⁰.

Finora nessuna rappresentazione grafica di questi sontuosi trionfi realizzati per le nozze del Gran Principe Ferdinando è stata identificata e, in questa sede, suggerisco di poter riferire ad uno di essi un bel disegno conservato al Louvre, proveniente dalla collezione del patrizio fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742) (Fig. 119)¹¹. Si tratta di un progetto per un manufatto posto su una base a tre piedi, destinato ad essere realizzato a tutto tondo. Esso rappresenta la *Giustizia trionfante sull'Empietà*¹². Un'iscrizione sul *recto* del foglio, a inchiostro bruno e sicuramente autografa del Gabburri, indica l'autore del disegno: “Di Fran:co Rossi Scolare di Livio Meus”¹³.

Su Francesco Rossi, allievo del pittore Livio Mehus (1630 c.-1691) e del quale, al momento, non è nota alcuna altra opera autografa, sappiamo quello che ne scrive il Gabburri nelle sue preziose *Vite di Pittori*: “Francesco Rossi, pittor fiorentino, scolare di Livio Meus, fu buon pittore e grande imitatore del maestro nella maniera del suo colorito, a segno tale che molte sue opere passano talora per mano di quel grandissimo uomo. Morì nella sua patria in fresca età, nel cadere del 1600”¹⁴. Non risulta che il Rossi sia stato iscritto all'Accademia del Disegno e il suo nome così comune non ci permette di rintracciarne la figura: non è stato possibile individuare con certezza né il suo atto di battesimo né un eventuale testamento¹⁵.

Negli inventari della collezione Gabburri, conservati a Parigi e a Firenze e su cui torneremo più avanti, non sono citati disegni di questo autore¹⁶. Nella miscellanea di lettere e appunti conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nota come *Zibaldone gabburriano*, si trova tuttavia la menzione, senza data, di un disegno assegnato a Francesco Rossi, che potrebbe essere identificato con il citato foglio del Louvre¹⁷.

È stato proposto da Catherine Monbeig Goguel che questo disegno possa essere un progetto per un centrotavola da realizzare con ogni probabilità in argento¹⁸, mentre in questa sede vorrei avanzare l'ipotesi che potesse trattarsi di un trionfo da tavola destinato ad essere realizzato in materiali deperibili e commestibili (zucchero, marzapane, ghiaccio, burro, gelatina o altro)¹⁹. I bellissimi trionfi realizzati in occasione del matrimonio del Gran Principe si inserivano in una ormai lunga tradizione dell'arte del banchetto, che si sviluppò e raggiunse l'apice a Roma nel corso del Seicento²⁰. I banchetti erano diventati un vero e proprio spettacolo, un'occasione per dimostrare il lusso e il potere di chi riceveva e per onorare gli ospiti. Oltre alla curata presentazione del cibo, alla scelta dei tessuti e del vasellame, alle fontane in materiali preziosi, i tavoli erano ornati di sculture eseguite molto spesso in zucchero da cuochi e pasticceri, ma anche da veri fonditori. I trionfi potevano essere realizzati su disegno del cuoco stesso, se ne era in grado, oppure su modello di uno scultore o di un pittore. In ambito romano Giovanni Paolo Schor e Ercole Ferrata, per esempio, fornirono i

disegni e i modelli per i trionfi del banchetto voluto nel 1656 da papa Alessandro VII Chigi in onore della regina Cristina di Svezia e le sculture furono realizzate in zucchero da cuochi e da fonditori²¹. I banchetti romani erano diventati così famosi che Cosimo III mandò un cuoco, Bernardino Falciani, all'Accademia da lui fondata a Roma²². Egli frequentava non solo le scuole dei cuochi più celebri, ma anche la bottega di uno scultore e si univa agli altri studenti dell'Accademia quando disegnavano dall'antico.

I trionfi potevano essere molto elaborati e di rilevanti dimensioni, come testimoniano le stampe eseguite per ricordare i gruppi allegorici in zucchero utilizzati per decorare la tavola del banchetto offerto nel 1687 a Roma in palazzo Pamphili da Lord Castelmaine, ambasciatore del re Giacomo d'Inghilterra, per il ricevimento dell'intero collegio dei cardinali (*Fig. 120*)²³. I trionfi del matrimonio del Gran Principe con Violante di Baviera erano di diverse dimensioni, misuravano fino a tre braccia di altezza (circa 170 centimetri) ed erano talmente ricercati da far aggiungere ad Alessandro Segni che “tanti gruppi d'inter figure, in atto di operazioni, e si diverse, e si forti, erano espressi di zuccheri, con tale squisitezza, che quasi facevano scorno a' marmi condotti da più famosi scalpelli de' più accreditati Maestri”²⁴.

Il disegno di Francesco Rossi, finito e ombreggiato da forti contrasti chiaroscurali ad acquerello bruno, mostra un gruppo allegorico molto elaborato. In alto appare la Giustizia con la bilancia nella mano destra, accompagnata da due putti con la spada sguainata e i fasci tra le braccia. Le figure sono sedute su un carro trainato tra le nuvole da un'aquila bicipite coronata. La Giustizia è rappresentata in atto di sconfiggere una figura che può essere riconosciuta come l'Empietà, “vizio contrario alla pietà, non pure alla giustizia”²⁵, raffigurata da Cesare Ripa come una donna avvizzita, gli occhi bendati a simbolo di ignoranza, disarcionata dal suo cavallo imbizarrito, aggredito e dominato dall'aquila; con la fiaccola accesa nella mano destra brucia il pellicano e i suoi piccoli.

Le due descrizioni del banchetto, da cui ho tratto i passaggi sopra citati, non fanno menzione di un simile gruppo, ma questo non esclude la possibilità che il disegno possa essere collegato ad un trionfo del matrimonio del 1689²⁶. In effetti, le fonti scritte non elencano i centoventi trionfi ideati per il banchetto e dobbiamo prendere in considerazione la probabilità che l'ardito disegno di Francesco Rossi non abbia preso forma. Un elemento che tuttavia mi porta a pensare che il suo disegno sia preparatorio per un trionfo destinato a tale matrimonio è la presenza dell'aquila bicipite coronata, allusiva al simbolo dell'Impero. La presenza dell'animale sui tavoli è confermata dal racconto anonimo che menziona gli “ornati fatti di figure d'Aquile, di Leoni, ed altro che alludeva all'Arme, e Imprese della Ser.ma Casa Elettorale di Baviera”²⁷.

Non è di secondo piano la notizia che Francesco Rossi fosse stato un allievo del pittore Livio Mehus²⁸ e che Gabburri lo definisca “grande imitatore del maestro nella maniera del suo colorito”. Com'è noto, il Gran Principe apprezzava con particolare slancio il Mehus, “ne possedette ben quarantacinque quadri di grandi o piccole dimensioni” nella sua collezione personale²⁹ e comprò anche il fondo dello studio (bozzetti e disegni) alla morte dell'artista nel 1691³⁰. Sebbene i nomi di Mehus e di

Rossi non appaiano nelle descrizioni del matrimonio (ma nessun nome di artista vi è menzionato), è molto probabile che Ferdinando avesse chiesto ad uno degli artisti preferiti di partecipare alle decorazioni della festa. Poiché Francesco Rossi era disegnatore talentuoso e allievo del Mehus, e tuttavia sconosciuto, è plausibile che la commissione sia stata affidata al maestro, il quale avrebbe delegato a sua volta i diversi progetti ai propri allievi.

La forte eredità stilistica di Livio Mehus riconosciuta dal Gabburri, che giudica Francesco Rossi un “buon pittore”, si intravede in questo foglio del Louvre, in particolare nel motivo delle figure che emergono da nuvole molto dense. Gli effetti luministici eseguiti “a risparmio”, resi possibili tramite il graduato e attento utilizzo dell’acquerello bruno e del foglio bianco, sono strettamente legati allo stile del Mehus. Inoltre, la composizione che si sviluppa verso l’alto, dando luogo a ripidi scorci, ricorda le esperienze della pittura da soffitto dell’epoca.

Come attesta l’iscrizione sul *recto* del foglio, questo disegno era appartenuto all’erudito fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri, possessore di una ricca collezione di grafica costituita in gran parte da opere di artisti fiorentini contemporanei, con i quali era potuto entrare in stretto contatto grazie al suo ruolo di Luogotenente dell’Accademia del Disegno per circa dieci anni, dal 1730 al 1740³¹. Ho tentato di comprendere se, oltre a questo, ci fossero altri disegni di scultori coevi³².

Due inventari stesi in differenti momenti della sua vita offrono testimonianza del contenuto della collezione. Il primo, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è datato 1722³³. L’altro, che comprende due volumi, è conservato a Parigi presso la Fondation Custodia e può essere datato attorno agli anni 1736-1737³⁴. Dopo la sua morte, i disegni furono comprati verso il 1758-1759 da un inglese, William Kent, probabilmente grazie alla mediazione di Ignazio Enrico Hugford³⁵. Kent li vendette poi in diverse aste a Londra nel 1762, 1766 e 1767³⁶, cosicché i disegni sono oggi dispersi in collezioni private e pubbliche del mondo, sebbene molti siano rimasti in raccolte inglesi³⁷.

L’obiettivo di questo saggio non è quello di elencare i disegni di scultori fiorentini sei-settecenteschi che il Gabburri possedeva, ma di fornire una visione d’insieme degli artisti presenti e di prendere in esame alcuni fogli in particolare. Vedremo che Gabburri aveva in quantità e in varietà molti più disegni di scultori rispetto al suo contemporaneo Ignazio Enrico Hugford³⁸. Nella scelta di disegni degli scultori, la raccolta del Gabburri sembra essere stata orientata più da gusti personali o dai suoi legami con gli artisti che dall’intento di procurarsi disegni di quelli più famosi. Se acquistò disegni di autori poco conosciuti come Francesco Rossi, Giovanni Casini³⁹ o lo stesso Vincenzo Foggini, i disegni di Giovanni Battista Foggini sono meno numerosi di quanto ci si potrebbe aspettare, data la fama e l’ampio *corpus* di disegni oggi noto. Essi sono perlopiù descritti in maniera generica: “Disegno fatto per ornato d’architettura”, “9 disegni di cose diverse”, “25 disegni”. Gabburri possedeva disegni di Agostino Cornacchini, di cui fu il protettore. Proprio la presenza di numerosi disegni di piccoli maestri nella collezione fece dire a Mariette “*obligé de restreindre ses dépenses et à se contenter de ce qui se présenteoit à acheter à Florence, n’étant pas*

*d'ailleurs assez difficile sur le choix des objets qu'il recueilloit, sa collection fut trouvée à sa mort plus nombreuse que belle*⁴⁰.

Riguardo ai disegni di Giovanni Battista Foggini (1652-1725), notiamo che, scorrendo l'inventario del 1722, il Gabburri possedeva all'epoca tre disegni del maestro, conservati in un album detto *Libro Terzo*, assieme alla serie dei fogli del Cornacchini⁴¹. Dai volumi dell'inventario parigino risulta, invece, che il numero di disegni del Foggini era cresciuto in modo notevole, fino a raggiungere circa cinquanta fogli⁴². Uno dei primi tre disegni fu in seguito separato dall'album per essere inserito fra i fogli sciolti nella selezione dei disegni più belli. Questo disegno, descritto come un "presepio con molte figure" o un "Adorazione dei Re Magi"⁴³, non è stato identificato, né sappiamo per quale opera fu progettato. Si ricorda che, quando era allievo di Ercole Ferrata a Roma, Foggini realizzò un rilievo di marmo con una *Natività*, unica sua opera, per quanto ne sappiamo, con tale soggetto⁴⁴. Esistono due disegni, inediti, databili agli ultimi anni di attività del Foggini, che mostrano differenti composizioni per un'Adorazione con molte figure, fra cui i pastori (*Figg.* 121, 122)⁴⁵. Se, a prima vista, potremmo pensare che si sia trattato solamente di una variante iconografica, bisogna prendere in considerazione la possibilità che uno di questi disegni provenga da un taccuino smembrato e che gli studi, presenti nel medesimo foglio, di un catafalco con la corona chiusa fossero molto probabilmente destinati ai funerali di Cosimo III nel 1723⁴⁶. L'Adorazione della collezione Gabburri vi era entrata prima del 1722 e possiamo considerarla uno studio definitivo, tenendo conto delle dimensioni, della descrizione e del fatto che il collezionista la conservava a parte. Ci sono dunque poche probabilità che i due fogli noti e il disegno posseduto dal Gabburri siano preparatori per la medesima opera, mentre nessun elemento permette di datare il disegno della collezione fiorentina.

Ritengo, invece, di essere riuscita a identificare tre disegni descritti accuratamente nel secondo volume dell'inventario parigino⁴⁷. Il primo raffigura *Tullia che passa col carro sopra il corpo del padre*, soggetto trattato più volte da Foggini⁴⁸, che propongo di collegare ad un foglio in collezione privata (*Fig.* 123)⁴⁹. Le dimensioni del disegno, leggermente più piccole di quelle indicate nelle fonti, si possono spiegare con il fatto che i fogli erano spesso ritagliati nel passaggio da una collezione all'altra. L'assenza di un numero o di iscrizioni autografe del Gabburri è un fenomeno ricorrente nei disegni della collezione⁵⁰. Oltre al soggetto e alle dimensioni simili, la presenza del timbro della collezione di Charles Rogers (1711-1784) rafforza senza dubbio la tesi dell'identificazione di questo foglio con il disegno di Gabburri⁵¹. Il Rogers, infatti, formò parte della sua raccolta di grafica con i disegni della collezione Gabburri comprati a Londra da William Kent⁵².

Un altro disegno del Foggini in collezione Gabburri è descritto come una "Battaglia dei Centauri (...) di mano di Gio: Batt.a Foggini Scultor Fior.o fatto per un Bassorilievo"⁵³. Esso può essere collegato ad un foglio di ubicazione ignota, che negli anni sessanta del Novecento si trovava in una collezione privata inglese, e la condivisibile attribuzione a Foggini è stata avanzata da Jennifer Montagu (*Fig.* 124)⁵⁴. Il disegno, che ha più o meno le stesse dimensioni di quello menzionato nell'inventario Gabburri, era già in Inghilterra alla fine del Settecento, nella collezione di Ed-

ward Peart (1756 o 1758-1824)⁵⁵. Inoltre, è quasi identico al rilievo di bronzo realizzato dal Foggini e conosciuto oggi attraverso un calco in cera conservato al Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia (*Fig. 125*)⁵⁶. Il bronzo apparteneva ad un gruppo di quattro bassorilievi comprendente anche la *Strage dei Niobidi*, la *Caduta di Fetonte* e la *Caduta dei Giganti*, esposti nel 1724 alla Santissima Annunziata⁵⁷, probabilmente dallo stesso Foggini, perché si trovavano ancora nella bottega dell'artista alla sua morte⁵⁸. Passarono poi nella collezione di Giovan Battista Borri, che li espose nel 1767⁵⁹.

Un terzo disegno del Foggini, menzionato nel secondo volume dell'inventario parigino, ha attirato la mia attenzione. È così descritto: "N° 1126 Conversione di S. Paolo. Disegno Istoriato, a penna e acq. sopra carta bianca di mano di Gio: Battista Foggini. Scultor Fiorentino. Per traverso soldi X 1/3 alto 7 2/3"⁶⁰. Sono noti due studi del medesimo soggetto attribuiti a Foggini. L'uno, sicuramente autografo e forse preparatorio per un bassorilievo non identificato, si trova presso il Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, ma presenta dimensioni maggiori del foglio elencato nell'inventario Gabburri⁶¹. L'altro, conservato a Dublino, ha le medesime dimensioni di quello descritto nell'inventario parigino del collezionista (*Fig. 126*)⁶². Sono visibili l'iscrizione autografa del Gabburri ("Gio: Battista Foggini Scultore e Architetto Fiorentino") e la numerazione "1126"⁶³. Anche in questo caso il passaggio del foglio in Inghilterra risale al Settecento, quando esso apparteneva al pittore Nathaniel Hone (1718-1784), il cui marchio si trova sul recto⁶⁴. Se la provenienza dal Gabburri e l'autografia dell'iscrizione sono indiscutibili, l'assegnazione a Giovanni Battista Foggini mi pare invece dubbiosa. Nondimeno, tale svista può essere spiegata nella maniera seguente. Il collezionista acquistò molto probabilmente i disegni di Giovanni Battista in blocco, dopo la morte del maestro nel 1725, in aggiunta ai tre fogli che erano menzionati nell'inventario del 1722⁶⁵; è verosimile che egli abbia comprato un nucleo di disegni provenienti dalla bottega, dove potevano essere mescolati disegni di allievi, copie e/o reinterpretazioni da opere del maestro. Procedendo allo stesso modo, il Gabburri riuscì a comprare, dopo la morte di Anton Domenico Gabbiani (1652-1726), un gruppo di suoi disegni dal nipote ed erede del pittore⁶⁶.

Del figlio di Giovanni Battista, Vincenzo Foggini (1692-1755)⁶⁷, anch'egli scultore, il Gabburri possedeva due disegni, acquistati fra il 1722 e il 1736-1737, entrambi rintracciati. Il primo è un ricordo della scultura di *San Taddeo* che Vincenzo scolpì nel 1732 per la basilica di Mafra in Portogallo e può essere riconosciuto in un disegno passato all'asta a Londra da Christie's nel 1999⁶⁸. Gabburri possedeva inoltre due disegni tratti dalla scultura del *San Pietro* realizzata in marmo da Antonio Montauti (1683-1746) per la stessa commissione⁶⁹. Questi disegni di memoria non sono stati eseguiti dallo scultore stesso, ma l'uno da Mauro Soderini (1703-1751) e l'altro da Giovan Domenico Ferretti (1692-1768)⁷⁰. Un secondo disegno di Vincenzo menzionato in collezione Gabburri è un ritratto del padre Giovan Battista, oggi conservato al Museum of Art di Philadelphia⁷¹. Questi due fogli sono gli unici disegni sicuri di Vincenzo Foggini⁷².

Quasi tutti i disegni di altri scultori fiorentini del Sei-Settecento presenti nella collezione Gabburri, ovvero quelli di Giovacchino Fortini (1670-1736), Carlo Mar-

cellini (1643-1713) e Agostino Cornacchini (1686-attivo nel 1757⁷³), si trovano già elencati nel primo inventario del 1722. Erano riuniti in un album chiamato *Libro Terzo*, con diversi disegni di altri artisti e con i tre primi disegni del Foggini sopra menzionati⁷⁴. Lo stesso album è citato di nuovo nell'inventario successivo sotto l'indicazione di *Libro K* e con diverse aggiunte e cambiamenti⁷⁵. L'album conteneva un "disegno colorito per una grotta" del Marcellini, forse quella di palazzo Corsini⁷⁶, e ancora sei fogli del Fortini⁷⁷ e oltre cinquanta del Cornacchini⁷⁸.

Molti dei disegni di questi due ultimi scultori erano legati alle "decorazioni fatte al Teatro di Via della Pergola per la venuta del Principe Reale di Sassonia, ora Re Augusto di Polonia"⁷⁹. Ospitata a partire dal 1690 nel Teatro della Pergola, la festa in onore del principe ereditario Federico Augusto di Polonia (1696-1763) durante la sua visita a Firenze fu organizzata dall'Accademia dei Nobili, che allestì un'opera lirica, *Il Vero Onore*, scritta da Giovanni Battista Casotti⁸⁰. La scena, la coreografia e i costumi erano probabilmente realizzati da diversi artisti su invenzione del Gabburri, come indica egli stesso sul *verso* di un disegno⁸¹. Per *Il Vero onore*, sono noti alcuni disegni del Cornacchini. In quello che rappresenta la scena d'apertura (*Fig.* 127)⁸², si vedono le figure che Cornacchini studiò separatamente, come "Mercurio", "Flora" e la "Fama", appartenenti all'album del Gabburri⁸³. Oltre a questi, si possono aggiungere due fogli conservati al Victoria and Albert Museum a Londra, che furono nel Settecento in possesso dell'attore inglese David Garrick (1716-1779). Essi rappresentano figure in costume e, data la corrispondenza con le descrizioni dell'inventario Gabburri (*Figg.* 128, 129)⁸⁴, erano probabilmente studi per lo stesso spettacolo. I due disegni del Fortini, preparatori per le figure degli intermezzi di "Arno" e di "Giunone e Venere", non sono stati al momento identificati⁸⁵.

Il Gabburri possedeva molti altri disegni di Agostino Cornacchini, di cui fu protettore e primo mecenate. Infatti gli affidò la decorazione in stucco del suo palazzo⁸⁶ e lo portò con sé a Roma nel 1712, dove lo affidò al proprio zio, il cardinale Carlo Agostino Fabroni. Per quest'ultimo il Cornacchini realizzò, nel secondo decennio del Settecento, due rilievi di marmo, ancor oggi conservati alla Biblioteca Fabroniana di Pistoia, la *Deposizione di Cristo* e l'*Adorazione dei Pastori*⁸⁷. Di quest'ultimo marmo il Gabburri possedeva un disegno preparatorio che non è stato ritrovato⁸⁸. Gli inventari fanno inoltre menzione di un disegno raffigurante "Le Marie a piè della Croce con S. Giovanni d'acquerello, ben terminato e conservato; alto soldi 15, largo 12 scarsi. Del suddetto [Cornacchini]"⁸⁹. Il soggetto di questo foglio non corrisponde alla *Deposizione* realizzata per il cardinal Fabroni, mentre può essere avvicinato a un gruppo di bronzo descritto nella collezione di Giovan Battista Borri, di cui il disegno costituirebbe probabilmente uno studio preparatorio: "Uno detto [gruppo] del Cornacchini, Cristo in Croce, S. Gio. e le tre Marie, Alto B(racci)a 1"⁹⁰. Le dimensioni di questo foglio della collezione Gabburri sono simili a quelle del disegno preparatorio per il gruppo di bronzo dell'Elettrice Palatina, rappresentante *Giuditta con la testa di Oloferne*⁹¹. Questo era un disegno di presentazione "d'acquerello, ben terminato" come quello per la *Giuditta*. Esisteva forse anche una versione in terracotta del *Cristo in croce*, simile a quella che Cornacchini realizzò per la *Giuditta* e passata recentemente sul mercato, così come conosciamo la terra-

cotta relativa alla *Natività* Fabroni, conservata al Victoria and Albert Museum di Londra. Queste sculture di terracotta, che non erano propriamente bozzetti preparatori in ragione della accuratezza di esecuzione, erano destinate ai committenti o ai collezionisti⁹². Gabburri possedeva la versione di terracotta del famoso gruppo del Cornacchini rappresentante *Endimione* e un *Mosé*, sempre di terracotta, ma non sembra che abbia posseduto una versione del *Cristo in croce*⁹³.

Oltre a questi, il Gabburri possedeva molti altri disegni dell'artista da lui protetto. Nel 1722 aveva un "primo pensiero del Carlo Magno colla nicchia" — il modello era stato scoperto, poco prima, nel 1720, mentre la scultura sarà inaugurata nel 1725. La collezione conteneva altri disegni preparatori per progetti documentati, come quello "fatto per il ciborio, o tabernacolo, dell'altare di S. Giovanni Gualberto in Santa Trinita di Firenze, con putti", ma vi si trovavano in gran numero anche studi di nudi oppure di sculture e di rovine antiche.

L'erudito possedeva anche disegni di un altro scultore che, come il Cornacchini, era di origine toscana, ma che si stabilì definitivamente a Roma, ovvero Filippo Della Valle (1698-1768), nipote e allievo di Giovanni Battista Foggini⁹⁴. L'unico disegno menzionato nell'inventario del 1722 è un foglio sciolto di "Un Bacchanale con quantità di figure, fatto di lapis nero, terminato a perfezione; per traverso soldi 19, alto 12. Di mano del Valle fiorentino, scultore, nipote del Foggini scultore, fatto apposta per questo studio"⁹⁵. Filippo lo disegnò in un periodo giovanile quando era ancora a Firenze nello studio del Foggini e precedentemente alla sua partenza per Roma, avvenuta poco prima della morte dello zio⁹⁶. Questo disegno era forse preparatorio per il bassorilievo posseduto anch'esso dal Gabburri, un "Bacchanale di Terra Cotta con putti, capre e maschere, del pred.o Filippo Della Valle, di sua invenzione"⁹⁷. *Un Trionfo di Bacco* (Fig. 130) passato all'asta come del Foggini, la cui attribuzione al maestro è già stata oggetto di controversie, potrebbe essere collegato, con molte precauzioni, a queste opere perdute di Filippo Della Valle⁹⁸. La composizione è ripresa da un disegno del Foggini e ispirata all'affresco di Annibale in palazzo Farnese⁹⁹. Sebbene l'iconografia differisca da un bacchanale, un'assimilazione o integrazione dei due soggetti era possibile¹⁰⁰. Da un punto di vista stilistico è difficile confermare o rifiutare questa ipotesi, dato che dello scultore sono conosciuti oggi solo quattro disegni, difficilmente paragonabili a questo foglio¹⁰¹. Il disegno, in effetti lontano dalle sculture romane di Filippo, potrebbe essere avvicinato al primo rilievo eseguito nel 1725 dal giovane scultore per l'Accademia di San Luca, rappresentante *Giosia Re di Giuda consegna il denaro per la ricostruzione del Tempio*¹⁰², che mostra forti legami con le opere dello zio e maestro nella composizione d'insieme e nella tipologia delle figure.

Negli anni trenta del Settecento il Gabburri possedeva una ventina di disegni dello scultore. Benché il Della Valle fosse ormai attivo a Roma, egli manteneva stretti rapporti con il collezionista. Egli scolpì un gruppo di marmo con *Amore e Psiche* che rimase di sua proprietà fino alla morte e che lasciò in legato alla propria moglie¹⁰³. Nel 1732 egli tradusse il gruppo in un'incisione, dedicandola al Gabburri¹⁰⁴. Il Gabburri possedeva anche il disegno di questo gruppo, preparatorio per la scultura o per l'incisione, e lo teneva in grande considerazione, incorniciato e sotto vetro¹⁰⁵.

Di Filippo Della Valle sono menzionati diversi altri studi di nudo e anche un bel disegno giovanile, incorniciato, di una mascherata tenuta davanti a palazzo Pitti, ora disperso¹⁰⁶.

Se Gabburri aveva acquistato molti disegni del Foggini e del Della Valle, entrambi da lui molto apprezzati, egli non entrò invece in possesso di alcun altro disegno di Giovacchino Fortini dopo il 1722. Questo fatto è in piena coerenza con il modo con cui egli guardava allo scultore, severamente criticato nella sua stessa biografia: “Nel principio del suo operare e nell’età sua giovanile, diede grandi speranze (...) Ma nell’avanzar dell’età, sempre scapitò nel valore e si ridusse finalmente a un gusto di operare totalmente barbaro”¹⁰⁷. Tuttavia risulta che il Gabburri non possedesse disegni di scultori contemporanei che pure egli lodò nelle *Vite*, come Massimiliano Soldani Benzi e Giuseppe Piamontini. Stupisce ancora di più l’assenza di disegni di Girolamo Ticciati, a lui molto vicino, amico stretto e ‘collega’ all’Accademia del Disegno, di cui Gabburri ha tessuto un lungo elogio nella sua *Vita*. Nella collezione vi erano modelli di terracotta di questi scultori¹⁰⁸, ma non un solo disegno. Il Soldani e il Piamontini avevano studiato il disegno all’Accademia di Cosimo III a Roma sotto la direzione di Ciro Ferri ed è proprio il Gabburri a definire il Piamontini dal “disegno sicuro” e il Soldani “mosso dal genio al disegno”. Giuseppe Piamontini era, inoltre, come Girolamo Ticciati, uno dei “12 Maestri del Nudo” dell’Accademia del Disegno. Ad oggi non si conoscono disegni del Piamontini e neppure del Soldani¹⁰⁹, mentre sono noti alcuni rarissimi fogli del Ticciati¹¹⁰.

Le attribuzioni dei fogli trattati in questo saggio, proposte da Francesco Niccolò Maria Gabburri e provenienti della sua raccolta, sono in gran parte corrette. È tuttavia importante tenere presente che, benché fosse stato in contatto con gli scultori citati sopra, il Gabburri abbia potuto commettere errori nell’identificazione delle mani quando acquistò i disegni dopo la morte degli artisti, come è il caso di una parte dei fogli del Foggini e come potrebbe essere successo anche per Carlo Marcellini, morto nel 1713. In ogni caso, per i fogli ancora da rintracciare, la provenienza dalla collezione del Gabburri rimarrà una fonte primaria per assegnarli a scultori la cui maniera grafica rimane ancora sconosciuta.

L’altra famosa collezione fiorentina di disegni dell’epoca era quella del pittore Ignazio Enrico Hugford (1703-1778), ed essi sono in gran parte identificabili grazie all’*Indice di CXXII volumi di disegni della R. Galleria* di Giuseppe Pelli Bencivenni, antiquario della Real Galleria dal 1775 al 1793¹¹¹. Una parte importante dei disegni della collezione delle gallerie proviene, difatti, dalla raccolta di Hugford e fu molto probabilmente dai suoi eredi che il Pelli Bencivenni comprò tutti i disegni rimasti dopo la morte del pittore e collezionista, per oltre tremila fogli¹¹². Conducendo un’indagine sull’*Indice*, Francesco Grisolia ha identificato i disegni provenienti dalla collezione Hugford e ne ha messa in relazione una parte con i fogli conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Limitandoci all’esame dei fogli di scultori tardo-barocchi fiorentini, l’elenco dei disegni Hugford acquisiti per gli Uffizi menziona solo la presenza di fogli del Foggini ma non di altri scultori fiorentini del periodo. Se non possiamo avere la

certezza che l'Hugford non possedesse opere dei nostri scultori, la presenza di fogli di costoro era comunque minima, per non dire insignificante. Sette disegni del Foggini sono elencati nell'inventario e di essi sei sono stati collegati dal Grisolia, grazie alle descrizioni di Pelli Bencivenni, a fogli del Gabinetto Disegni e Stampe¹¹³. Tre di questi sono disegni di oggetti d'arte decorativa, ovvero di una cornice, di un ostensorio e di un reliquario (Figg. 131-133), mentre gli altri sono disegni di figure rappresentanti *La favola di Niobe* (Fig. 134), gli *Apostoli fra le nuvole* e due scene della *Via Crucis*. Come ha constatato lo studioso, le ascrizioni di Hugford agli autori defunti non sono sempre attendibili¹¹⁴. Due dei disegni citati non possono essere ritenuti del Foggini per ragioni stilistiche (Figg. 131, 132, altri due sono di Ciro Ferri e preparatori ai rilievi della *Via Crucis* per il convento di San Pietro d'Alcántara all'Ambrogiana¹¹⁵).

Dei sette fogli assegnati al Foggini è elencato a parte quello della *Strage dei Niobidi* (Fig. 134) che era in un gruppo di disegni di Anton Domenico Gabbiani, primo maestro di Hugford. Le origini del nucleo foggini sono dunque almeno due. Il foglio dei Niobidi è databile stilisticamente agli anni giovanili del Foggini, quando egli era allievo all'Accademia di Cosimo III a Roma insieme al Gabbiani. È possibile che questi ne sia entrato in possesso in quel periodo, e ciò spiegherebbe perché il foglio sia rimasto fra quelli del Gabbiani, mantenendo la corretta assegnazione registrata da Hugford.

Rivolgiamoci ora ad un'altra collezione di grafica, quella della famiglia Riccardi, iniziata almeno dall'inizio del Seicento e ampliata da Francesco Riccardi (1648-1719)¹¹⁶. Figura principale del mecenatismo della famiglia, egli incaricò Pier Maria Baldi e Giovanni Battista Foggini della trasformazione e dell'ampliamento del palazzo di via Larga, mentre a Luca Giordano fu richiesto l'affresco della galleria. I nipoti di Francesco, Vincenzo (1704-1752) e Gabriello (1705-1798), continuarono ad aggiungere disegni alla raccolta. Il nucleo attuale, formato da meno di trecento disegni e conservato nella Biblioteca Riccardiana, è tutto ciò che fu salvato dalla dispersione, che iniziò quando la collezione fu messa in vendita nel 1811 e, ancor prima, con la bancarotta della famiglia¹¹⁷. A differenza delle collezioni Gabburri e Hugford, non esiste un inventario dei disegni e per questa ragione è difficile valutarne la quantità e ricostruire con esattezza l'entità della raccolta¹¹⁸.

I disegni rimasti comprendono un nucleo di fogli di Giovanni Battista Foggini e della sua stretta cerchia, legati per la maggior parte ai lavori effettuati nel palazzo di via Larga¹¹⁹; per questi ultimi sono stati rintracciati i pagamenti di Francesco Riccardi allo scultore per l'esecuzione di disegni¹²⁰. Gli studi di un ninfeo, di un camino e di porte, in precedenza rimasti fra gli anonimi, sono stati di recente attribuiti da Sandro Bellesi a Giovacchino Fortini¹²¹. Altri artisti contemporanei sono presenti nel nucleo riccardiano e, in particolare, troviamo fogli di coloro che hanno lavorato per Francesco, come Anton Domenico Gabbiani, Jacopo Chiavistelli e Francesco Conti. Sono inoltre conservati disegni, probabilmente fiorentini, per porte, sculture o allestimenti effimeri, databili fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, che non hanno ancora ricevuto un'attribuzione¹²². Notiamo che fra questi disegni e

quelli, numerosi, per decorazioni parietali a quadratura, il numero di fogli che potremmo chiamare di “arti decorative” è abbastanza significativo.

Infine, nella Firenze del Settecento, è da considerare la raccolta di fogli della famiglia Marucelli, che Francesco di Roberto Marucelli (1717-1783) legò alla sua morte alla Biblioteca Marucelliana, costituita in seguito alla donazione dell'antenato Francesco Marucelli (1625-1703)¹²³ e aperta al pubblico nel 1752. La raccolta di disegni e stampe era il frutto del collezionismo di Francesco di Roberto ma anche dei suoi zii, Orazio (1678-1745) e Giovan Filippo (1680-1772), i quali lasciarono in eredità rispettivamente “una cassetta con diverse carte di disegni e stampe” e “cinque e sei libri di diverse grandezza con Disegni e Stampe”, di cui non conosciamo il contenuto¹²⁴.

La collezione comprende solo tre disegni di sicura attribuzione ai nostri scultori, due al Foggini e uno al Cornacchini. I fogli del Foggini sono entrambi preparatori per frontespizi incisi da Theodor Verduyn (1680 c.-1739)¹²⁵. Il primo rappresenta *Cosimo III davanti al porto di Livorno* ed è il disegno per il frontespizio di un'opera di Fulvio Fontana, *I pregi della Toscana nell'impresie più segnalate de' Cavalieri di Santo Stefano*, stampata nel 1701 a Firenze¹²⁶. A questo proposito giova ricordare che Roberto Marucelli era un Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano¹²⁷. Il secondo è preparatorio per il frontespizio di un opuscolo dell'Accademia dei Nobili intitolato *L'Accademia festeggiante nel giorno natalizio del Ser.mo Principe Ferdinando di Toscana suo Clementissimo Protettore*, stampato a Firenze nel 1702 (Figg. 135, 136)¹²⁸. L'Accademia dei Nobili era stata fondata nel 1689 dal Gran Principe Ferdinando per istruire i giovani nobili a diverse scienze, lingue ed esercizi cavallereschi¹²⁹. L'opuscolo pubblica la lista dei Cavalieri, fra i quali compaiono i nomi di Orazio e Roberto Marucelli, ovvero lo zio e il padre di Francesco Marucelli, che, come si è detto, lasciò la sua collezione di grafica alla biblioteca. Il disegno di Agostino Cornacchini ha una provenienza diversa e molto particolare, in quanto in precedenza era appartenuto al Gabburri (Fig. 127)¹³⁰. Preparatorio per un'incisione di Cosimo Mogalli (1667 c.-1732), il disegno è collegato ad uno spettacolo organizzato dall'Accademia dei Nobili. Non è sicuramente un caso che questi tre disegni siano legati a istituzioni cavalleresche (come l'Ordine di Santo Stefano oppure l'Accademia dei Nobili) in cui figuravano alcuni membri della famiglia. Questi tre disegni sono quindi stati scelti non per i loro caratteri artistici ma per il loro rapporto con istituzioni alle quali la famiglia Marucelli era legata.

Gli altri collezionisti fiorentini del Settecento, compresi i Medici, non sembrano avere prestato molta attenzione ai disegni degli scultori contemporanei. Le collezioni grafiche medicee, di cui il nucleo principale è dovuto al cardinale Leopoldo (1617-1675), non si arricchirono molto al tempo di Cosimo III e di Gian Gastone¹³¹. Nel 1699 Apollonio Bassetti, segretario del granduca, lasciò i propri beni a Cosimo III, fra i quali un migliaio di disegni¹³². Nel 1713, alla morte del Gran Principe Ferdinando, vennero ad aggiungersi alle collezioni medicee le opere della sua raccolta. L'inventario *post mortem* testimonia una predominanza di disegni incorniciati e non

inseriti in volumi¹³³. Cosimo III e Gian Gastone, invece, non lasciarono praticamente alcun foglio¹³⁴.

Ad oggi, nella collezione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sono pochissimi i disegni attribuibili ai nostri scultori. Tra di essi, una volta eliminati i fogli di provenienza posteriore all'estinzione della dinastia Medici, rimangono solo un mazzetto di disegni del Foggini e uno studio del Marcellini¹³⁵. È ancora difficile stabilire la provenienza esatta di questi disegni, ma va notato che si tratta per la maggior parte di studi architettonici rifiniti. Del Foggini è conservata una versione della storia di Tullia, simile a quella che si trovava in collezione Gabburri (*Fig. 137*)¹³⁶.

Questo saggio, volto a rintracciare la presenza di disegni di scultori fiorentini attivi all'epoca degli ultimi Medici in alcune collezioni di grafica costituite a Firenze nel Sei e Settecento, ha preso in considerazione solo un campione delle raccolte, quelle tuttavia più importanti e significative. Appoggiandosi sugli inventari di una collezione dispersa (Gabburri), o, al contrario, sul nucleo intatto di una collezione priva di inventari dettagliati (Marucelli), l'analisi ha permesso di valutare la proporzione dei disegni dei nostri scultori all'interno delle raccolte e di comprenderne le scelte, basate sul gusto dei collezionisti. Con l'eccezione del Foggini, gli altri scultori appaiono decisamente poco rappresentati. Solo il Gabburri possedeva un saggio di diversi scultori, e tra questi, oltre al suo protetto, il Cornacchini, vi erano Giovacchino Fortini e il giovane Filippo Della Valle prima della sua partenza per Roma. L'inventario della collezione Gabburri descrive molti disegni oggi non identificati e da qui sembra derivare un paradosso: se da una parte i fogli del Foggini costituiscono un numero piuttosto esiguo rispetto al suo ricco *corpus* oggi conosciuto, dall'altra i disegni elencati del Cornacchini e di Filippo Della Valle rappresentano il gruppo più numeroso dei rari disegni attualmente attribuiti a questi scultori. Non sembra ancora individuabile la ragione di un tale squilibrio fra i disegni di questi artisti elencati nell'inventario Gabburri e quelli oggi a loro attribuiti, così come dell'assenza, in ciascuna delle collezioni prese in considerazione, di fogli di due dei più importanti scultori dell'epoca oltre a Foggini, Massimiliano Soldani Benzi e Giuseppe Piamontini.

NOTE

Questo contributo è parte del risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi nel 2010-2011. Ringrazio il professor Michel Hochmann sotto la direzione del quale sto preparando una tesi di dottorato sugli scultori fiorentini del tardo-barocco presso l'École Pratique des Hautes Etudes a Parigi. Desidero ringraziare in modo particolare Catherine Monbeig Goguel, Mara Visonà e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per i loro numerosi consigli di metodo e i suggerimenti chiave per l'avanzamento delle mie ricerche. Ringrazio Mina Gregori per l'attenzione che riserva a tutti i borsisti e per il suo contagioso entusiasmo. Un ringraziamento speciale a Jennifer Montagu per le sue risposte, sempre accuratissime a tutte le mie domande, a Novella Barbolani di Montauto e a Francesco Grisolia, specialisti delle collezioni Gabburri e Hugford, per il loro grande aiuto nello studio dei disegni di scultori in queste collezioni.

Francesco Grisolia, Daniele Rivoletti e Mara Visonà hanno riletto generosamente il testo italiano.

La mia gratitudine va inoltre a tutti coloro che mi hanno aiutato nelle ricerche, per i loro suggerimenti e per l'assistenza: Paolo Benassai, Marco Betti, Carlotta Brovadan, Eveline Deneer, Odette D'Albo, Anne-Lise Desmas, Marzia Faietti, Martina Fusari, Bénédicte Gady, Véronique Gerard Powell, Samuele Magri, Niamh MacNally, Charles Noble, Hélène Rihal, Dimitrios Zikos, Michela Zurla. Ringrazio di cuore i miei genitori, Stanislas e Xenia d'Albuquerque, e mio marito Damien Porte, per il loro costante sostegno e incoraggiamento.

¹ A. Segni, *Memorie de' viaggi, e feste per le reali nozze de' serenissimi sposi Violante Beatrice di Baviera e Ferdinando Principe di Toscana*, Firenze, Per gli eredi d'Ipolito della Nave stamp. di S.A.S., 1688, pp. 118-120.

² 1688 secondo il computo fiorentino vigente all'epoca.

³ Sulla vita del Gran Principe, si vedano *Vita del Gran Principe Ferdinando di Toscana*, a cura di F. Orlando, G. Baccini, Firenze, 1887, pp. 45-96; F. Martelli, *Medici, Ferdinando de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, 2009, pp. 43-47, con bibliografia precedente; per la figura di Ferdinando mecenate e collezionista si vedano F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1966 [*Patrons and painters A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London, 1963], pp. 236-244; *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713) collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di R. Spinelli, Firenze, 2013.

⁴ Su Violante di Baviera cfr. L. Grottanelli, *Violante Beatrice di Baviera, gran Principessa di Toscana*, Firenze, 1887; M. Vannucci, *Le donne di Casa Medici*, Roma, 1999, pp. 227-231; A. Savelli, *La principessa, il popolo, la nobiltà. Violante Beatrice di Baviera al governo di Siena*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti XVI-XVIII secolo*, atti del convegno internazionale (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005) a cura di G. Calvi, R. Spinelli, 2 voll., Firenze, 2008, I, pp. 327-341.

⁵ Per l'insieme degli eventi organizzati in occasione del matrimonio e per la bibliografia completa cfr. B. Riederer-Grohs, *Florentinische Feste des Spätbarock. Ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzten Medici 1670-1743*, Frankfurt am Main, 1978, pp. 177-182, cat. 26. L'arco trionfale di legno, o 'Teatro', eretto alla porta San Gallo è considerato il capolavoro di tutti gli allestimenti. Giovanni Battista Foggini lo disegnò con l'invenzione di Alessandro Segni (A. Segni, *op. cit.*, 1688, p. 65). Le decorazioni della struttura includevano "moltissime statue, rappresentanti parte degli Eroi più rinomati della Toscana, e della Bavara Regnanti Famiglie (...) due Statue di smisurata grandezza, e de' loro propri ornamenti abbigliate, rappresentanti la Toscana e la Baviera" (ivi, pp. 59-60) e di pitture celebrando le glorie delle casa di Baviera e dei Medici (cfr. ivi, pp. 62-65).

⁶ Per la processione si veda l'incisione di Arnold van Westerhout, *Cavalcata fatta in Firenze il dì IX Gennaio MDCLXXXIX per l'ingresso et incoronazione della Ser.ma Principessa Violante Beatrice di Baviera sposa del Ser.mo Ferdinando di Toscana*, Vienna, Albertina, Hist. Bl. Bd. 19. Essa mostra la processione da porta San Gallo al Duomo e fino a palazzo Pitti. Cfr. B. Grohs, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit-Firenze) a cura di M. Chiarini, F.J. Cummings, Firenze, 1974, pp. 486-487, cat. 292. Per le diciassette incisioni illustranti il *Greco in Troia* conservate a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (da ora in poi G.D.S.U.), 922-938, st. vol.; cfr. M. Alberti, in *Lo "spettacolo meraviglioso". Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. de Angelis, Firenze, 2000, pp. 149-153, cat. 2.2; A. Baroni, in *Il Gran Principe Ferdinando* cit., 2013, pp. 232-233, cat. 39.

⁷ Oltre il racconto a stampa di A. Segni, *op. cit.*, 1688, si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (da ora in poi B.N.C.F.) un manoscritto anonimo (Magl. Cl. XXVII, n. 85, Anonimo, *Relazione delle feste fatte per le nozze del G. Principe Ferdinando III de' Medici con Violante di Baviera*; trascritto in B. Riederer-Grohs, *op. cit.*, 1978, pp. 272-280, doc. 13) che elenca dettagliatamente gli allestimenti del banchetto. Si veda anche Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi A.S.F.), *Miscellanea Medicea*, 368, cc. 600r-605v, *Banchetto per le nozze del Ser.mo Principe di Toscana e la Ser.ma Principessa di Baviera* (menzionato in B. Riederer-Grohs, *op. cit.*, 1978, p. 179).

⁸ *Relazione delle feste fatte per le nozze...*, *op. cit.*, carte non numerate; cfr. B. Riederer-Grohs, *op. cit.*, 1978, p. 178.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 180.

¹¹ Francesco Rossi, *Progetto per un gruppo scultoreo*, penna, acquerello bruno e matita nera, cm

26,2 x 20,1, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 14436: cfr. C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles. Tome II, 1620-1800*, Paris, 2005, pp. 370-371, cat. 539. Questo disegno mi è stato gentilmente segnalato da Catherine Monbeig Goguel, che mi ha suggerito di studiarlo per comprenderne le circostanze della destinazione. Cfr. anche M. Chiarini, Recensione di *Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles. Tome II, 1620-1800*, in "Commentari d'arte", XIII, 36/37, 2007, p. 83.

¹² Sull'identificazione dell'iconografia cfr. nota 25.

¹³ Sul *verso* si trova iscritto, a inchiostro bruno, di mano dello stesso Gabburri "N°190 Lire 1.6.8". Il numero "N°69" a matita nera sul *recto* e l'iscrizione sul *verso* in basso, a inchiostro bruno, "(...) Rossi scultore" non sono invece del Gabburri, ma successive.

¹⁴ F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, B.N.C.F., *Palatino*, E.B. 9.5, II, c. 251v. La riproduzione fotografica del manoscritto e la trascrizione digitale sono consultabili grazie al lavoro della Fondazione Memofonte sul sito internet: www.grandtour.bncf.firenze.sbn.it.

¹⁵ Da quello che sappiamo non è possibile stabilire un collegamento fra Francesco Rossi e lo scultore omonimo della prima metà del Seicento, Bartolomeo Rossi (1604 c. - 1667).

¹⁶ Per i diversi inventari cfr. note 33, 34.

¹⁷ B.N.C.F., *Palatino* 1198, striscia 1361, inserto VII, n. 15, "schede, carte non cancellate", consultabile sul sito internet della Fondazione Memofonte.

¹⁸ Cfr. C. Monbeig Goguel, *op. cit.*, 2005, p. 370.

¹⁹ Sui diversi tipi di trionfi e sugli alimenti usati nella loro realizzazione cfr. B. Stefani, *L'Arte di ben cucinare, e instruire i men periti in questa lodevole professione, "Trattato nobilissimo di Bartolomeo Stefani per fare in diversi tempi dell'anno tanto di grasso, quanto di magro banchetti esquisiti"*, Mantova, Osanna, stampatori Ducali, 1662, in *Cucina mantovana di principi e di popolo: testi antichi e ricette tradizionali*, a cura di G. Brunetti, Mantova, 1963, pp. 128-186.

²⁰ Sull'arte del banchetto romano nel Seicento, cfr. G. Masson, *Food as a Fine Art*, in "Apollo", LXXXIII, 1966, pp. 338-341; J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven - London, 1989, ed. italiana dal titolo *La scultura barocca romana*, Milano, 1991, pp. 190-197.

²¹ Sul banchetto allestito in onore della Regina di Svezia e sugli artisti che collaborarono alla realizzazione dei trionfi cfr. G. Masson, *op. cit.*, 1966, pp. 338, 340; J. Montagu, *op. cit.*, 1991, p. 217 nota 86.

²² Sul soggiorno del Falciani all'Accademia di Cosimo III, cfr. M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma. Un episodio del mecenatismo mediceo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, relatore Mina Gregori, a. a. 1973-1974, pp. 450-455; Eadem, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2001, pp. 165-180.

²³ Incisioni di Arnold van Westerhout da disegni di Giovanni Battista Lenardi, pubblicate in J.M. Wright, *Ragguaglio della solenne comparsa, fatta in Roma gli otto di gennaio 1687 dall'illustrissimo, ... conte di Castelmaine ambasciadore straordinario ... di Giacomo Secondo re' d'Inghilterra ... alla santa sede apostolica, in andare pubblicamente all'udienza della Santità di nostro signore papa Innocenzo Vndecimo*, Roma, 1687. Cfr. J. Montagu, *op. cit.*, 1991, p. 196, fig. 277; Eadem, *The Bronze Groups made for the Electress Palatine*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, 1976, pp. 126-136, alle pp. 131-132, fig. 7. I trionfi presentano evidenti similitudini compositive con il progetto di Francesco Rossi.

²⁴ Cfr. A. Segni, *op. cit.*, 1688, p. 125.

²⁵ Cfr. "Impietas" o "Empietà" nell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Francesco Rossi riprende elementi differenti delle maniere diverse di rappresentare l'Empietà. Nella prima edizione dell'*Iconologia* (Roma, Heredi di Giovanni Gigliotti, 1593) Cesare Ripa descriveva questo vizio come "Una Donna vestita del color del verderame. Sarà in vista crudele. Terrà nel braccio sinistro l'Ippopotamo, e colla destra mano una facella accesa rivolta, colla quale abbruccia un Pellicano co' suoi figli, che saranno in terra", mentre nelle edizioni *post-mortem* (ed. consultata Venezia, Cristoforo Tomasini, 1645, p. 274), aggiornate da diversi autori, appare anche un altro modo di rappresentare l'Empietà: "Donna brutta, cogli occhi bendati, e colle orecchia di Asino. Tenga col braccio destro un Gallo, e colla sinistra mano un ramo di pungentissimo rovo".

²⁶ A. Segni (*op. cit.*, 1688, p. 135) descrive un trionfo con una allegoria della Giustizia che non sembra essere questo: "Fondamento degli Stati si è la GIUSTIZIA, di tutte l'altre virtù madre insieme,

e nutrice. Ella in perfetta armonia dispone i Reggimenti, interponendo i premi, e gastighi: quale colla mischianza dell'acuto, e del grave fa la musica godere squisita la melodia. Si ne dicea l'iscrizione.

*Onde a tenore Astrea tutto n' aggiusti
I merti altrui con ugal lance libra,
E la possente sua spada ne vibra
A' Rei gastigo, e sicurezza a' Giusti.
D'Astrea son l'armi elette a si grand'opra,
Ma di Cosmo è la man, che l'armi adopra.*"

²⁷ *Relazione delle feste fatte per le nozze...*, *op. cit.*, non paginato; cfr. B. Riederer-Grohs, *op. cit.*, 1978, p. 278. Si veda anche l'incisione di Ludovico Gimignani rappresentante l'arco trionfale allestito a Roma nel 1688 per l'Elettore Massimo II Emanuele di Baviera (fratello di Violante Beatrice) dove sono presenti sia il leone rampante che l'aquila bicipite coronata di due corone; cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma 1997, pp. 541-542.

²⁸ Su Livio Mehus cfr. *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di M. Chiarini, Livorno, 2000, con bibliografia precedente e in particolare M. Gregori, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in "Paradigma", 2, 1978, pp. 177-226 (riedito in *Livio Mehus...*, *op. cit.*, 2000, pp. 17-37).

²⁹ Per il rapporto fra Livio Mehus e il Gran Principe, cfr. M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone", XXVI, 1975, 301, pp. 57-98; 303, pp. 75-108; 305, pp. 53-88; N. Barbolani di Montauto, *Livio Mehus e Anton Domenico Gabbiani per il Gran Principe: note sui mezzanini di Palazzo Pitti*, in *Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze, 2004, pp. 64-70.

³⁰ Cfr. M. Chiarini, *op. cit.*, 1975, p. 60. Il principe pagò anche le medicine e i funerali del Mehus, fatto che dimostra il forte legame fra il pittore e il suo mecenate.

³¹ Su Gabburri si veda F. Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 4, 1974, pp. 1503-1564; per una presentazione della collezione di disegni cfr. N. Turner, *The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, 2003, pp. 183-204.

³² Ringrazio Novella Barbolani di Montauto per il suo aiuto nello studio della collezione.

³³ B.N.C.F., A. XVIII, n. 33 (o nuova collocazione Ms. II. IV. 240). L'inventario è stato pubblicato in G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870, pp. 521-596 ed è consultabile sul sito internet della Fondazione Memofonte.

³⁴ Parigi, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, *Catalogo di stampe e disegni di F.M.N. Gabburri*, ms. 2005-A.687.B1-B2. Sulla datazione di questo inventario cfr. M. Nastasi, *Note sulla cronologia del "Catalogo di stampe e disegni" di Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in "Studi di Memofonte", 2, 2009, www.memofonte.it. Il primo volume sembra contenere l'intera collezione del Gabburri di questo periodo: sono descritti non solo i disegni, ma anche le stampe, i libri, i modelli, etc. Il secondo è un elenco numerato di una selezione di disegni, probabilmente a scopo di vendita.

³⁵ N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi, i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone", LVIII, 2007, 691, pp. 27-92, alla p. 80 nota 32.

³⁶ N. Turner, *op. cit.*, 2003, p. 196; Idem, *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists*, in "Journal of the History of Collections", V, 2, 1993, pp. 179-216, alle pp. 179, 187 nota 5.

³⁷ Molti disegni della collezione Gabburri non appaiono negli inventari sopra descritti, ma la provenienza gabburriana è attestata dalle iscrizioni autografe sui fogli, come nel caso del disegno di Francesco Rossi.

³⁸ Si veda pp.127-128.

³⁹ Qui non tratteremo dei disegni del pittore e scultore Giovanni Casini (1689-1748), ma il Gabburri ne possedeva in quantità. Cfr. F. Freddolini, *John Talman in Florence: the court, the courtiers, and the artists*, in *John Talman: an early eighteenth-century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven, 2008, pp. 139-142.

⁴⁰ P. J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et*

les artistes, publié... par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1851-1860, II, 1854, p. 275.

⁴¹ B.N.C.F., A. XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 585.

⁴² Il primo volume dell'inventario della Fondation Custodia (ms. 2005-A.687.B1) menziona circa quarantacinque disegni e il secondo (ms. 2005-A.687.B2) otto. E' molto probabile che alcuni disegni del secondo inventario siano gli stessi del primo, come accade almeno per uno, una scena raffigurante Tullia; cfr. nota 48.

⁴³ B.N.C.F., A. XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 585: "N. 56. Un Presepio con molte figure, storiato di penna e acquerelli sopra carta bianca; per alto soldi 12 e 2/3, largo 10, scarso, di mano del sud.o Foggini"; Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.2, c. 25r: "N° 843 L'Adorazione dei Re Magi. Disegno a penna e acquerello sopra carta bianca, istoriato. Di mano di Gio. Battista Foggini, Scultore e Architetto Fior.o. Per alto soldi 12 1/2, largo 9 5/6".

⁴⁴ Saint Petersburg, Museo dell'Ermitage; cfr. J. Montagu, *Il primo rilievo in marmo del Foggini*, in "Arte illustrata", VI, 55/56, 1973, pp. 331-338.

⁴⁵ L'uno si trova a New York, Metropolitan Museum of Art, Drawings Department, 52.570.252: penna e acquerello bruno, cm. 24,7 x 15. L'altro è di ubicazione sconosciuta: penna e acquerello bruno su matita, cm. 300 x 308 (asta Sotheby's New York, 16 gennaio 1985, cat. 194). Ringrazio Jennifer Montagu per avermi segnalato questo foglio.

⁴⁶ Il disegno, di ubicazione ignota, è da aggiungere ai fogli di un taccuino smembrato e parzialmente ricostruito; cfr. K. d'Albuquerque, *The Partial Reconstruction of Two Sketchbooks by Giovanni Battista Foggini*, in "Master Drawings", XLIX, 1, 2011, pp. 67-94.

⁴⁷ Un altro disegno del secondo volume dell'inventario parigino, ben descritto, non è stato identificato e andrebbe forse cercato nelle collezioni private o pubbliche inglesi. Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.2, c. 11v: "N°372 Battaglia a penna, e acquerello. Di mano di Giovan Battista Foggini scultor fiorentino. Per traverso soldi 16, alto XI 2/3".

⁴⁸ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 19r: "1 Disegno grande storiato a penna, e acquerello. Istoria di Tullia che passa col carro sopra il Corpo del Padre, di Gio. Batista Foggini. 3,-" e di nuovo nell'altro volume, ms. 2005-A.687.B.2, c. 14r: "N°421 Tullia sul cocchio, ~~che vuol~~ *in atto di voler* passare sul corpo del Padre, che giace in terra. Disegno a penna, e acquerello, istoriato, di mano di Gio. Batt.a Foggini scultore Fiorentino. Per traverso soldi 19 2/3, alto 15". Esistono diversi disegni di questo soggetto: uno è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11773 F (cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, catalogo della mostra a cura di L. Monaci, Firenze, 1977, pp. 51-52, cat. 25, fig. 25) e uno è di ubicazione sconosciuta (cfr. W. Vitzthum, *Review of the exhibition catalogue Old Master Drawings by Ralph Holland*, 1964, in "Master Drawings", III, 2, 1965, pp. 176-177; K. d'Albuquerque, *op. cit.*, 2011, p. 90, cat. B.19, fig. 59).

⁴⁹ Penna e acquerello bruno, su matita nera, cm. 37,5 x 55,3. Iscrizione all'inchiostro bruno sul verso "Joannes Baptista Foggini / Inventor et Delineator / N° 28". Sigla in basso a sinistra sul *recto* di Charles Rogers (1711-1784; L. 624); cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini*, *op. cit.*, 1977, p. 51; *Italian 17th Century Drawings from British Private Collections*, catalogo della mostra, Edinburgh, 1972, pp. 20, 107, cat. 49; K. d'Albuquerque, in *L'Oeil et la passion 2. Dessins baroques des collections privées françaises*, catalogo della mostra (Rennes) a cura di C. Monbeig Goguel, P. Ramade, N. Schwed, 2015 (in corso di pubblicazione).

⁵⁰ Comunicazione orale di Novella Barbolani di Montauto.

⁵¹ Cfr. Lugt 624.

⁵² Cfr. N. Turner, *op. cit.*, 1993; Idem, *op. cit.*, 2003, p. 196. Per le diverse aste si veda nota 31.

⁵³ Parigi, Fondation Custodia, ms.2005-A.687.B.2, c. 17v: "N° 566 Battaglia dei Centauri. Disegno istoriato, e finito, a penna e acquerello lueggiato sopra carta tinta; di mano di Gio: Batt.a Foggini Scultor Fior.o fatto per un Bassorilievo. Per traverso soldi 8 1/3 alto 6 1/6".

⁵⁴ Penna e acquerello, cm. 16,5 x 24,1; cfr. *Gli ultimi Medici*, *op. cit.*, 1974, p. 66, cat. 29. Sigla in basso a sinistra "EP" della collezione del dottore inglese Edward Peart (L. 892). Questo disegno, di cui si trova una riproduzione alla Witt Library, è stato fotografato dal Courtauld Institute nel 1965 (o poco prima) con l'unica menzione "Private Collection", perché i proprietari desideravano conservare l'anonimato. Ringrazio in modo particolare Jennifer Montagu per aver tentato in tutti i modi di rintracciare questo disegno. Alcune debolezze del disegno e la somiglianza quasi troppo stretta con il rilievo mi

avevano fatto pensare che il disegno potesse essere una copia del rilievo tratta da un allievo vicino a Foggini. Uno studio più attento e l'opinione di Jennifer Montagu mi hanno convinto dell'autografia.

⁵⁵ Cfr. Lugt 892

⁵⁶ Sesto Fiorentino (Firenze), Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, G 275; cfr. K. Lankheit, *Die Modellsammlung der porzellanmanufaktur Doccia*, München, 1982, p. 131, cat. 30:48, fig. 59. Jennifer Montagu possiede una fotografia di questo rilievo, che sembra di bronzo e che in passato si trovava in una collezione privata parigina.

⁵⁷ Cfr. F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1, 1974, p. 85.

⁵⁸ L'inventario della bottega di Foggini è ancora largamente inedito; cfr. A.S.F., *Magistrato dei Pupilli del Principato*, 2690, ins. 127, c. 21v (citato in F. Freddolini, *op. cit.*, 2008, p. 157 nota 117).

⁵⁹ Cfr. F. Borroni Salvadori, *op. cit.*, 1974, p. 85. Per la collezione di Giovan Battista Borri cfr. D. Zikos, *A Kleinplastik collection in Regency Florence Giovan Battista Borri's bronzes and terracottas*, in *Renaissance and Baroque Bronzes from the Hill Collection*, catalogo della mostra (New York) a cura di P. Wengraf, London, 2014, pp. 37-67.

⁶⁰ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.2, c. 34v: "N° 1126 La Conversione di S. Paolo. Disegno Istoriato, a penna e acq. u. o sopra carta bianca di mano di Gio: Battista Foggini. Scultor Fiorentino. Per traverso soldi X 1/3 alto 7 2/3".

⁶¹ Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2372: penna, acquerello bruno, lustrato, matita su carta preparata, cm. 30 x 40,6; cfr. *European Master Drawings from Portuguese Collections*, catalogo della mostra a cura di N. Turner, Lisboa, 2000, cat. 61.

⁶² Dublino, National Gallery of Ireland, inv. NGI 2664: penna e acquerello bruno, cm. 22,5 x 29,9. Iscrizioni sul recto "N°1126", e sul verso "Gio: Battista Foggini Scultore e Architetto Fiorentino"; sul recto, in basso a destra marca della collezione di Nathaniel Hone (L. 2793). Il disegno fu lasciato al museo nel 1912; cfr. J. MacAvock, *Italian Drawings in Dublin*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 9, 2002/2003, p. 27.

⁶³ Ringrazio Niamh MacNally, Assistant Curator, per la trascrizione delle iscrizioni sul foglio.

⁶⁴ Lugt 2793.

⁶⁵ In effetti, l'inventario del 1722 cita solo tre fogli di Foggini mentre quello degli anni trenta ne menziona quasi cinquanta. Visto che la morte dell'artista avvenne nel 1725, possiamo ritenere che il collezionista abbia acquistato i fogli dopo la morte dello scultore.

⁶⁶ N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *op. cit.*, 2007, p. 32.

⁶⁷ Su Vincenzo Foggini si veda R. Roani Villani, *Scultura fiorentina del Settecento: aggiunte a Vincenzo Foggini*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", LXXX, 2001, 68, pp. 203-229, con bibliografia precedente.

⁶⁸ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 30r: "2 Disegni a lapis nero di 2 statue che andarono in Portogallo. La p.ma di Vincenzo Foggini disegna a da Lui med.imo segn.a 73043 e l'altra del S. Pietro disegnata da Mauro Soderini dalla Statua di Ant.o Montauti segnata 73044." Il disegno del Foggini può essere riconosciuto in quello passato in asta a Londra da Christie's, 19 aprile 1999, cat. 65: matita nera, cm. 40,5 x 26,6. Iscrizione all'inchiostro bruno sul verso "No. 73043. Di Vincenzo Foggini figliolo di Gio. Battista Scultor fior. Portogallo, fatta in marmo"; cfr. R. Roani Villani, *op. cit.*, 2001, pp. 210-211, fig. 8. È stato identificato da J. Montagu come un disegno probabilmente eseguito da un bozzetto, visto le piccole differenze tra questo e l'opera in marmo di Mafra (in catalogo Christie's, *op. cit.*, 1999, cat. 65). C. Monbeig Goguel (*op. cit.*, 2005, p. 154, n. 150) ha asserito che questo disegno proveniva dalla collezione Gabburri grazie alle iscrizioni autografe sul foglio. Sulla scultura del *San Taddeo*, cfr. R. Roani Villani, *op. cit.*, 2001, pp. 209-211; sulla serie intera di sculture mandate in Portogallo, si vedano J. Montagu, *João V e la scultura italiana*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma, 1995, pp. 385-412; J.F. Pereira, *The Sculpture of Mafra*, Lisboa, 2003.

⁶⁹ Il Montauti mandò due sculture a Mafra, una di *San Pietro* e l'altra di *San Paolo* (cfr. J.F. Pereira, *op. cit.*, 2003, catt. 54-55). Sul Montauti si vedano J. Montagu, in *Gli ultimi Medici*, *op. cit.*, 1974, pp. 86-87, catt. 48-49; K. Lankheit, *ivi*, p. 88-89, catt. 50-51; J. Montagu, *Antonio Montauti's Return of the Prodigal Son*, in "Bulletin of Detroit Institute of Arts", 1, 1975, pp. 14-23; R. Enggass, *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome*, University Park - London, 1976, I, pp. 189-192; S. Blasio, *Montauti, Antonio*,

in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. Pratesi, 3 voll., Torino, 1993, I, p. 52; M. Visonà, in *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Roma, 1996, pp. 371-377 (con bibliografia precedente).

⁷⁰ Per il disegno di Soderini, cfr. la precedente nota 68; per quello del Ferretti, Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 30r: "1 La statua di S. Pietro di Antonio Montauti che andò in Portogallo disegnata da Gio. Domenico Ferretti segnata 73045". L'inventario menziona due volte la scultura di San Pietro ma è possibile che si trattasse di disegni tratti dalle due sculture mandate dal Montauti a Mafra, quindi *San Pietro* e *San Paolo*. Per Mauro Soderini si veda S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 253-254, con bibliografia precedente; per Giovan Domenico Ferretti cfr. F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, 2002, con bibliografia precedente.

⁷¹ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 56v: "Ritratti che non sono originali (...) 1 Gio: Battista Foggini di Vincenzo suo figlio". Il disegno si trova a Philadelphia, Museum of Art, 1978-70-277; penna, cm 36,4 x 24,2; cfr. M.L. Myers in *A Scholar collects. Selections from the Anthony Morris Clark Bequest*, catalogo della mostra a cura di U. Hiesinger, A. Percy, Philadelphia, 1980-1981, cat. 21; *Italian portrait drawings, 1400-1800 from North American collections*, catalogo della mostra a cura di A.M. Gealt, Bloomington, 1983, cat. 38; N. Turner, *op. cit.*, 1993, p. 206.

⁷² Gli sono attribuiti dubitativamente altri due disegni, forse preparatori per la decorazione dell'arco di San Gallo, ma l'attribuzione è difficile da confermare con sicurezza viste le differenze stilistiche con i due fogli del Gabburri. L'uno è a Firenze, Biblioteca Marucelliana, F 103 (cfr. R. Roani Villani, *op. cit.*, 2001, p. 206, fig. 5), l'altro è passato in asta da Sotheby's, New York, l'8 gennaio 1998, cat. 19.

⁷³ Sulla data estrema dell'attività dell'artista; cfr. A.-L. Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes (1724-1758)*, Roma, 2012, p. 276.

⁷⁴ "Libro terzo, legato di vitello di Smirne di color cremisi, tutto dorato riccamente, e legato con tutta l'indura di carte numero 136 in carta reale grande, che contiene 185 disegni di diverse grandezze degli infrascritti autori, benissimo conservati e profilati a penna"; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 580.

⁷⁵ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 32r: "141 Disegno in libro di carta reale grande mezzo disfatto, segnato di Lettera K con gli appresso autori".

⁷⁶ B.N.C.F., A. XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 582; Parigi, Fondation Custodia, Custodia ms. 2005-A.687.B.1, c. 32r. Non è stato identificato. Nell'inventario degli anni trenta Gabburri possedeva altri due disegni dello scultore ma non è precisato cosa rappresentassero (Ivi, c. 44v).

⁷⁷ B.N.C.F., A. XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 585; Parigi, Fondation Custodia ms. 2005-A.687.B.1, c. 32r-v.

⁷⁸ Per i disegni di Cornacchini cfr. P. Cannon-Brookes, *The Paintings and Drawings of Agostino Cornacchini*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, *op. cit.*, 1976, pp. 118-125.

⁷⁹ Parigi, Fondation Custodia ms. 2005-A.687.B.1, c. 4r; cfr. M. Alberti, in *Lo "spettacolo meraviglioso"*, *op. cit.*, 2000, cat. 2.3. Lo spettacolo è descritto da Francesco Settimanni, *Memorie Fiorentine dell'anno MDXXXII che la famiglia de' Medici ottenne l'assoluto principato della Città e Dominio Fiorentino infino all'anno MDCCXXXVII, che la medesima famiglia mancò di successione nel Granducato di Toscana, raccolte e fedelmente compilate da F. S. Nobile fiorentino e cavaliere di Santo Stefano*, ms., in A.S.F., *Manoscritti*, 139, c. 216.

⁸⁰ G.B. Casotti, *Il Vero Onore, festa teatrale fatta dall'Accademia de' Nobili in Firenze per la venuta dell'Altezza Reale del Serenissimo Principe Elettorale di Sassonia descritta da Gio. Batista Casotti reggente e lettore della Stessa Accademia*, Firenze, Per Michele Nestenus, e Antonmaria Borghigiani, 1713.

⁸¹ Cfr. nota successiva.

⁸² Scena per *Il Vero Onore*, Firenze, Biblioteca Marucelliana, B. 10. GF: penna e inchiostri, acquerelli colorati, cm. 40 x 27. Iscrizione all'inchiostro bruno sul verso "Mercurio, la Fama e Flora. Introduzione all'Accademia fatta dai Cavalieri Fiorentini dell'Accademia de' Nobili nel Teatro di via della Pergola nella venuta del Principe Elettorale di Sassonia l'anno 1712 in Firenze. Invenzione del Cavalier Francesco Maria Gabburri, e disegnata da Agostino Cornacchini Scultor Fiorentino"; cfr. B. Grohs, in *Gli Ultimi Medici*, *op. cit.*, 1974, p. 484, cat. 290; P. Cannon-Brookes, *op. cit.*, 1976, p. 118; M. Alberti, in *Lo "spettacolo meraviglioso"*, *op. cit.*, 2000, cat. 2.3.3.

⁸³ I disegni di Mercurio e di Flora non sono stati identificati, mentre un foglio che porta l'iscrizione "Flora", ma che è invece la Fama, dati gli attributi che porta e le misure simili a quelle date da Gabburri,

si trova a Richmond, Virginia Museum of Fine Arts: penna e acquerelli a colori, cm. 31,9 x 22,2, iscrizione sul verso a inchiostro bruno: "D'Agostino Cornacchini scultor Fiorentino, pensiero per la Flora, per l'Accad. del Pr. pe Elettoriale di Sassonia del 1712"; cfr. P. Cannon-Brookes, *op. cit.*, 1976, p. 119, tav. 1.

⁸⁴ B.N.C.F., XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, pp. 583-584; Parigi, Fondation Custodia ms. 2005-A.687.B.1, c. 32. I due fogli sono conservati a Londra, Victoria and Albert Museum, Department of Theatre & Performance. S. 121-1997: inchiostro bruno e acquerello, cm. 30,4 x 23,2, iscrizione a penna sul montaggio antico "Cornacchini"; S. 122-1997: inchiostro bruno e acquerello, cm. 28,3 x 20,8, iscrizione a penna sul montaggio antico "Cornacchini" e a matita sul disegno "The 3 drawings / From Mr Garrick's/ Collection".

Viste le dimensioni, questi due fogli corrispondono molto probabilmente l'uno al n. 37 descritto come "una figura per saltare il cavaletto" e l'altro al n. 39 così indicato: "disegno fatto per l'abito d'una figura d'uno che deve ballare un balletto alla francese". L'origine di questi fogli è documentata in Inghilterra fin dal Settecento nella collezione di David Garrick (1716-1779), famoso attore inglese; cfr. Lugt 752-753. Egli collezionava libri, dipinti, stampe e disegni sul teatro. Come attesta l'iscrizione, possedeva tre disegni del Cornacchini (forse anche il n. 38).

⁸⁵ Cfr. M. Visonà, in S. Bellesi, M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Firenze, 2008, II, cat. III.53.

⁸⁶ Si vedano i disegni conservati a Londra, British Museum, Prints and Drawings, 1905,0131.2 e Victoria and Albert Museum, 8638G; cfr. P. Cannon-Brookes, *op. cit.*, 1976, pp. 119-120, figg. 2-4. Si veda P. Cannon-Brookes per l'identificazione di questi fogli nell'inventario della collezione Gabburri.

⁸⁷ Sulla datazione di questi marmi si veda A. Bacchi, *Agostino Cornacchini: "la Giuditta con la testa di Oloferne"*, München, 2010, pp. 15, 38 nota 43.

⁸⁸ B.N.C.F., XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 583: "uno [disegno] d'un presepio, fatto di marmo all'Eminentissimo Cardinal Fabroni".

⁸⁹ Cfr. ivi nel *Libro Terzo*. Riappare di nuovo nel *Libro K* dell'inventario parigino, Fondation Custodia ms. 2005-A.687.B.1, c. 32r: "il 20. Le Marie e S. Gio: a piè della croce a penna e acquerello del sudetto [Cornacchini]".

⁹⁰ D. Zikos, *op. cit.*, 2014, p. 59, n. 120 Br.

⁹¹ Questo disegno non apparteneva al Gabburri e si trova oggi, insieme al gruppo di bronzo, a Birmingham, Museums and Art Gallery; cfr. A. Bacchi, *op. cit.*, 2010, p. 22, ill. 21.

⁹² Ivi, p. 31.

⁹³ B.N.C.F., XVIII, n. 33; cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 596. L'*Endimione* di terracotta si trova oggi a Boston, Museum of Fine Art; cfr. C. Del Bravo, *Un Endimione moderno*, in "Artista", 1992, pp. 96-107 e in particolare si veda p. 105 nota 2 per una disamina delle varie versioni in terracotta, bronzo, marmo e porcellana; A. Bacchi, *op. cit.*, 2010, pp. 9-13, figg. 7, 11. Risulta che nel 1722 il Gabburri possedesse anche la versione di bronzo dell'*Endimione* ma la scultura non riappare nel secondo inventario.

⁹⁴ Su Filippo Della Valle, cfr. R. Roani Villani in *San Pietro...*, *op. cit.*, 1996, pp. 395-400, 411-415, V.H. Minor, *Passive Tranquility: The Sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia, 1997; A.-L. Desmas, *op. cit.*, 2012, *ad indicem*.

⁹⁵ B.N.C.F., XVIII, n. 33, cfr. G. Campori, *op. cit.*, 1870, p. 568. Lo stesso disegno è di nuovo citato nel primo volume dell'inventario parigino, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 29v: "1 Baccanale a lapis nero istoriato, e finito di Filippo Della Valle fatto nella sua tenera età. Per traverso lungo braccio 19 ? alto 12. Segnato 441. 3,- [ruspi]" e ancora di nuovo nel secondo volume ms. 2005-A.687.B.2, c. 14v: "N°441 Baccanale istoriate al lapis nero sopra carta bianca con moltitudine di figure di mano di Filippo della Valle Scultore fiorentino. Per tramezzo soldi 19 alto XI 5/6". Il disegno è menzionato, come disperso, in V.H. Minor, *op. cit.*, 1997, p. 94, cat. 1.

⁹⁶ La data precisa della partenza di Filippo Della Valle non si conosce ma una lettera inviata da Anton Francesco Andreozzi al Foggini il 7 aprile 1723 (Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, *Epistolario di Giovanni Battista Foggini*, C1.I.6, n. 85) in cui il giovane scultore è menzionato a Roma, oltre a due del Della Valle allo zio, datate al 1724 (Ivi, C1.I.5, lettera n. 18; C1.I.6 lettera n. 143) attestano che, contrariamente a quello che si pensava (V.H. Minor, *Della Valle, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, 1989, pp. 744-747), Filippo Della Valle partì da Firenze ben due anni prima della morte del Foggini.

⁹⁷ Il rilievo non appare nell' inventario del 1722 ma solamente in quello parigino risalente al quarto decennio del Settecento; cfr. Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B1, c. 50v.

⁹⁸ Matita nera, penna, acquerello bruno e grigio, luccicante di bianco; cm. 32,9 x 50; Christie's New York, 30 gennaio 1997, cat. 59. Mara Visonà lo attribuisce ad Agostino Cornacchini in S. Bellesi, M. Visonà, *op. cit.*, 2008, I, p. 77, fig. 10. Sono tuttavia da notare la presenza di penna e di acquerello, oltre che le grandi dimensioni del disegno, poco più piccole ma simili a quelle del foglio descritto nell' inventario della collezione Gabburri.

⁹⁹ Firenze, G.D.S.U., n. 3802 S; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, cat. 14, fig. 12.

¹⁰⁰ Sul problema della differenze tra *Baccanale* e *Trionfo di Bacco*, cfr. M. Webster, autore della scheda del *Trionfo di Bacco* di Ignazio Hugford nel catalogo della mostra *Firenze e l'Inghilterra. Rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo*, a cura di M. Webster, M.M. Mosco, Firenze, 1971, cat. 101. Il dipinto di Hugford che rappresenta un *Trionfo di Bacco* è descritto nel 1779 da Pelli Bencivenni, direttore della Galleria degli Uffizi, come un *Baccanale*: la distinzione tra le due iconografie non è quindi ben definita nel Settecento.

¹⁰¹ Un disegno di nudo, conservato al G.D.S.U., n. 5996 S., proviene dalla collezione Gabburri come dimostra l'iscrizione sul verso "Filippo della Valle Scultore Fiorentino faceva in Roma l'anno 1732" ed è menzionato nel primo volume dell' inventario parigino, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, c. 8v; cfr. V.H. Minor, *op. cit.*, 1997, p. 126, cat. 14, tav. 16. Altri due studi di nudo, datati 1755, sono conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 68 Banc. II, 14, cc. 87-88; cfr. S. Prospero Valenti Rodinò, *La collezione di grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, in *Artisti e Mecenate. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 1996, pp. 131-192, alle pp. 177, 189, fig. 20. Inoltre, un ritratto di Camillo Rusconi di Della Valle è conservato a Philadelphia, Museum of Fine Arts, 1978-70-423; si veda la tabella in appendice.

¹⁰² Roma, Accademia di San Luca; cfr. V.H. Minor, *op. cit.*, 1997, cat. 4, tav. 1; R. Roani, in *Arte e Manifattura di Corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di A. Giusti, Livorno, 2006, p. 158, cat. 81.

¹⁰³ Il gruppo si trova a Londra, Wallace Collection; cfr. V.H. Minor, *op. cit.*, 1997, cat. 13, tav. 11.

¹⁰⁴ La stampa si trova a Londra, The British Museum, Prints & Drawings, 1835,0711.31; cfr. V.H. Minor, *op. cit.*, 1997, tav. 13.

¹⁰⁵ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B1, c. 42r: "Filippo della Valle - 1 Dis.o con 2. putti figurati per Amore e Psiche a lapis rosso finiti di Filippo della Valle scultor Fiorentino, da esso fatti in marmo, in Terra Cotta, e intagliati in Rame" e ms. 2005-A.687.B2, c. 9v: "N° 301 Disegno al lapis rosso, terminato di mano di Filippo della Valle scultore fatto da esser per un gruppo di Amore e Psiche. Per alto soldi 10 1/3 largo 8".

¹⁰⁶ Paris, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B1, c. 36r: "La Veduta del Palazzo de' Pitti, residenza della Corte di Toscana, con una mascherata che passa sulla Piazza con gran quantità di figure a penna e acquerello. Disegno istoriato, e finito di Filippo della Valle Scultor celebre Fior.o in Roma fatto (sic) il med.o di sua invenzione in tenera età. Per trav.o largo B. 2 B. 3 alto B. 17 tirato sulla tela e cornice".

¹⁰⁷ F.M.N. Gabburri, *op. cit.*, vol. III, c. 213r, consultabile sul sito internet della Fondazione Memofonte.

¹⁰⁸ Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B1, cc. 50v-51v. Sono in gran parte sculture antiche restaurate da scultori moderni oppure copie dalle sculture medicee della Galleria degli Uffizi. Notiamo che il Gabburri possedeva per esempio un "Bassorilievo di terra cotta colla decolazione di S. Gio: Battista di Girolamo Ticciati, da cui fu fatto di marmo per l'altare maggiore in S. Giovanni in Firenze", dei "Modellini piccoli di Terra Cotta di Giuseppe Piamontini, parte d' invenzione, e parte copiate da alcune statue della R. Galleria" e un "Bassorilievo di Terra Cotta per alto con suo adornam.o nero rappresentante la Deposizione di N.ro Sig.re dalla Croce, di Massimiliano Soldani".

¹⁰⁹ Tre disegni sono stati attribuiti al Soldani da K. Lankheit (*Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, 1962, p. 125, figg. 228-230) e uno da U. Middeldorf ("Vestire gli ignudi" *Un disegno del Soldani*, in *Kunst des Barock in der Toskana, op. cit.*, 1976, pp. 33-38, alle pp. 37-38, fig. 7), ma loro autografia non è accertata.

¹¹⁰ Alcuni disegni del Ticciati sono ora noti: uno per una decorazione di stucco è conservato a Firenze, G.D.S.U., n. 2807S; cfr. M. Visonà, in S. Bellesi, M. Visonà, *op. cit.*, 2008, vol I, p. 76, fig. 8. Due

disegni architettonici sono l'uno nell'Archivio della famiglia Corsini (cfr. C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma, 1990, p. 282) e l'altro il progetto per l'altare maggiore della chiesa di San Vincenzo e Santa Caterina de' Ricci a Prato, conservato all'A.S.F., *Acquisti e doni*, 185, ins. VI, n. 1; cfr. S. Bardazzi, E. Castellani, *Il monastero di San Vincenzo in Prato*, Prato, 1982, p. 125, fig. 105; S. Bellesi, *La scultura*, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Prato, 1999, p. 281, fig. 341.

¹¹¹ L'inventario dei disegni degli Uffizi compilato tra il 1775 e il 1784 da Giuseppe Pelli Bencivenni è composto da tre volumi. Il terzo volume, intitolato *Indice di CXXII volumi di disegni della R. Galleria* (Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/3.3), comprende i disegni acquistati fra il 1769 e il 1785 e dunque anche quelli provenienti dalla collezione Hugford. Questo volume è stato interamente trascritto da Francesco Grisolia e pubblicato in M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna. Inventario generale delle Stampe II*, Firenze, 2009, appendice XV. Si veda anche F. Grisolia, *Giuseppe Pelli Bencivenni e l'Indice di CXXII volumi di disegni della Real Galleria: genesi e lettura di un inventario*, in "Studi di Memofonte", 2, 2009 (www.memofonte.it).

¹¹² F. Grisolia, *Disegni oltremontani nella collezione di Ignazio Enrico Hugford*, in "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", 7/8, 2006-2007 (2009), pp. 113-164, alla p. 121; Idem, *Disegni napoletani nella collezione Hugford agli Uffizi*, in *Le dessin napolitain, Actes du colloque international* (Paris, Ecole Normale Supérieure, 6-8 mars 2008) a cura di F. Solinas, S. Schütze, Roma, 2010, pp. 261-280; Idem, *La collezione di disegni di Ignazio Enrico Hugford (1703-1778) nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", XXIII ciclo, a. a. 2009-2010; C. Monbeig Goguel, *Les artistes florentins collectionneurs de dessins de Giorgio Vasari à Emilio Santarelli*, in *Rencontres internationales du Salon de dessin, 22-23 mars 2006, L'artiste collectionneur de dessin de Giorgio Vasari à aujourd'hui*. I, a cura di C. Monbeig Goguel, Paris, 2006, pp. 35-65, alle pp. 50-53.

¹¹³ Cfr. M. Fileti Mazza, *op. cit.*, 2009, appendice XV [c. 181]

²² *Cinque figure (paiono apostoli o patriarchi) in cinque nuvole, simile per il largo, schizzo del Foggini*. Non è stato identificato.

²³ *Disegno a penna di una cartella, del medesimo*. Firenze, G.D.S.U., n. 425 Orn. L'attribuzione a Foggini è errata. Fig. 131.

^{24, 25} *Disegni di due ostensori, a penna e acquerello, del medesimo*. Firenze, G.D.S.U., n. 597 Orn e n. 598 Orn. L'attribuzione del primo è errata mentre quella del secondo è corretta. Figg. 132, 133. Il 597 Orn è stato attribuito a Massimiliano Soldani da K. Lankheit (*op. cit.*, p. 125, fig. 229), che tuttavia non si fonda su nessun documento o altro disegno sicuro del Soldani, di cui non sono noti fogli sicuramente autografi. L'attribuzione è stata messa in dubbio da U. Middeldorf (*op. cit.*, 1976, p. 38; per il 598 Orn); cfr. inoltre *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, cat. 55, fig. 49; R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini, "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze, 2003, p. 217, fig. 247.

^{26, 27} *Due tondi con due schizzi a matita nera, la Presa di Cristo nell'orto e il medesimo sotto la croce condotto al calvario, del medesimo*. Firenze, G.D.S.U., n. 15356 F e n. 15357 F. Questi due disegni non sono del Foggini ma di Ciro Ferri, a lui assegnati già dalla fine del Settecento; cfr. K. Lankheit, *op. cit.*, 1962, figg. 74, 76.

[c. 265] ⁷⁵ *La favola di Niobe, schizzo per il largo, a penna, di Giovan Battista Foggini*. Firenze, G.D.S.U., n. 15516 F. Fig. 134; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, cat. 8, fig. 8.

Ringrazio Francesco Grisolia del suo aiuto.

¹¹⁴ Le assegnazioni dei disegni sono quelle di Hugford semplicemente riprese dal Pelli Bencivenni; cfr. F. Grisolia, *Disegni ... op. cit.*, 2009, p. 123.

¹¹⁵ Sul ciclo si veda M. Visonà, *La Via Crucis del convento di San Pietro d'Alcántara presso la villa l'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana, op. cit.*, 1976, pp. 57-69.

¹¹⁶ Sulla storia della collezione di grafica della Biblioteca Riccardiana, cfr. G. de Juliis, *Traccia per una storia della collezione Riccardi di disegni e stampe*, in *I disegni della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di M. Chiarini, Firenze, 1999, pp. 13-27. Si veda anche la *Bibliografia sintetica sulla Collezione Riccardi* sul sito della Fondazione Memofonte.

¹¹⁷ Ivi, p. 26. Questa cartella di disegni fu ritrovata da Lucia Monaci negli anni settanta del secolo passato tra le opere a stampa.

¹¹⁸ Nel 1752, dopo la morte di Vincenzo Riccardi, fu steso un inventario della collezione, ma vi

sono solo menzionati pochi disegni raggruppati in lotti. L'inventario è stato pubblicato in G. de Juliis, *Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi*, in "Paragone", 375, 1981, pp. 64-80. A mia conoscenza non si è ancora tentato di ricostruire la collezione di grafica in modo esauriente, in base ai pagamenti e ad altri documenti conservati nell'archivio di famiglia presso l'Archivio di Stato di Firenze.

¹¹⁹ Cfr. M.C. Donati, M. Chiarini, in *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, op. cit., 1999, cat. 56-61, 95, pp. 168, 170, 184-185, inv. 230, 242.

¹²⁰ Cfr. G. de Juliis, op. cit., 1999, p. 16.

¹²¹ Cfr. S. Bellesi, in S. Bellesi, M. Visonà, op. cit., 2008, II, catt. I. 111, I. 117, I. 127; M.C. Donati, M. Chiarini, in *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, op. cit., 1999, pp. 136, 171, 175, 186, inv. 7, 10, 249. Inoltre cinque progetti del Fortini per lampadari e carrozze commessi dalla famiglia Riccardi erano conservati nel fondo Mannelli Galilei Riccardi dell'Archivio di Stato di Firenze (414, ins. 17) e risultano attualmente scomparsi; cfr. S. Bellesi, in S. Bellesi, M. Visonà, op. cit., 2008, II, catt. I. 88-I. 89, I.128-I. 130.

¹²² Cfr. M.C. Donati, M. Chiarini, in *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, op. cit., 1999, pp. 122-129, catt. 92-94, 96, 98; pp. 141-142, 176-177, inv. 48, 52.

¹²³ Sulla storia della biblioteca cfr. *Biblioteca Marucelliana Firenze*, a cura di M. Prunai Falciani, Firenze, 1999.

¹²⁴ Sulla costituzione della collezione di grafica si vedano R. Todros, *Le collezioni d'arte in Marucelliana: i disegni e le stampe*, in *Biblioteca Marucelliana Firenze*, op. cit., 1999, pp. 31-39; *I disegni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana*, a cura di G. Brunetti, Roma, 1990, pp. 7-12; sulla collezione di dipinti cfr. F. Borroni Salvadori, *Non solo libri ma anche quadri collezione Francesco Marucelli*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", XLI, 1973, 3, pp. 169-180; Ivi, XLII, 1974, 1/2, pp. 43-47. Per una storia della famiglia e del palazzo cfr. I. Bigazzi, Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, Firenze, 2002.

¹²⁵ E.P. Löffler, *Theodor Verduyts (ca. 1680-1739), een vergeten Nedelandse kunstenaar in Florence*, in "Oud Holland", CXIV, 2/4, 2000, pp. 195-220.

¹²⁶ Firenze, Biblioteca Marucelliana, Dis. C. 99, penna, acquerello bruno e matita nera, cm. 27,2 x 19,3; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini*, op. cit., 1977, cat. 49, fig. 45. Una copia del libro è conservata alla Biblioteca Marucelliana, A.115.

¹²⁷ Cfr. I. Bigazzi, Z. Ciuffoletti, op. cit., 2002, p. 42.

¹²⁸ Firenze, Biblioteca Marucelliana, Dis. C. 71, penna, acquerello grigio e matita nera, cm. 25,4 x 16,5 cm; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini*, op. cit., 1977, cat. 51, fig. 48. Una copia dell'opuscolo è conservata alla Biblioteca Moreniana, 163.8. Un esemplare dell'incisione si trova al G.D.S.U., st. vol. 972. Un altro studio del Foggini per il frontespizio è conservato al G.D.S.U., ma, essendo di provenienza ottocentesca (collezione Santarelli), non è oggetto del nostro studio.

¹²⁹ Per uno studio accurato dell'Accademia dei Nobili e del suo programma educativo può essere fatto riferimento a J. Boutier, *L' "Accademia dei Nobili" di Firenze. Sociabilità ed educazione dei giovani nobili negli anni di Cosimo III*, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, atti del convegno (Pisa - San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, Firenze, 1993, pp. 205-224.

¹³⁰ Questo foglio, come i due precedenti di Giovanni Battista Foggini, possiedono il "passe-partout" bruno apposto da Francesco di Roberto Marucelli.

¹³¹ Sulla storia della collezione di grafica del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si veda M. Fileti Mazza, op. cit., 2009 con bibliografia precedente. Per il collezionismo di Cosimo III e di Gian Gastone, cfr. ivi, pp. 30-37.

¹³² Cfr. A. Petrioli Tofani, *Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane. Parte seconda*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prospero Valenti Rodinò, G. C. Sciolla, Torino - Cinisello Balsamo (Milano), 1994, pp. 43-45, alla p. 43. Il testamento di Apollonio Bassetti, redatto il 15 agosto 1694, è conservato alla Biblioteca Riccardiana, vol. 3356, ins. 61, cc. 705r-710v. A parte qualche lascito alla sua servitù, il Bassetti fece del Granduca Cosimo III il suo erede universale.

¹³³ *Inventario dei mobili o masserizie della proprietà del signor principe Ferdinando di gloriosa ricordanza (...)*, A.S.F., *Guardaroba Medicea*, 1222. La parte relativa alle opere grafiche è trascritta in M. Fileti Mazza, op. cit., 2009, pp. 261-262, appendice VIII.

¹³⁴ Cosimo III era impegnato nella raccolta di stampe e soprattutto nel far copiare in incisione i dipinti della galleria dagli incisori contemporanei; cfr. *ivi*, p. 30; A. Baroni, *I "libri di stampe" dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze, 2011, pp. 52-63.

¹³⁵ Al G.D.S.U., di provenienza anteriore al 1769 (dunque probabilmente di origine medica), sono otto disegni del Foggini (nn. 3061 A, 3197 A, 3250-3252 A, 3840 A, 3868 A, 11773 F; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, catt. 25, 46, 48, 52, 56-59, figg. 25, 41-42, 44, 51, 52) e uno del Marcellini (3097 A; cfr. M. Visonà, *Carlo Marcellini. Accademico "Spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa, 1990, pp. 98, 101, fig. 74). Altri sei fogli sono catalogati come Foggini, ma l'attribuzione è errata (17461 F, 17774-17775 F, 20869-20870 F, 2240 Orn). I cinque studi del Foggini per sculture profane da tavola (15358-15362 F; cfr. *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, pp. 55-57, catt. 31-35, fig. 29-32) sono stati acquistati dopo il 1769 perché sono menzionati nell'*Indice di CXXII Volumi di Disegni della R. Galleria. Parte*, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/3.3, c. 105v; cfr. M. Fileti Mazza, *op. cit.*, 2009, p. 327: "183-187 Gruppi di deità per trionfi o altro, a penna, del Foggini".

¹³⁶ 11773 F, si veda *Disegni di Giovan Battista Foggini, op. cit.*, 1977, fig. 25.

APPENDICE

COLLEZIONE DI FRANCESCO NICCOLÒ MARIA GABBURRI

INVENTARIO DELLA COLLEZIONE GABBURRI, 1722

Firenze, B.N.C.F. II. IV. 240 (prima: Magl. Cl. XVIII, n. 33) [**indicato nella tabella: B.N.C.F.**] Bibliografia: inventario pubblicato in G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870, pp. 521-596. Una trascrizione del documento è consultabile sul sito internet della Fondazione Memofonte; la trascrizione qui riportata è stata verificata sull'originale.

Si tratta del primo dei tre inventari conosciuti della collezione Gabburri. Il manoscritto è datato 1722. Si riportano di seguito solo le descrizioni dei disegni di scultori fiorentini del tardo-barocco. La carta 113r è trascritta qui per la prima volta.

Seguitano ora i disegni sciolti e che non sono in cornice

464. Un Bacchanale con quantità di figure, fatto di lapis nero, terminato a perfezione; per traverso soldi 19., alto 12. Di mano del Valle fiorentino scultore, nipote del Foggini scultore, fatto apposta per questo studio.

479-489. Undici naturali, cioè otto sopra carta tinta di lapis nero, lumeggiati di biacca, uno di lapis nero su carta bianca, uno di lapis rosso su carta tinta con lumi, e l'altro di lapis rosso lumeggiato su carta turchina; tutti per un braccio scarsi, larghi soldi 14 e 2/3. Di mano d'Agostino Cornacchini, scultore fiorentino vivente in Roma, ed è quello che fa attualmente la grand'opera del Carlo Magno a cavallo in un marmo bianco d'un solo pezzo, da collocarsi nel portico di San Pietro in faccia al Costantino del Bernino.

Qui finiscono tutti i disegni che fino a questo giorno 5 novembre 1722 si ritrovano sciolti in questo studio, i quali però alla giornata vanno crescendo e vengono fatti legare in diverse grandezze.

Ora principiano i disegni legati in libri:

Libro secondo in carta bianca, di misura di foglio alla genovese. Per alto soldi 10 e 1/2, largo soldi 7 e 1/3, di numero carte 84, che contengono 138 disegni col frontespizio. Di mano di Filippo Ottani bolognese, coll'arme del padrone del presente studio. I disegni sono di diversi autori e di diverse grandezze: [...]

Nella 12. [carta] vi è un disegno di penna per una soffitta d'Agostino Cornacchini, e una figura di penna e acquerello di [...]

Libro terzo, legato di vitello di Smirne di color cremisi, tutto dorato riccamente, e legato con tutta lindura di carte numero 136 in carta reale grande, che contiene 185 disegni di diverse grandezze degli infrascritti autori, benissimo conservati e profilati a penna. [...]

N. 4. in questa carta vi sono 4 disegni a penna e acquerello, con un tripode, diversi ornati per camera e due adornamenti ovati. Di mano di Giovacchino Fortini, scultore fiorentino. [...]

N. 12. disegno colorito per una grotta; per alto soldi 14, largo 12. Di mano del Marcellini, scultore fiorentino. [...]

N. 25. disegno a penna coi contorni solamente, studio del cavallo, ridotto in proporzione, fatto da Agostino Cornacchini scultore fiorentino, con gran fatica ed arte, per l'opera grande che egli sta facendo del Carlo Magno a cavallo nel portico di S. Pietro; per traverso soldi 12 e 2/3, alto soldi 10.

N. 26. le Marie a piè della Croce con S. Giovanni d'acquerello, ben terminato e conservato; alto soldi 15, largo 12 scarsi. Del suddetto [Cornacchini].

N. 27. disegno a penna e acquerelli coloriti per un catafalco; per alto 14 e 1/3, largo 11 scarsi. Del suddetto [Cornacchini].

N. 28. la pianta del detto catafalco, alta soldi 14 e 1/2, larga 12. Del suddetto [Cornacchini]. Due disegni di lapis rosso, o piuttosto due schizzi, uno d'un presepio, fatto di marmo all'Eminentissimo Cardinal Fabbroni; l'altro il primo pensiero del Carlo Magno colla nicchia; per alto soldi 14 e 2/3, largo 12. Di mano del suddetto [Cornacchini].

N. 29. un disegno d'acquerelli coloriti, fatti per la parte di dietro d'un coppè; per traverso soldi 9 e 2/3, alto 7 e 1/2. E due disegni a penna, che uno d'un capitello d'una colonna, con alcune maschere; l'altro fatto per il ciborio, o tabernacolo, dell'altare di S. Giovanni Gualberto in Santa Trinita di Firenze, con putti. Di mano del suddetto [Cornacchini].

N. 30. un nudo di lapis nero, non terminato intieramente, sopra carta tinta e lumeggiato; per alto soldi 14 e 2/3, largo 9 e 2/3. Del suddetto [Cornacchini].

N. 31. un disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 1/3, largo 8, figura una Pallade. Del suddetto [Cornacchini].

N. 32. disegno di penna e acquerelli coloriti, alto 10 e 2/3, largo 8, ben terminato. Rappresenta un Cupido. Del suddetto [Cornacchini].

N. 33. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11, largo 8. Rappresenta il Dio Marte. Del suddetto [Cornacchini].

N. 34. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8. Rappresenta una Flora. Di mano del suddetto [Cornacchini].

N. 35. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8. Rappresenta un Mercurio. Di mano del suddetto [Cornacchini].

N. 36. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11, largo 8. Rappresenta la Fama. Del suddetto [Cornacchini].

N. 37. una figura per saltare il cavalletto, di penna e acquerelli coloriti, terminata; per alto soldi 11, larga 8. Del suddetto [Cornacchini].

- N. 38. disegno toccato solamente di penna per saltare il cavalletto; per alto soldi 9 e $\frac{2}{3}$, largo 8. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 39. disegno di penna e acquerelli coloriti, terminato; per alto soldi 10, largo 7 e $\frac{1}{3}$, fatto per l'abito d'una figura, d'uno che deve ballare ad un balletto alla francese [Cornacchini].
- N. 40. disegno per scena, storiato, toccato di penna e acquerello, fatto per il primo pensiero per un'accademia che fu fatta dai cavalieri fiorentini nel gran teatro di Via della Pergola, per la venuta del Principe Elettorale di Sassonia l'anno 1712, per cui son serviti ancora tutti gli altri disegni di Deità antecedenti. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 41. disegno a penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 14 e $\frac{1}{3}$, largo 10, fatto per una maschera. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 42. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato, fatto per una maschera ideale di una donna; per alto soldi 15, largo 7 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 43. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato, fatto per la maschera d'un moro vestito; per alto soldi 14 e $\frac{1}{3}$, largo 9 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 44. disegno di penna e acquerelli coloriti, terminato, fatto per una maschera ideale; per alto soldi 11 e $\frac{2}{3}$, largo 8 e $\frac{1}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 45. disegno a penna e acquerelli coloriti, terminato, fatto per una maschera ideale; per alto soldi 11 e $\frac{2}{3}$, largo 8. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 46. disegno di un nudo, o accademia, di lapis nero, lumeggiato, sopra carta turchina; per alto soldi 16 scarsi, largo 12 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 47. altro compagno, non terminata; per alto soldi 16, largo 12. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 48. due delle prime statue antiche di Roma di lapis rosso, ben terminate; per alto soldi 13 e $\frac{2}{3}$, e per larghezza una soldi 6 e $\frac{2}{3}$, l'altra 5. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 49. un'accademia di lapis nero, lumeggiata sopra carta turchina; per alto soldi 14 e $\frac{1}{3}$, larga 9 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 50. un disegno di grottesca a penna, fatto da tutte due le parti; per alto soldi 12, largo 11 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 51. un'accademia di lapis nero, sopra carta bianca; per alto soldi 14, larga 9 e $\frac{1}{3}$. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 52. due disegni a penna e acquerello, che uno per traverso soldi 12, alto 8, fatto per l'ornato d'una camera terrena in casa il sig. cav. Gabburri; l'altro per traverso soldi 9 e $\frac{2}{3}$, alto 7, fatto per l'ornato di certe medaglie, nella cappella di Santa Trinita di Firenze. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 53. disegno a penna e acquerello; per traverso soldi 15 scarsi, alto 10 e $\frac{1}{3}$, fatto per l'ornato della suddetta Cappella. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 54. una $\frac{1}{2}$ figura di lapis nero, lumeggiata sopra carta tinta, ben terminata; per alto soldi 14 e $\frac{2}{3}$, larga 10 scarsa. Del suddetto [Cornacchini].
- N. 55. due disegni, che uno di lapis nero sopra carta bianca: veduta di alcune rovine dell'antichità di Roma; per alto 9 e $\frac{1}{2}$, largo 7. Del suddetto. L'altro di penna e acquerelli, fatto per ornato d'architettura; per traverso soldi 9, alto 4. Di mano di Giovambatista Foggini, scultore fiorentino, già maestro del suddetto Cornacchini.
- N. 56. un presepio con molte figure, storiato, di penna e acquerelli sopra carta bianca; per alto soldi 12 e $\frac{2}{3}$, largo 10 scarsi. Di mano del suddetto Foggini.
- N. 57. disegno per una tribuna per altare con statue, di cui vi è il pentimento in una cartuccia, per variar l'ordine; per alto soldi 17, largo 10 e $\frac{2}{3}$. Del suddetto [Foggini].
- [...]
- N. 60. disegno di penna e acquerelli coloriti, fatto per un pensiero d'una comparsa dell'Arno,

per un intermedio, per la suddetta Accademia di via della Pergola, storiato e conservato; per traverso soldi 14 e 1/3, alto 9 e 1/3. Di mano di Giovacchino Fortini, scultor fiorentino.

N. 61. altro disegno compagno di penna e acquerelli non coloriti, fatto per la Comparsa di Giunone e Venere, per la suddetta Accademia. Di mano del detto Fortini [...]

[c. 113r] **Note di alcune statuette antiche, e moderne di marmo, e di terre cotta, e di legno**

Un Meleagro Greco di Marmo alto Braccia 1 2/3 restaurato eccellentemente da Gioacchino Fortini. ————— Doppie di Spagna — 40.-

Un Paride compagno in [coppia?] all' antecedente restaurato dal suddetto [Fortini] ————— Doppie — 40.-

Un Bacco di marmo, [?], restaurato dal Piamontini, alto Braccia 1 1/3 — Doppie — 30.-

Due Putti di legno, alti braccia 1 3/4 di mano del famoso Baldassar scultore in legno ————— Doppie — 40.-

[...]

Un Endimione di bronzo alto braccia 3/4 e più la sua base nera ben lavorata, di mano di Agostino Cornacchini, che fà il Carlo Magno nel Portico di San Pietro di Roma, rincontro al Costantino del Bernino ————— Doppie — 40.

Due modelli di terra cotta. Cioè lo stesso Endimione, e Mosè dal medesimo [Cornacchini] ————— Doppie — 35.-

[...]

Seguitano le stampe, e prima di tutte le stampe sciolte, cominciando da una raccolta di ritratti, i quali si vanno mettendo insieme per formarne un libro da legarsi, colla nobiltà medesima di quelli de' disegni, e prima.

1 carta di San Cresci. Viene dal Foggini, intagliata dal padre Lorenzini. Per alto palmi 9 e 1/3, larga 6 e 2/3.

CATALOGO DI STAMPE E DISEGNI DI F.M.N. GABBURRI, v. 1736, VOL. 1

Parigi, Fondazione Custodia, ms. 2005-A.687.B.1, s.d. [indicato nella tabella: Custodia 1]

Bibliografia: in corso di trascrizione da parte di N. Barbolani di Montauto.

La Fondazione Custodia possiede due volumi manoscritti, databili dopo il 1736, del catalogo delle opere della collezione Gabburri. Il primo manoscritto (Custodia 1) raggruppa i disegni, le stampe, le sculture e indica come le opere erano conservate (di solito in album oppure incorniciate). Il secondo volume (Custodia 2), incompleto, è un elenco dei più bei disegni sciolti della collezione. I fogli sono ordinati con il loro numero d'inventario. Si riportano di seguito solo le descrizioni dei disegni degli scultori oggetto della presente ricerca.

[c. 2v] **Disegni sciolti**

1 Disegno storiato al lapis nero, di Vebber Olandese ————— 2,- [ruspi]

[c. 4r] 1 Disegno alto soldi 14 ? largo 9 ? istoriato e finito a penna, e acquerello; rappresenta una delle 15 decorazioni fatta nel Teatro di Via della Pergola per la venuta del Principe Reale di Sassonia, ora Re Augusto di Pollonia di mano di Agostino Cornacchini — 12,- [ruspi]

[c. 8r] 2 Disegni compagni di prospettive a penna e acquerello di filiggine di Don Filippo Juarra per mezzo larghi soldi 15 ? alti soldi 10 fatti per Agostino Cornacchini scultore ————— 18.- [ruspi]

- [c. 8v] 1 Un Nudo a lapis rosso lumeggiato per traverso di Filippo Valle ----- 2,- [ruspi]
 1 Nudo come sopra [a lapis rosso lumeggiato] di Agostino Cornacchini [fatto nel] 1710 —
 ----- 1,- [ruspi]
 1 Nudo di Filippo della Valle fatto nel 1732 ----- 1,- [ruspi]
 1 Nudo come sopra [di Filippo della Valle] fatto in Roma nel 1732 ----- 1,- [ruspi]
 1 Nudo del medesimo [Filippo della Valle] segnato dietro 1169 ----- 1,- [ruspi]
 [c. 12v] 4 Disegni [...] 2o La Regina Saba del Foggini a penna segnato 11131. [...] -----
 ----- 2,- [ruspi]
 [c. 18v] 1 Mosè nel rovetto. Disegno a penna, e acquerello lumeggiato istoriato, e finito, di
 Giovan Batista Foggini. Segnato 597 ----- 1,- [ruspi]
 [c. 19r] 10 Disegni [...] Uno per angelo della Cupola Corsini nel Carmine segnato n° 3 [...]—
 ----- 1,- [ruspi]
 1 Disegno grande storiato a penna, e acquerello. Istoria di Tullia che passa col carro sopra il
 Corpo del Padre, di Giovan Batista Foggini ----- 3,- [ruspi]
 [c. 22r] 4 Disegni [...] Il 3° di Giovan Battista Foggini segnato 159 [...] ----- 3,- [ruspi]

[c. 25r] **Paesi tutti sciolti, in una cartella**

- [c. 26v] 11 Disegni di paesi, e vedute, di misure diverse di mano di Paolo Anesi, alcuni a
 lapis nero e altri a lapis rosso. Segnati uno 1054, altro 491, altro 499, altro 118, altro 764,
 dove le figurine sono di Filippo Della Valle, altro 494, altro 493, altro 720, altro 492, altro
 495, altro 500. ----- 3,- [ruspi]

[c. 29r] **Seguitano altri disegni sciolti**

- [c. 29v] 1 Bacchanale a lapis nero istoriato, e finito di Filippo Della Valle fatto nella sua tenera
 età. Per traverso lungo soldi 19 ? alto 12. Segnato 441. ----- 3,- [ruspi]
 [c. 30r] 2 Disegni a lapis nero di 2 statue che andarono in Portogallo. La prima di Vincenzo
 Foggini disegnata da lui medesimo segnata 73043 e l'altra del S. Pietro disegnata da Mauro
 Soderini dalla Statua di Antonio Montauti segnata 73044. ----- 2,- [ruspi]
 1 La statua di S. Pietro di Antonio Montauti che andò in Portogallo disegnata da Giovanni
 Domenico Ferretti. Segnata 73045. ----- 3,- [ruspi]

[c. 31r] **Disegni in libri**

[c. 32r] **141 Disegni in un Libro di carta reale grande mezzo disfatto segnato di Lettera K con gli appresi autori:**

Primo: Il frontespizio di detto libro, intitolato: Raccolta di diversi disegni, figura la Pittura
 che [?] i disegni, a penna e acquerello, in piedi appoggiata a un pilastro, finita e bella, di
 mano di Giovanni Casini. [...]

3°: 4 disegni che 2 in una carta, a penna di Giovacchino Fortini scultore Fiorentino [...]

il 9° disegno per una grotta di Carlo Marcellini scultor Fiorentino [...]

il 19. la notomia o sia il Cavallo colle sue misure, a penna di Agostino Cornacchini

il 20. le Marie e S. Giovanni a piè della croce a penna e acquerello del suddetto [Cornacchini]

il 21. disegno per un catafalco a penna e acquerello finito dal medesimo [Cornacchini]

il 22. pianta del suddetto catafalco del medesimo [Cornacchini]

il 23. 2 disegni al lapis rosso, del medesimo [Cornacchini]

il 23. 3 disegni del medesimo [Cornacchini]

il 24. un nudo a lapis nero del medesimo [Cornacchini]

[c. 32v] il 25. Una Pallade a penna e acquerellata di colore ben terminata e spiritosa [Cornacchini]

- il 26. un Cupido bendato come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 27. Marte come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 28. Flora come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 29. Mercurio come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 30. la Fama come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 31. un ballerino sul cavalletto come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 32. un altro [ballerino] per detto effetto come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 33. un ballerino francese come sopra [a penna e acquerellata ; Cornacchini]
 il 34. Pensiero per la festa fatta nel Teatro di Via della Pergola in occasione della Venuta in Firenze del Principe Elettore di Sassonia del medesimo Cornacchini
 il 35. disegno per fare una maschera da Pappagallo del medesimo [Cornacchini]
 il 36. disegno per una maschera di donna indiana ideale del medesimo [Cornacchini]
 il 37. disegno per una maschera da moro del suddetto [Cornacchini]
 il 38. maschera d'uomo cinese ideale del medesimo [Cornacchini]
 il 39. maschera ideale del suddetto [Cornacchini]
 il 40. un nudo del suddetto [Cornacchini]
 il 41. altro nudo a lapis nero come l'antecedente del medesimo [Cornacchini]
 il 42. 2 studi di statue antiche a lapis rosso del medesimo [Cornacchini]
 il 43. un nudo a lapis nero del medesimo [Cornacchini]
 il 44. grottesche a penna del medesimo dipinte in casa Gabburri [Cornacchini]
 il 45. un nudo a lapis nero, del medesimo [Cornacchini]
 il 46. 2 disegni a penna, e acquerello il primo fatto di stucco in Casa Gabburri nel terreno; e il 2° in S.a Trinita di Firenze [sul margine: del medesimo] [Cornacchini]
 il 47. disegno a penna e acquerello per la Cappella di S. Giovanni Gualberto in S. Trinita di Firenze, del medesimo [Cornacchini]
 il 48. un mezzo nudo al lapis nero del medesimo [Cornacchini]
 il 49. un paese al lapis nero del medesimo e un disegno a penna per ornato di Giovan Battista Foggini
 il 50. un disegno per altare con 3 statue a penna, e acquerello del detto Foggini [...]
 il 53. disegno di Gioacchino Fortini per l'intermedio dell'Arno, per la venuta in Firenze del Principe Elettorale di Sassonia ora re Augusto di Polonia nel 1712
 il 54. disegno del medesimo per la suddetta festa, intermedio di Venere, e Giunone [...]

[c. 33v] **852 Disegni disposti in N° 123 fogli di carta imperiale [...]**

12 di Filippo della Valle [...]

9 disegni di cose diverse di Giovan Battista Foggini cioè di figure, di grottesche, e di Architetture, e tutti a penna, e penna e acquerello

[c. 34r] **Disegni in cornice di cristallo**

[c. 35r] 1 disegno storiato a penna di Giovan Battista Foggini ————— 2,- [ruspi]

[c. 36r] 1 la Veduta del Palazzo de' Pitti, residenza della Corte di Toscana, con una mascherata che passa sulla Piazza con gran quantità di figure a penna e acquerello. Disegno istoriato, e finito di Filippo della Valle Scultor celebre Fiorentino in Roma fatto il tutto di sua invenzione in tenera età. Per traverso largo braccia 2 soldi 3 alto soldi 17 tirato sulla tela e cornice ————— 6,- [ruspi]

[c. 42r] 1 disegno con 2 putti figurati per Amore e Psiche a lapis rosso finiti di Filippo della Valle, scultor Fiorentino, da esso fatti in marmo, in terra totta, e intagliati in rame. —3,- [ruspi]

[c. 43r] **380 Disegni in un libro di Lettera P in carta imperiale grande per alto, legato in vacchetta sottile dorata contiene gli appressi autori: [...]**

3 [disegni di] Filippo della Valle

[c. 43v] 25 [disegni di] Foggini

[c. 44r] **400 Disegni in un libro di lettera R in carta imperiale per alto, legato in vacchetta sottile per alto, dorato, compagno dei due antecedenti, contiene gli appressi disegni, cioè:**

[c. 44v] 1 [disegno di] Giovan Battista Foggini

[c. 45r] 2 [disegni di] Carlo Marcellini scultore

[c. 50v] **Seguono i bassirilievi, i modelli, e statue di marmo, antiche e moderne, e modelli di Cera**

1 ~~Bacchetto~~ Bacco piccolo greco di marmo, colla testa, e gambe restaurate da Giuseppe Piamontini ————— 12,- [ruspi]

1 Putto, o sia Cupido che dorme di terra cotta al naturale di mano di Filippo della Valle ————— 10,- [ruspi]

2 Modelli di terra cotta compagni che uno della Lotta, e l'altro dell'Aretino di Filippo della Valle, copiati eccellentemente dalli originali dei Greci che sono alla Real Galleria di Toscana, nella stanza detta la Tribuna ————— 10,- [ruspi]

2 Modelli di terra cotta che uno è il Bacchetto del Sansovino nella Real Galleria di Toscana, e l'altro è la statua della Vittoria di Michelagnolo nel gran salone di Palazzo Vecchio di Firenze di Filippo della Valle ————— 6,- [ruspi]

1 Bacchanale di terra cotta con putti, capre e maschere, del predetto Filippo della Valle, di sua invenzione ————— 6,- [ruspi]

[c. 51r] 1 Endimione di terra cotta modello isolato di mano di Agostino Cornacchini ————— 6,- [ruspi]

1 Mose in atto di fare scaturir l'acqua di terra cotta, modello isolato del suddetto [Cornacchini] ————— 6,- [ruspi]

1 Bassorilievo di terra cotta colla decollazione di S. Giovanni Battista di Girolamo Ticiati, da cui fu fatto di marmo per l'altare maggiore in S. Giovanni in Firenze ————— 12,- [ruspi]

4 Modelli di terra cotta, che 2. in quadro e 2. in ovato compagni, in bassorilievo di mano di Giovanni Casini Fiorentino ————— 20,- [ruspi]

1 Modellino di terra cotta di una Venere con Amore di mano del Casini suddetto — 4,- [ruspi]

1 Modello di terra cotta della famosa Venere dei Medici che è nella stanza detta la Tribuna nella Real Galleria di Toscana, di Filippo della Valle ————— 6,- [ruspi]

1 Gruppo di terra cotta di Santa Teresa con angeli di mano di Salvatore Sani — 2,- [ruspi]

2 Statue compagne fatte in legno, di mano del celebre Baldassar Permuser — 10,- [ruspi]

1 Ritratto del celebre Padre Abate Romeli miniatore, fatto in cere colorite da Agostino Cornacchini, in cornice e cristallo ————— 6,- [ruspi]

1 Ritratto in cera per medaglia con suo rovescio del Cavaliere Gabburri, di mano di Lorenzo Veber, con suo bello adornamento nero e cristallo ————— 18,- [ruspi]

4 Testine di terra cotta di Agostino Cornacchini ————— 2,- [ruspi]

6 Modellini piccoli di terra cotta di Giuseppe Piamontini parte d'invenzione, e parte copiate da alcune statue della Real Galleria ————— 3,- [ruspi]

[c. 51v] 1 Bassorilievo di terra cotta per alto con suo adornamento nero rappresentante la Deposizione di Nostro Signore dalla Croce, di Massimiliano Soldani ————— 18,- [ruspi]

Seguono i ritratti dei Pittori, Scultori, e Architetti, tutti originali fatti di loro propria mano, e tutti in cornice, e cristallo.

Ritratto

[c. 53r] 1 Filippo della Valle scultor fiorentino in Roma, a gesso sulla carta tinta di nero, in quadro, per alto soldi 12 $\frac{2}{3}$, largo soldi 8. Senza ornati ————— 6,- [ruspi]

[c. 55r] **In Bassorilievo di Terracotta**

1 Gaspero Bruschi Fiorentino come sopra [per alto soldi 12 $\frac{2}{3}$ largo soldi 8] ——— 3,- [ruspi]

1 Girolamo Ticciati Fiorentino come sopra [per alto soldi 12 $\frac{2}{3}$ largo soldi 8] ----- 6,- [ruspi]

[c. 55v] **Di tutto rilievo**

1 Giuseppe Piamontini busto di terra cotta al naturale, scultor fiorentino ----- 22,- [ruspi]

[c. 56r] **Ritratti che non sono originali**

[c. 56v] 1 Camillo Rusconi di Filippo della Valle ----- 1,- [ruspi]

1 Giovan Battista Foggini di Vincenzo [Foggini] suo figlio ----- 4,- [ruspi]

[c. 57v] **Altri ritratti di Professori originali in disegno, di loro propria mano**

[c. 58r] 1 Vincenzo Foggini Scultor Fiorentino in basso rilievo ----- 2,- [ruspi]

CATALOGO DI STAMPE E DISEGNI DI F.M.N. GABBURRI, DOPO 1736, VOL. 2

Parigi, Fondation Custodia, ms. 2005-A.687.B.2 [indicato nella tabella: Custodia 2]

Bibliografia: in corso di trascrizione da parte di N. Barbolani di Montauto.

[c. 1r] Le misure son computate al braccio fiorentino

[c. 9v] N° 301 Disegno al lapis rosso, terminato di mano di Filippo della Valle scultore fatto da esso per un gruppo di Amore, e Psiche. Per alto soldi 10 $\frac{1}{3}$ largo 8.

[c. 11v] N° 372 Battaglia a penna, e acquerello. Di mano di Giovan Battista Foggini scultor fiorentino. Per traverso soldi 16, alto XI $\frac{2}{3}$

[c. 14r] N° 421 Tullia sul cocchio, ~~che vuol~~ in atto di volar passare sul corpo del Padre, che giace in terra. Disegno a penna, e acquerello, istoriato, di mano di Giovan Battista Foggini scultore Fiorentino. Per traverso soldi 19 $\frac{2}{3}$, alto 15

[c. 14v] N° 441 Bacchanale istoriato al lapis nero sopra carta bianca con moltitudine di figure di mano di Filippo della Valle Scultore fiorentino. Per traverso soldi 19 alto XI $\frac{5}{6}$

[c. 17v] N° 566 Battaglia dei Centauri. Disegno istoriato, e finito, a penna e acquerello lummeggiato sopra carta tinta; di mano di Giovan Battista Foggini Scultor Fiorentino fatto per un Bassorilievo. Per traverso soldi 8 $\frac{1}{3}$ alto 6 $\frac{1}{6}$

[c. 23r] N° 764 Paese a lapis rosso di mano di Paolo Anesi Romano, colle figure di Filippo della Valle. Per alto soldi 6 $\frac{5}{6}$, largo 5 $\frac{5}{6}$.

[c. 25r] N° 843 L'Adorazione dei Re Magi. Disegno a penna e acquerello sopra carta bianca, istoriato. Di mano di Giovan Battista Foggini, scultore e architetto Fiorentino. Per alto soldi 12 $\frac{1}{2}$, largo 9 $\frac{5}{6}$

[c. 34v] N° 1126 La conversione si S. Paolo. Disegno Istoriato, a penna e acquerello sopra carta bianca di mano di Giovan Battista Foggini, scultor Fiorentino. Per traverso soldi X $\frac{1}{3}$ alto 7 $\frac{2}{3}$.

[c. 35r] N° 1141 Una comparsa per scena. Disegno a penna, e acquerello di più colori, in carta bianca, di mano di Agostino Cornacchini scultore. Rappresenta, Mercurio, la Fama e

Flora con moltitudine di altre figure di ninfe, pastori silvani, e putti [?] gl' [?] introduzione all'Accademia fatta dai Cavalieri Fiorentini dell'Accademia dei Nobili nel Teatro di via della Pergola per la venuta del Principe Elettorale di Sassonia in Firenze l'anno 1712. Per alto soldi 12 1/3, largo 9 1/2.

[c. 35v] N° 1169 Un Accademia, o sia nudo, a lapis rosso, lumeggiato, sopra carta bigetta. Di mano di Filippo della Valle, scultore Fiorentino. Per traverso soldi 19 1/6, alto 14 2/3.

N° 1170 Un Accademia, o sia nudo, a lapis rosso, lumeggiato sopra carta tinta di mano del sopradetto Filippo della Valle Scultore. Per traverso soldi 19 5/6, alto 12 1/2.

[c. 44r] N° 1438 Un Accademia, o sia nudo. Disegno a lapis rosso, lumeggiato, sopra carta tinta, di mano di Agostino Cornacchini scultore. Per alto soldi 19 1/3, largo 14 2/3.

[c. 45v] N° 1477 Una carta con n° 2 disegni. Il primo di sopra col n° 1 è di mano di Alessio de' Marchis, l'altro di sotto al n° 2 con 5 urne a penna, è di mano di Giovan Battista Foggini scultor Fiorentino

N° 1483 Una carta con n° 3 disegni Il primo al n° 1 di autore incognito, quello al n° 2 di Annibale Carracci, e quello al n° 3 di Giovan Battista Foggini.

N° 1484 Una carta con n° 2 disegni. Il primo di sopra al n° 1 di Ciro Ferri, l'altro di sotto al n° 2 di Giovan Battista Foggini.

[c. 48v] N° 1561 Una carta con n° 3 disegni. I numeri 1 e 2 sono 2 disegni di scene del Bibbiena. Il n° 3 è un paese o veduta dal vero a lapis rosso di Filippo della Valle scultor Fiorentino.

[c. 49v] N° 1606 Una carta con n° 4 disegni. I numeri 1 e 2 sono di Livio Meus. Il n° 3 è un putto a di [?] finito, a lapis rosso, di mano di Monsù Giusto Sustermans. Il n° 4 è di mano di Giovan Battista Foggini, scultore e architetto fiorentino.

¹ Campori sbaglia la trascrizione indicando « 487-497 ».

² Errore di numerazione dell'autore.

TABELLA RIEPILOGATIVA

Questa appendice riprende le indicazioni sui disegni sopra riportate sotto forma di tabella. Gli inventari offrono informazioni tra loro complementari. Alcuni disegni si ripetono due o tre volte nei diversi manoscritti: mettere a confronto queste descrizioni consente di affinare la conoscenza della collezione e di precisare, spesso, l'identità delle opere. Si segnala anche l'eventuale identificazione dell'opera e, se nota, la sua collocazione.

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
CORNACCHINI, Agostino		
B.N.C.F. Disegni sciolti e che non sono in cornice	479-489 . Undici naturali, cioè otto sopra carta tinta di lapis nero, lustrati di biacca, uno di lapis nero su carta bianca, uno di lapis rosso su carta tinta con lumi, e l'altro di lapis rosso lustrato su carta turchina; tutti per un braccio scarsi, larghi soldi 14 e 2/3. Di mano d'Agostino Cornacchini [...] Dim.: cm. 58,3 x 42,5 cm	Oxford, Christ Church. Matita, lustrato di biacca. cm. 43,2 x 28,7. Bibl.: Cannon-Brooke, op. cit. 1976, pp. 120-1, fig. 5.
Custodia 1, c. 8v Disegni sciolti	1 Nudo come sopra [a lapis rosso lustrato] di Agostino Cornacchini [fatto nel] 1710	
Custodia 2, c. 44r N° 1438	N° 1438 Un'Accademia, o sia nudo. Disegno a lapis rosso, lustrato, sopra carta tinta, di mano di Agostino Cornacchini scultore. Per alto soldi 19 1/3, largo 14 2/3. Dim.: cm. 56,1 x 42,5	
B.N.C.F. Libro secondo	Nella 12. [carta] vi è un disegno di penna per una soffitta d'Agostino Cornacchini	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 25. Disegno a penna coi contorni solamente, studio del cavallo, ridotto in proporzione, fatto da Agostino Cornacchini scultore fiorentino, con gran fatica ed arte, per l'opera grande che egli sta facendo del Carlo Magno a cavallo nel portico di S. Pietro; per traverso soldi 12 e 2/3, alto soldi 10. Dim.: cm. 29 x 36,7	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 19. La notomia o sia il Cavallo colle sue misure, a penna di Agostino Cornacchini	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 26. le Marie a piè della Croce con S. Giovanni d'acquerello, ben terminato e conservato; alto soldi 15, largo 12 scarsi. Del suddetto. Dim.: cm. 43,5 x 34,8	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 20. le Marie e S. Giovanni a piè della croce a penna e acquerello del suddetto	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 27. disegno a penna e acquerelli coloriti per un catafalco; per alto 14 e 1/3, largo 11 scarsi. Del suddetto. Dim.: cm. 41,6 x 31,9	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 21. disegno per un catafalco a penna e acquerello finito del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 28. La pianta del detto catafalco, alta soldi 14 e 1/2, larga 12. Dim.: cm. 42 x 34,8	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 22. Pianta del suddetto catafalco del medesimo	
B.N.C.F., c.69r Libro terzo	[N. 28] [...] due disegni di lapis rosso, o piuttosto due schizzi, uno d'un presepio, fatto di marmo all'Eminentissimo Cardinal Fabbroni, l'altro il primo pensiero del Carlo Magno colla nicchia; per alto soldi 14 e 2/3, largo 12. Dim.: cm. 42,5 x 34,8	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 23. 2 disegni al lapis rosso, del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 29. un disegno d'acquerelli coloriti, fatti per la parte di dietro d'un coppè; per traverso soldi 9 e 2/3, alto 7 e 1/2. Dim.: cm. 21,8 x 28	
B.N.C.F. Libro terzo	[N. 29] [...] E due disegni a penna, che uno d'un capitello d'una colonna, con alcune maschere [...]	Londra, British Museum, Prints and Drawings, 1905,0131.2 Penna e matita nera (r); matita nera (v). cm. 12,8 x 19,5. Di mano di Gabburri, sul recto: "Agostino Cornacchini fece in/p[er] Casa Gabburri 1713" Bibl.: Cannon-Brookes, op. cit., 1976, pp. 119-120, figg. 2-3.

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
B.N.C.F. Libro terzo	[N. 29] [...] E due disegni a penna [...] l'altro fatto per il ciborio, o tabernacolo, dell'altare di S. Giovanni Gualberto in Santa Trinita di Firenze, con putti.	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 30. un nudo di lapis nero, non terminato intieramente, sopra carta tinta e lueggiato; per alto soldi 14 e 2/3, largo 9 e 2/3. Dim.: cm. 42,5 x 28	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 24. un nudo a lapis nero del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 31. un disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 1/3, largo 8, figura una Pallade. Dim.: cm. 32,9 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 25. una Pallade a penna e acquerellata di colore ben terminata, spiritosa	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 32. disegno di penna e acquerelli coloriti, alto 10 e 2/3, largo 8, ben terminato. Rappresenta un Cupido. Dim.: cm. 56,1 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 26. un cupido bendato come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 33. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11, largo 8. Rappresenta il Dio Marte. Dim.: cm. 31,9 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 27. Marte come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 34. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8. Rappresenta una Flora. Dim.: cm. 33,8 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 28. Flora come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 35. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8. Rappresenta un Mercurio. Dim.: cm. 33,8 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 29. Mercurio come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 36. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 11, largo 8. Rappresenta la Fama. Dim.: cm. 31,9 x 23,2	Richmond, Virginia Museum of Fine Arts Penna e acquerelli colorati. cm. 31,9 x 22,2. Di mano di Gabburri, sul verso: "D'Agostino Cornacchini scultor Fiorentino, pensiero per la Flora, per l'Accad.a del P.pe Elettorale di Sassonia del 1712"
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 30. la Fama come sopra	Bibl.: Cannon-Brookes, <i>op. cit.</i> , 1976, p. 119, tav. 1
B.N.C.F. Libro terzo	N. 37. una figura per saltare il cavalletto, di penna e acquerelli coloriti, terminata; per alto soldi 11, larga 8. Dim.: cm. 31,9 x 23,2	Londra, Victoria and Albert Museum, S.121-1997; fig. 10 cm. 30,4 x 23,2 Inedito, cfr. nota 84.
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 31. un ballerino sul cavalletto come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 38. disegno toccato solamente di penna per saltare il cavalletto; per alto soldi 9 e 2/3, largo 8. Dim.: cm. 28 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 32. un altro [ballerino] per detto effetto come sopra	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 39. disegno di penna e acquerelli coloriti, terminato; per alto soldi 10, largo 7 e 1/3, fatto per l'abito d'una figura, d'uno che deve ballare ad un balletto alla francese. Dim.: cm. 29 x 21,3	Londra, Victoria and Albert Museum, S.122-1997; fig. 11 cm. 28,5 x 20,8 Inedito, cfr. nota 84.
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 33. un ballerino francese come sopra	

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
B.N.C.F. Libro terzo	N. 40. disegno per scena, storiato, toccato di penna e acquerello, fatto per il primo pensiero per un'accademia che fu fatta dai cavalieri fiorentini nel gran teatro di Via della Pergola, per la venuta del Principe Elettorale di Sassonia l'anno 1712, per cui son serviti ancora tutti gli altri disegni di Deità antecedenti.	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 34. pensiero per la festa fatta nel Teatro di Via della Pergola in occasione della Venuta in Firenze del Principe Elettore di Sassonia del medesimo Cornacchini	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 41. disegno a penna e acquerelli coloriti, ben terminato; per alto soldi 14 e 1/3, largo 10, fatto per una maschera. Dim.: cm. 41,6 x 29	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 35. disegno per fare una maschera da Pappagallo del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 42. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato, fatto per una maschera ideale di una donna; per alto soldi 15, largo 7 e 2/3. Dim.: cm. 43,5 x 22,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 36. disegno per una maschera di donna indiana ideale del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 43. disegno di penna e acquerelli coloriti, ben terminato, fatto per la maschera d'un moro vestito; per alto soldi 14 e 1/3, largo 9 e 2/3. Dim.: cm. 41,6 x 28	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 37. disegno per una maschera da moro del suddetto	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 44. disegno di penna e acquerelli coloriti, terminato, fatto per una maschera ideale; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8 e 1/3. Dim.: cm. 33,8 x 24,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 38. maschera d'uomo cinese ideale del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 45. disegno a penna e acquerelli coloriti, terminato, fatto per una maschera ideale; per alto soldi 11 e 2/3, largo 8. Dim.: cm. 33,8 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 39. maschera ideale del suddetto	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 46. disegno di un nudo, o accademia, di lapis nero, lusinggiato, sopra carta turchina; per alto soldi 16 scarsi, largo 12 e 2/3. Dim.: cm. 46,4 x 36,7	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 40. un nudo del suddetto	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 47. altro compagno, non terminato; per alto soldi 16, largo 12. Dim.: cm. 46,4 x 34,8	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 41. altro nudo a lapis nero come l'antecedente del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 48. due delle prime statue antiche di Roma di lapis rosso, ben terminate; per alto soldi 13 e 2/3, e per larghezza una soldi 6 e 2/3, l'altra 5. Dim.: cm. 39,6 x 19,3 e cm. 39,6 x 14,5	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 42. 2 studi di statue antiche a lapis rosso del medesimo [Cornacchini]	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 49. un'accademia di lapis nero, lusinggiata sopra carta turchina; per alto soldi 14 e 1/3, larga 9 e 2/3. Dim.: cm. 41,6 x 28	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 43. un nudo a lapis nero del medesimo [Cornacchini]	

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
B.N.C.F. Libro terzo	N. 50. un disegno di grottesca a penna, fatto da tutte due le parti; per alto soldi 12, largo 11 e 2/3. Dim.: cm. 34,8 x 33,8	Londra, Victoria and Albert Museum, 8638G Penna e acquerello bruno. cm. 22,5 x 34,5. Di mano di Gabburri, sul recto: "Cornacchini, in Casa Gabburri di stucco". Bibl.: Cannon-Brookes, <i>op. cit.</i> , 1976, p. 119, fig. 4.
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 44. grottesche a penna del medesimo dipinte in casa Gabburri [Cornacchini]	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 51. un'accademia di lapis nero, sopra carta bianca; per alto soldi 14, larga 9 e 1/3. Dim.: cm. 40,6 x 27,1	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 45. un nudo a lapis nero, del medesimo [Cornacchini]	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 52. due disegni a penna e acquerello, che uno per traverso soldi 12, alto 8, fatto per l'ornato d'una camera terrena in casa il sig. cav. Gabburri [...] Dim.: cm. 34,8 x 23,2	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 46. 2 disegni a penna, e acquerello il primo fatto di stucco in casa Gabburri nel terreno [...]	
B.N.C.F. Libro terzo	[N. 52] [...] l'altro per traverso soldi 9 e 2/3, alto 7, fatto per l'ornato di certe medaglie, nella cappella di Santa Trinita di Firenze. Dim.: cm. 28 x 20,3	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 46. 2 disegni a penna, e acquerello [...] e il 2° in S.a Trinita di Firenze	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 53. disegno a penna e acquerello; per traverso soldi 15 scarsi, alto 10 e 1/3, fatto per l'ornato della suddetta Cappella. Dim.: cm. 43,5 x 30	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 47. disegno a penna e acquerello per la Cappella di S. Giovanni Gualberto di S. Trinita di Firenze, del medesimo	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 54. una 1/2 figura di lapis nero, lumeggiata sopra carta tinta, ben terminata; per alto soldi 14 e 2/3, larga 10 scarsa. Dim.: cm. 42,5 x 29	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 48. un mezzo nudo al lapis nero del medesimo [Cornacchini]	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 55. [...] uno di lapis nero sopra carta bianca: veduta di alcune rovine dell'antichità di Roma; per alto 9 e 1/2, largo 7 [...] Dim.: cm. 27,6 x 20,3	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 49. un paese al lapis nero del medesimo	
Custodia 1, c. 4r Disegni sciolti	1 disegno alto soldi 14 1/2 largo 9 1/2 istoriato e finito a penna, e acquerello; rappresenta una delle 15 decorazioni fatta nel Teatro di Via della Pergola per la venuta del Principe Reale di Sassonia, ora Re Augusto di Polonia di mano di Agostino Cornacchini Dim.: cm. 42 x 27,6	Firenze, Biblioteca Marucelliana, B. 10. GF; fig. 9 Penna e inchiostri, acquerelli colorati. cm. 40 x 27. Cfr. nota 82.
Custodia 2, c. 35r N°1141	N° 1141 una comparsa per scena. Disegno a penna, e acquerello di più colori, in carta bianca, di mano di Agostino Cornacchini scultore. Rappresenta Mercurio, la Fama e Flora con moltitudine di altre figure di ninfe, pastori silvani, e putti [?] g' l' [?] introduzione all'Accademia fatta dai Cavalieri Fiorentini dell'Accademia dei Nobili nel Teatro di via della Pergola per la venuta del Principe Elettorale di Sassonia in Firenze l'anno 1712. Per alto soldi 12 1/3, largo 9 1/2. [l'altezza è sbagliata, dovrebbe esser 14 1/3]	
Custodia 1, c. 8r	2 disegni compagni di prospettive a penna e acquerello di fuliggine di Don Filippo Juvarra per mezzo larghi soldi 15 1/2 alti soldi 10 fatti per Agostino Cornacchini scultore Dim.: cm. 29 x 45	

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
DELLA VALLE, Filippo		
B.N.C.F. Disegni scolti e che non sono in cornice	464. un bacchanale con quantità di figure, fatto di lapis nero, terminato a perfezione; per traverso soldi 19, alto 12. Di mano del Valle, scultore, nipote del Foggini scultore, fatto apposta per questo studio. Dim.: cm. 34,8 x 55,1	Proposta: Ubicazione ignota; fig. 12 Matita nera, penna, acquerello bruno e grigio, lumeggiato di bianco. cm. 32,9 x 50. Cfr. nota 98.
Custodia 1, c. 29v altri disegni sciolti N° 441	1 bacchanale a lapis nero istoriato, e finito di Filippo Della Valle fatto nella sua tenera età. Per traverso lungo soldi 19 ½ alto 12. Segnato 441 Dim.: cm. 34,8 x 56,5	
Custodia 2, c. 14v N°441	N° 441 Bacchanale istoriato al lapis nero sopra carta bianca con moltitudine di figure di mano di Filippo della Valle Scultore fiorentino. Per traverso soldi 19 alto XI 5/6 Dim.: cm. 34,3 x 55,1	
Custodia 1, c. 8v Disegni sciolti	1 un nudo a lapis rosso lumeggiato per traverso di Filippo Valle	Proposta: Firenze, G.D.S.U., 5696 S Sangugna lumeggiata, cm. 34 x 48,3. Di mano di Gabburri: "Filippo della Valle Scultore Fiorentino faceva in Roma l'anno 1732" Bibl.: Minor, <i>op. cit.</i> , 1997, cat. 14, tav. 16.
Custodia 2, c. 35v N°1170	un'accademia, o sia nudo, a lapis rosso, lumeggiato sopra carta tinta di mano del sopradetto Filippo della Valle Scultore. Per traverso soldi 19 5/6, alto 12 1/2 Dim.: cm. 36,3 x 57,5	
Custodia 1, c. 8v Disegni sciolti	1 nudo di Filippo della Valle fatto nel 1732	Firenze, G.D.S.U., 5696 S ?
Custodia 1, c. 8v Disegni sciolti	1 nudo come sopra fatto in Roma nel 1732	Firenze, G.D.S.U., 5696 S ?
Custodia 1, c. 8v Disegni sciolti N° 1169	1 nudo del medesimo segnato dietro 1169	
Custodia 2, c. 35v N°1169	N° 1169 un'accademia, o sia nudo, a lapis rosso, lumeggiato, sopra carta bigetta. Di mano di Filippo della Valle, scultore Fiorentino. Per traverso soldi 19 1/6, alto 14 2/3. Dim.: cm. 42,5 x 55,6	
Custodia 1, c. 26v Paesi tutti sciolti N° 118, 491-495, 499, 500, 720, 764, 1054	11 disegni di paesi, e vedute, di misure diverse di mano di Paolo Anesi, alcuni a lapis nero e altri a lapis rosso. Segnati uno 1054, altro 491, altro 499, altro 118, altro 764, dove le figurine sono di Filippo Della Valle, altro 494, altro 493, altro 720, altro 492, altro 495, altro 500.	
Custodia 2, c. 23r N°764	N° 764 paese a lapis rosso di mano di Paolo Anesi Romano, colle figure di Filippo della Valle. Per alto soldi 6 5/6, largo 5 5/6. Dim.: cm. 19,8 x 16,9	
Custodia 1, c. 33v 852 Disegni disposti in N° 123 fogli di carta imperiale (...)	12 [disegni] di Filippo della Valle	
Custodia 1, c. 36r Disegni in cornice di cristallo	1 la veduta del Palazzo de' Pitti, residenza della corte di Toscana, con una mascherata che passa sulla Piazza con gran quantità di figure a penna e acquerello. Disegno istoriato, e finito di Filippo della Valle Scultore celebre Fiorentino in Roma fatto il tutto di sua invenzione in tenera età. Per traverso largo braccia 2 soldi 3 alto soldi 17 tirato sulla tela e cornice. Dim.: cm. 49,3 x 116,6	
Custodia 1, c. 42r Disegni in cornice di cristallo	1 disegno con 2 putti figurati per Amore e Psiche a lapis rosso finiti di Filippo della Valle, scultore Fiorentino, da esso fatti in marmo, in terra cotta, e intagliati in rame.	
Custodia 2, c. 9v N° 301	Disegno al lapis rosso, terminato di mano di Filippo della Valle scultore fatto da esso per un gruppo di Amore, e Psiche. Per alto soldi 10 1/3 largo 8. Dim.: cm. 30 x 23,2	

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
Custodia 1, c. 43r Libro P	3 [disegni di] Filippo della Valle	
Custodia 1, c. 53r [...] i ritratti dei Pittori, Scultori, e Architetti, tutti originali fatti di loro propria mano, e tutti in cornice, e cristallo	1 Filippo della Valle scultor fiorentino in Roma, a gesso sulla carta tinta di nero, in quadro, per alto soldi 12 ½, largo soldi 8. Senza ornati Dim.: cm. 36,3 x 23,2	
Custodia 1, c. 56v Ritratti che non sono originali	1 Camillo Rusconi di Filippo della Valle	Philadelphia, Museum of Art, 1978-70-423 Matita nera. cm. 36,3 x 24,4. Di mano di Gabburri, sul verso: "Ritratto del Cav. Camillo Rusconi Scultore / fatto da Filippo della Valle Scultor Fiorentino / Suo Scolare l'anno 1729 in Roma" Bibl.: <i>A Scholar collects, op. cit.</i> , 1980, cat.20; <i>Italian portrait drawings, op. cit.</i> , 1983, cat. 39.
Custodia 2, c. 48v N°1561	N° 1561 Una carta con n° 3 disegni. [...] Il n° 3 è un paese o veduta dal vero a lapis rosso di Filippo della Valle scultor Fiorentino.	
FOGGINI, Giovanni Battista		
B.N.C.F. Libro Terzo	[N. 55] [...] L'altro di penna e acquerelli, fatto per ornato di architettura; per traverso soldi 9, alto 4. Di mano di Giovambatista Foggini [...] Dim.: cm. 11,6 x 26,1	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 49. [...] un disegno a penna per ornato di Giovan Battista Foggini	
B.N.C.F. Libro Terzo	N. 56. un presepio con molte figure, storiato, di penna e acquerelli sopra carta bianca; per alto soldi 12 e 2/3, largo 10 scarsi. Di mano del suddetto Foggini. Dim.: cm. 36,7 x 29	
Custodia 2, c. 25r Disegno sciolto N°843	N° 843 l'Adorazione dei Re Magi. Disegno a penna e acquerello sopra carta bianca, istoriato. Di mano di Giovan Battista Foggini, scultore e architetto Fiorentino. Per alto soldi 12 1/2, largo 9 5/6 Dim.: cm. 36,3 x 28,5	
B.N.C.F. Libro Terzo	N. 57. Disegno per una tribuna per altare con statue, di cui vi è il pentimento in una cartuccia, per variar l'ordine; per alto soldi 17, largo 10 e 2/3. Dim.: cm. 49,3 x 30,9	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 50. un disegno per altare con 3 statue a penna, e acquerello del detto Foggini	
Custodia 1, c. 12v Disegni sciolti N° 11131	la Regina Saba del Foggini a penna segnato 11131.	
Custodia 1, c. 18v Disegni sciolti N° 597	1 Mosè nel roveto. Disegno a penna, e acquerello lumeggiato istoriato, e finito, di Giovan Batista Foggini. Segnato 597	
Custodia 1, c. 19r Disegni sciolti N° 3	[...] Uno per angelo della Cupola Corsini nel Carmine segnato n° 3	Proposta: Firenze, collezione privata. Bibl.: Lankheit, <i>op. cit.</i> , 1962, fig. 19.
Custodia 1, c. 19r	1 Disegno grande storiato a penna, e acquerello. Istoria di Tullia che passa col carro sopra il Corpo del Padre, di Giovan Battista Foggini	Collezione privata; fig. 5. Penna e acquerello bruno, su matita nera. cm. 37,5 x 55,3. Cfr. nota 49.
Custodia 2, c. 14r N°421	N° 421 Tullia sul cocchio, che vuol passare sul corpo del Padre, che giace in terra. Disegno a penna, e acquerello, istoriato, di mano di Giovan Battista Foggini scultore Fiorentino. Per traverso soldi 19 2/3, alto 15 Dim.: cm. 43,5 x 57	

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
Custodia 1, c. 22r Disegno sciolto N°159	4 Disegni [...] Il 3° di Giovan Battista Foggini segnato 159 [...]	
Custodia 1, c. 33v 852 Disegni disposti in N° 123 fogli di carta imperiale (...)	9 disegni di cose diverse di Giovan Battista Foggini cioè di figure, di grottesche, e di Architetture, e tutti a penna e penna e acquerello	
Custodia 1, c. 35r Disegni in cornice di cristallo	1 disegno storiato a penna di Giovan Battista Foggini	
Custodia 1, c. 43v Libro P	25 [disegni di] Foggini	
Custodia 1, c. 44v Libro R	1 [disegno di] Giovan Battista Foggini	
Custodia 2, c. 11v N°372	N° 372 Battaglia a penna, e acquerello. Di mano di Giovan Battista Foggini scultor fiorentino. Per traverso soldi 16, alto XI 2/3 Dim.: cm. 33,8 x 46,4	
Custodia 2, c. 17v N°566	N° 566 Battaglia dei Centauri. Disegno istoriato, e finito, a penna e acquerello lumeggiato sopra carta tinta; di mano di Giovan Battista Foggini Scultor Fiorentino fatto per un Bassorilievo. Per traverso soldi 8 1/3 alto 6 1/6. Dim.: cm. 18 x 24,3	Collezione privata; fig. 6. Penna e acquerello. cm. 16,5 x 24,1. Cfr. nota 54.
Custodia 2, c. 34v N°1126	N° 1126 La Conversione si S. Paolo. Disegno Istoriato, a penna e acquerello sopra carta bianca di mano di Giovan Battista Foggini, scultor Fiorentino. Per traverso soldi X 1/3 alto 7 2/3. Dim.: cm. 22,4 x 30,2	Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI 2664; fig. 8. Penna e acquerello bruno. cm. 22,5 x 29,9. Di mano di Gabburri, sul recto "N°1126", e sul verso "Gio: Battista Foggini Scultore e Architetto Fiorentino" Cfr. nota 62.
Custodia 2, c. 45v N°1477	N° 1477 Una carta con n° 2 disegni. [...] l'altro di sotto al n° 2 con 5 urne a penna, è di mano di Giovan Battista Foggini scultor Fiorentino	
Custodia 2, c. 45v N°1483	N° 1483 Una carta con n° 3 disegni [...] e quello al n° 3 di Giovan Battista Foggini.	
Custodia 2, c. 45v N°1484	N° 1484 Una carta con n° 2 disegni.[...] l'altro di sotto al n° 2 di Giovan Battista Foggini.	
Custodia 2, c. 49v N° 1606	N° 1606 Una carta con n° 4 disegni. [...] Il n° 4 è di mano di Giovan Battista Foggini, scultore e architetto fiorentino.	
FOGGINI, Vincenzo		
Custodia 1, c. 30r Disegni sciolti N° 73043	2 Disegni a lapis nero di 2 statue che andarono in Portogallo. La prima di Vincenzo Foggini disegnata da lui medesimo segnata 73043 [...]	Ubicazione ignota. Matita nera. cm. 40,5 x 26,6. Di mano di Gabburri, sul verso: "No. 73043. Di Vincenzo Foggini figliolo di Gio. Battista Scultor fior. Portogallo, fatta in marmo". Cfr. nota 68.
Custodia 1, c. 56v Ritratti che non sono originali	1 Giovan Battista Foggini di Vincenzo [Foggini] suo figlio	Philadelphia, Museum of Art, 1978-70-277. Penna. cm. 36,4 x 24,2. Cfr. nota 71.

Inventario / Sezione inventario	Descrizione delle opere	Identificazione
FORTINI, Giovacchino		
B.N.C.F. Libro terzo	N. 4. in questa carta vi sono 4 disegni a penna e acquerello, con un tripode, diversi ornati per camera e due adornamenti ovati. Di mano di Giovacchino Fortini	
Custodia 1, c. 32r Libro K	3°: 4 disegni che 2 in una carta, a penna di Giovacchino Fortini scultore Fiorentino	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 60. disegno di penna e acquerelli coloriti, fatto per un pensiero d'una comparsa dell'Arno, per un intermedio, per la suddetta Accademia di via della Pergola, storiato e conservato; per traverso soldi 14 e 1/3, alto 9 e 1/3. Di mano di Giovacchino Fortini, scultor fiorentino. Dim.: cm. 24,4 x 41,6	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 53. disegno di Giovacchino Fortini per l'intermedio dell'Arno, per la Venuta in Firenze del Principe Elettorale di Sassonia ora Rè Augusto di Pollonia nel 1712	
B.N.C.F. Libro terzo	N. 61. altro disegno compagno di penna e acquerelli non coloriti, fatto per la Comparsa di Giunone e Venere, per la suddetta Accademia. Di mano del detto Fortini.	
Custodia 1, c. 32v Libro K	il 54. disegno del medesimo per la suddetta Festa, intermedio di Venere, e Giunone	
MARCELLINI, Carlo		
B.N.C.F. Libro terzo	N. 12. disegno colorito per una grotta; per alto soldi 14, largo 12. Di mano del Marcellini, scultore fiorentino. Dim.: cm. 40,6 x 34,8	
Custodia 1, c. 32r Libro K	il 9° disegno per una grotta di Carlo Marcellini scultor Fiorentino	
Custodia 1, c. 45r Libro R	2 [disegni di] Carlo Marcellini scultore	
MONTAUTI, Antonio (da)		
Giovan Domenico Ferretti da A. Montauti Custodia 1, c. 30r Disegni sciolti N° 73044	2 disegni a lapis nero di 2 statue che andarono in Portogallo.[...] e l'altra del S. Pietro disegnata da Mauro Soderini dalla Statua di Antonio Montauti segnata 73044.	
Mauro Soderini, da A. Montauti Custodia 1, c. 30r Disegni sciolti N° 73045	1 la statua di S. Pietro di Antonio Montauti che andò in Portogallo disegnata da Giovanni Domenico Ferretti. Segnata 73045.	
WEBBER, Lorenzo Maria?		
Custodia 1, c. 2v Disegni sciolti	1. disegno storiato al lapis nero, di Vebber Olandese	

SUMMARY

This essay opens with the proposed connection between a drawing in the Louvre by Francesco Rossi, a pupil of Livio Mebus, with trionfi da tavola (table decorations) created for the wedding banquet of Grand Prince Ferdinand de' Medici and Violante Beatrice of Bavaria in 1689. The sheet formed part of the collection of the Florentine scholar Francesco Maria Niccolò Gabburri, whose collection is the principal subject of this article, which seeks to track down drawings by Florentine sculptors active in the late Medici period in some of the collections of works on paper assembled in Florence in the 1690s and 1700s. A study of the inventories of the Gabburri collection has made it possible to list various drawings by late Baroque sculptors (including Foggini, Cornacchini, Della Valle and Fortini) owned by the collector, and to identify some of them (as summarized in an appendix). The author also considers the collections of Ignazio Enrico Hugford, those of the Riccardi and Marucelli families, and the Medici collection. This study also investigates the quantity, vicissitudes and role of drawings by Late Baroque sculptors within these collections, examines the choices made by collectors, and their taste (with the exception of Foggini, the other sculptors appear to be notably under-represented), and discusses questions of attribution.

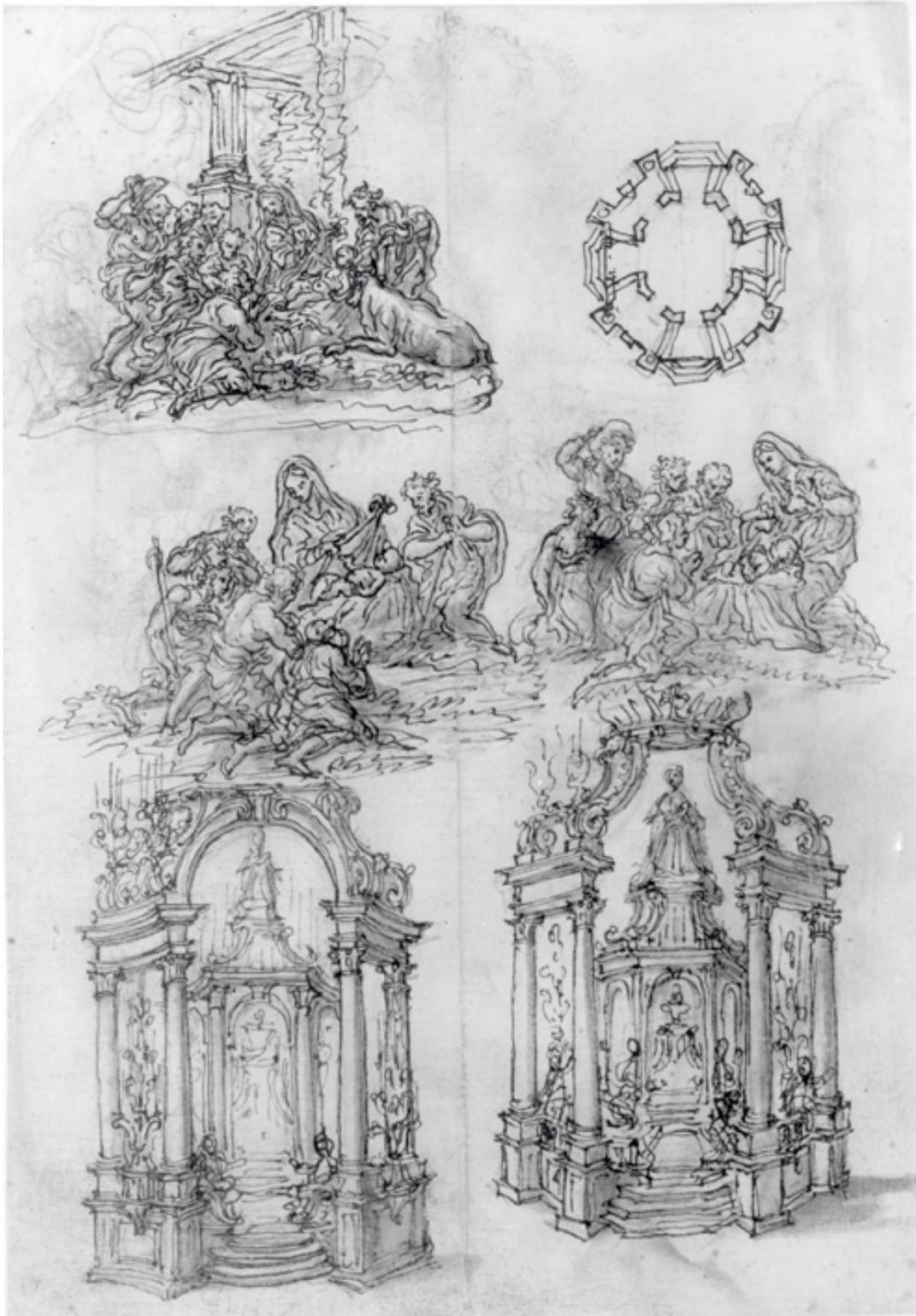


119 - Francesco Rossi: 'Gruppo allegorico'

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



121 - Giovanni Battista Foggini: 'Adorazione dei pastori' New York, Metropolitan Museum of Art



122 - Giovanni Battista Foggini: 'Studi per una Natività e un catafalco'

Ubicazione sconosciuta



123 - Giovanni Battista Foggini: 'Tullia che passa col carro sopra il Corpo del Padre'

Collezione privata



124 - Giovanni Battista Foggini: 'Battaglia dei Centauri e Lapiti'

Ubicazione sconosciuta



125 - Da Giovanni Battista Foggini: 'Battaglia dei Centauri e Lapiti'
Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia



126 - Cerchio di Giovanni Battista Foggini: 'Conversione di San Paolo' Dublino, National Gallery of Ireland Photo © National Gallery of Ireland



127 - Agostino Cornacchini: 'Comparsa per Il Vero Onore' Firenze, Biblioteca Marucelliana



128 - Agostino Cornacchini: 'Figura per Il Vero Onore' Londra, Victoria and Albert Museum



129 - Agostino Cornacchini: 'Figura per Il Vero Onore' Londra, Victoria and Albert Museum



130 - *Cercbia di Giovanni Battista Foggini (Filippo della Valle ?): 'Trionfo di Bacco'*
Ubicazione sconosciuta © Christie's Images Limited (1997)



131 - *Anonimo (prima attr. a Foggini): 'Studio per una cartella con angeli'*
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



132 Anonimo (prima attr. a Foggini): 'Studio per un ostensorio'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



133 - Giovanni Battista Foggini: 'Studio per un reliquario'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



134 - Giovanni Battista Foggini: 'La Strage dei Niobidi'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



135 - Giovanni Battista Foggini: 'Progetto di frontespizio per L'Accademia festeggiante' Firenze, Biblioteca Marucelliana



136 - Teodoro Verducci: 'Frontespizio per L'Accademia festeggiante' Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



137 - Giovanni Battista Foggini: 'Tullia che passa col carro sopra il Corpo del Padre'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

VERA CANEVAZZI

PERUGINO E IL PERUGINISMO NEL DUCATO DI MILANO TRA IL XV E IL XVI SECOLO

(FIGURE 138-165)

Tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento Pietro Perugino ha ricoperto un ruolo di primaria importanza, rivelandosi uno dei pittori più influenti e innovatori della sua epoca. Anche nel ducato di Milano la sua fortuna è stata enorme, venendo in primo luogo determinata dalla presenza sul territorio di due capolavori del maestro: la *Madonna con il Bambino tra i Santi Agostino e Giovanni evangelista* nella chiesa di Sant'Agostino a Cremona (Fig. 138) e il polittico nella Certosa di Pavia (Fig. 139).

A Cremona il dipinto, commissionato nel 1493 da Eliseo Roncadelli per l'altare di famiglia in Sant'Agostino¹, ha inciso notevolmente sullo svolgimento della pittura contemporanea, essendo studiato e rielaborato dai pittori attivi in città nei primi decenni del Cinquecento, tra cui Boccaccio Boccaccino, Marco Marziale, Galeazzo Campi e Tommaso Aleni, che si sono dovuti confrontare con la "maniera moderna" e la cultura figurativa dell'Italia centrale. Non sappiamo in che anno la pala, realizzata nel 1494, sia stata collocata sull'altare Roncadelli, dove è ricordata per la prima volta nell'atto di dote del 1509², ma troviamo un riscontro locale a partire dal 1506/1507. Un primo segno di interesse da parte della committenza cremonese si registra nel 1507, quando Alessandro Meli, esponente di una nota famiglia cittadina, commissiona a Boccaccio Boccaccino un dipinto con la *Vergine e il Bambino tra San Giovanni evangelista e San Francesco* per la cappella Meli nella chiesa di San Francesco e richiede, inserendola come clausola nel contratto, che venga utilizzato come modello il quadro del Perugino presente in Sant'Agostino³. L'opera del Boccaccino non è stata individuata con certezza⁴ e non è dunque possibile verificare quanto l'artista ferrarese si sia effettivamente avvicinato al modello, ma possiamo comunque notare in quasi tutti i suoi lavori successivi un costante sincretismo veneto-peruginesco.

La pala del Perugino nella loro città è stata un punto di riferimento imprescindibile per due pittori cremonesi: Tommaso Aleni e Galeazzo Campi, artisti che hanno inaugurato la grande stagione artistica cinquecentesca. Tommaso Aleni detto il Fadino

(notizie dal 1500 al 1526), dopo un esordio vicino alla pittura di Foppa, Bergognone, Bramantino e Leonardo e una successiva adesione allo stile del Boccaccino, ha dimostrato un legame con il Perugino soprattutto tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento. Una prima eco della pala Roncadelli si riscontra, ad esempio, nella tipologia del volto della Vergine nel polittico di San Giovanni in Croce del 1506-1507 circa (Fig. 140)⁵ e nell'architettura con volte a vela nella *Presentazione al Tempio* del 1510-1512 circa (Milano, collezione Bagatti Valsecchi) (Fig. 141)⁶. Il debito dell'Aleni nei confronti del Perugino non si esaurisce, tuttavia, nel riferimento alla pala di Sant'Agostino, venendo alimentato dalla conoscenza di altri suoi lavori presenti al di fuori del territorio cremonese e lombardo. Nella *Madonna con il Bambino* del 1506-1507 circa⁷, conservata ora al Museo del Cenacolo di Fuligno a Firenze (Fig. 142)⁸, l'artista ha infatti copiato esattamente un quadro del Perugino oggi conservato nella National Gallery di Washington del 1500 circa (Fig. 143)⁹. Nella tavola, all'interno di un paesaggio quasi leonardesco, in primo piano è raffigurata la Vergine, volta di tre quarti e assorta nella contemplazione del figlio seduto sulle sue ginocchia. Nella replica del Fadino la medesima scena è inquadrata dalla cornice di una finestra, sul cui davanzale compare il cartiglio con la firma "THOMAS DE FADINIS". Non sappiamo con certezza quando e dove il Fadino abbia visto il dipinto del Perugino, opera di cui ignoriamo la destinazione iniziale e di cui sappiamo solo che ad una data imprecisata è entrata a far parte della collezione dei Marchesi di Villafranca, finendo, dopo numerosi passaggi di proprietà, nel museo di Washington¹⁰. La tavola del Vannucci all'epoca doveva essere nota e trovarsi in una posizione accessibile, come dimostra il fatto che ne esistono altre repliche, tra cui una *Madonna con il Bambino* attribuita ad Andrea di Aloigi, conservata alla National Gallery di Londra. Gli studiosi hanno formulato diverse ipotesi sulle modalità in cui l'Aleni avrebbe potuto copiare il quadro: secondo la Proto Pisani questo sarebbe accaduto durante un viaggio dell'Aleni in Italia centrale¹¹; per Tanzi, il quale non ha scartato la possibilità di un soggiorno del Vannucci a Cremona nel 1494, il contatto sarebbe potuto avvenire proprio a Cremona¹², mentre secondo Puerari¹³ l'artista avrebbe preso spunto da un disegno o da una stampa tratti dal quadro. Escludendo l'eventualità di un viaggio del Perugino a Cremona, evento che non è testimoniato da alcuna fonte antica, dobbiamo piuttosto supporre che sia stato il Fadino a spostarsi dalla città lombarda e che abbia copiato la tavola dal vero. È infatti certo che l'Aleni si sia confrontato con l'originale e non con un disegno dal quadro, come dimostra il fatto che oltre al disegno anche i colori sono identici.

Rispetto all'Aleni, per il quale il Perugino ha rappresentato uno tra i diversi riferimenti pittorici, Galeazzo Campi è rimasto strettamente legato quasi solo al Vannucci, autore di cui forse ha conosciuto unicamente l'opera presente a Cremona. In ambito cremonese Galeazzo Campi (1470/1477-1536) è sicuramente stato il pittore più condizionato dal dipinto del Perugino: egli ha infatti riproposto in quasi tutte le sue opere le soluzioni compositive, la caratterizzazione e la gestualità delle figure desunte dalla pala Roncadelli, combinandole con elementi della pittura veneziana, belliniana, nordica e boccaccinesca. Soprattutto nei primi due decenni del Cinque-

cento il dipinto ha rappresentato per il Campi un costante punto di riferimento, quasi ossessivo, che gli ha permesso, così come ha osservato Luisa Bandera, di “differenziarsi dallo squarcionismo tardo-quattrocentesco della pittura cremonese”¹⁴. Un primo ricordo peruginesco si constata nella *Madonna con il Bambino* del 1510 circa conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 144)¹⁵, dipinto di destinazione privata in cui l'impostazione e l'invenzione sono riprese da Boccaccio Boccaccino, pittore che “importò nella Cremona di inizio Cinquecento la tipologia della Madonna con il Bambino trattata secondo modelli belliniani”¹⁶, mentre i lineamenti della Vergine e la sua capigliatura già riflettono una prima eco peruginesca. Medesimi spunti artistici si riscontrano nelle opere del Campi databili intorno al 1510, come l'*Annunciazione* dell'Archivio Diocesano di Cremona (Fig. 145)¹⁷ e gli affreschi con l'*Eterno benedicente*, l'*Angelo annunciante* e la *Madonna annunciata* nella parrocchiale di Cignano¹⁸, lavori in cui è ancora forte il riferimento al Boccaccino — in particolare alla sua *Annunciazione* dipinta nel 1507 sull'arco del presbiterio del Duomo di Cremona — ma ove già compare una prima superficiale traccia peruginesca.

Una riproposizione più puntuale dell'opera del Vannucci si riscontra nella *Madonna con il Bambino* del 1516 circa del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Kiev (Fig. 146), dipinto catalogato nel museo come opera del Perugino¹⁹ e restituito al Campi da Andrei Bliznukov nel 2001²⁰. Il quadro replica quasi puntualmente la parte centrale della pala di Sant'Agostino con la Vergine e il Bambino: medesime sono le fisionomie, le posizioni e la gestualità che li lega. Anche gli abiti sono gli stessi, sebbene Galeazzo si sia soffermato maggiormente sulla resa dei tessuti preziosi, come quello giallo oro della manica della Vergine, e abbia trasformato la cintura della Vergine in un panno bianco che, come nella pala Roncadelli, passa intorno alle braccia del Bambino e si ferma tra le dita di Maria. Reso nello stile caratteristico del Campi, il quadro presenta inoltre una diversa ambientazione, con un drappo rosso alle spalle della donna che lascia intravedere sulla destra un paesaggio lacustre molto simile a quello di derivazione nordica dipinto da Galeazzo nel *San Cristoforo* di Viadana del 1516. Galeazzo ha riproposto le formule peruginesche anche nelle opere degli anni successivi, come nella *Madonna con il Bambino tra San Biagio e Sant'Antonio abate* della Pinacoteca di Brera, del 1517 (Fig. 147)²¹, proveniente dalla chiesa di Robecco d'Oglio, dove si constata la ripresa dell'impostazione compositiva e della caratterizzazione dei personaggi: oltre alla Vergine con il Bambino, Sant'Antonio abate ricorda nei tratti del volto e nella posa il San Giovanni evangelista peruginesco, così come il San Biagio richiama le fattezze del Sant'Agostino. Anche nella *Madonna con il Bambino tra San Rocco e San Sebastiano* del 1518 (Fig. 148), eseguita per la chiesa di San Sebastiano di Cremona, si riscontra un riflesso peruginesco, così come è stato riconosciuto da numerosi studiosi. Se Luigi Lanzi, commentando l'opera, affermò che Galeazzo “non è ivi maggiore di un debole seguace dello stile peruginesco”²², Giovanni Rodella ha invece indicato la tavola come “una delle testimonianze più significative dell'influenza che l'opera del Vannucci (...) ebbe sulla pittura cremonese del primo Cinquecento”²³.

Un altro pittore che in ambito lombardo si è ispirato alla pala Roncadelli è stato

Bernardino Lanzani (1460 - post 1526), pittore originario di San Colombano al Lambro, attivo tra Lodi, Milano e Pavia²⁴. Legato alla pittura del Bergognone, egli ha mostrato una notevole predilezione nei confronti della pittura del Perugino e della scuola umbra. Questa ispirazione si constata a partire dalla *Madonna con il Bambino* conservata nel Palazzo Vescovile di Como, databile al primo decennio del XVI secolo (Fig. 149), recentemente assegnata al pittore²⁵. Nell'opera l'artista ripropone fedelmente il gruppo centrale della pala Roncadelli, collocando tuttavia la Vergine e il Bambino all'interno di una nicchia attentamente decorata e ornata con candelabre e marmi policromi. Il legame con la pittura del Vannucci permane anche nelle sue opere successive, ad esempio nelle tavole con *Santa Caterina d'Alessandria* e *Sant'Orsola* conservate al Musée Fesch di Ajaccio, databili intorno al 1508-1510 (Figg. 150, 151)²⁶, lavori in cui si ravvisa un intreccio di riferimenti perugineschi e di richiami alla tradizione lombarda tra Jacopino de Mottis e Bergognone²⁷. Evidenti contatti con la scuola umbra si riscontrano nell'unica opera datata e firmata dal pittore, *Gesù Bambino tra San Giovanni evangelista, San Gioacchino, Sant'Anna e la Vergine* del 1515 (Fig. 152)²⁸, commissionata nel 1512 dai mercanti della lana per la cappella di Sant'Anna nella chiesa del Carmine di Pavia, "pala stilisticamente segnata dall'affievolirsi dei ricordi bergognoneschi a favore di ben più forti influenze derivate dal Perugino"²⁹. La conoscenza dell'arte umbra sembra qui diretta, tanto che si potrebbe facilmente ipotizzare un soggiorno del pittore nell'Italia centrale tra il 1498 e il 1508, anni in cui non è praticamente documentato³⁰. Testimoniato per la prima volta a Pavia nel 1490 e presente in città — anche se in maniera non continuativa — fino al 1526, Lanzani non ha tuttavia riproposto in nessun suo lavoro le invenzioni compositive e iconografiche del polittico del Perugino, fatto che può essere forse motivato dalla tardiva data di consegna dell'opera alla Certosa, anche se, come vedremo, la vicenda mostra ancora alcuni aspetti irrisolti.

Il complesso peruginesco che ammiriamo oggi nella cappella di San Michele della Certosa (Fig. 153) è molto diverso da quello cinquecentesco. Commissionato al Perugino prima del 1496, nel 1499 il polittico non era ancora stato portato a compimento, così come si evince dalla lettera di sollecitazione scritta il primo maggio da Ludovico il Moro e indirizzata all'artista³¹. Pochi mesi dopo, tra luglio e settembre, le truppe francesi si impossessano del ducato di Milano, costringendo il suo signore alla fuga. Forse per questo motivo il Perugino non porta a termine tutti gli scomparti del polittico, ma ne dipinge soltanto quattro, probabilmente tra il 1499 e il 1501: *l'Adorazione del Bambino, San Michele, Tobio e l'angelo e il Padre eterno*. Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli completano poi la macchina d'altare con *l'Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* nel 1511 (Fig. 154). Tra il Seicento e il Settecento il complesso subisce numerose modifiche, fino a essere completamente smembrato alla fine del Settecento. Soltanto il *Padre eterno* del Vannucci rimane *in loco*, mentre *l'Annunciazione* di Mariotto Albertinelli e Bartolomeo della Porta viene sostituita con i quattro *Dottori della chiesa* di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone³² e le tre tavole del registro inferiore (*Madonna con il Bambino, San Michele e Tobio e l'angelo*) vengono rimpiazzate da copie seicentesche³³. Gli originali di queste ul-

time, oggi alla National Gallery di Londra, tra il 1784 e il 1856 sono stati decurtati nella parte superiore e inferiore³⁴, evento che ha derminato la perdita di alcune parti, come una porzione del sacco su cui siede il Bambino adorato, il Satana sdraiato ai piedi del San Michele e il cane di Tobiolo, figure di cui è riemersa la porzione superiore a seguito dell'intervento di restauro compiuto nel 1977³⁵. La fotografia scattata da Anderson tra il 1907 e il 1913, conservata nell'Archivio della Fondazione Zeri (Fig. 155)³⁶, mostra le condizioni delle opere dopo la trasformazione: incorniciate come un trittico, a esse è stata aggiunta una centinatura nella parte superiore, successivamente rimossa, con ridipinture nella parte inferiore che coprivano le porzioni dei personaggi sopravvissute alla mutilazione. Nelle copie seicentesche dei tre quadri è invece possibile osservare la composizione originaria nella sua integrità.

Gli studiosi hanno a lungo dibattuto sulla data in cui il polittico del Perugino è stato consegnato alla Certosa, se nel 1499, oppure nel 1511, insieme alle tavole con l'*Annunciazione*. Luisa Giordano si è soffermata attentamente su questo tema, concludendo che, nell'assenza di dati storici o documentari certi, si può stabilire la data attraverso l'osservazione dell'influenza del polittico nelle opere dei pittori locali³⁷. Secondo la studiosa, dunque, le tavole sono state consegnate nel 1511, dal momento che la prima ripresa dell'invenzione iconografica dell'*Adorazione del Bambino* del Perugino si riscontra nel 1512 nell'affresco di Bernardino de Rossi (notizie dal 1484 al 1514)³⁸, campito nella lunetta della cappella di patronato della famiglia Berzio in San Marino a Pavia (Fig. 156)³⁹. In realtà, contrariamente a quanto constatato dalla studiosa, già negli anni precedenti al 1512 è possibile ravvisare un influsso del polittico tra i pittori contemporanei.

Uno dei casi più significativi è quello di Gaudenzio Ferrari (1475/1480-1546), il quale tra il 1508 e il 1511 ha preso spunto dal polittico certosino, riproponendone le invenzioni in due suoi lavori. Il Vannucci è sicuramente stato uno dei pittori maggiormente studiati da Gaudenzio durante i suoi anni di formazione, al punto da far tornare a riflettere sul vero significato della testimonianza dell'indice del *Trattato dell'arte* del 1584 del Lomazzo⁴⁰, in cui l'autore ha definito Perugino maestro di Gaudenzio⁴¹. L'ipotesi di un apprendistato dal Perugino è stata sostenuta anche dagli studiosi successivi, tra cui Luigi Lanzi⁴², Baldassarre Orsini⁴³, Antonio Mezzanotte⁴⁴ e Fiorenzo Canuti⁴⁵. Oggi questa possibilità non è più accettata, sebbene sia innegabile un rapporto di forte dipendenza tra le opere di Gaudenzio e quelle del Perugino. Una prima testimonianza delle riflessioni condotte dal pittore valsesiano sui testi perugineschi è costituita dal *Compianto* del Museo Borgogna di Vercelli (Fig. 157), opera eseguita verso il 1500-1502 in cui Gaudenzio ha liberamente copiato la *Deposizione* del Perugino del 1495, oggi conservata nella Galleria Palatina di Firenze (Fig. 158)⁴⁶. Secondo Gustavo Frizzoni, che ritiene l'opera del 1501, Gaudenzio ha tratto la copia da un'incisione, mentre per Viale l'opera testimonia un viaggio del pittore nell'Italia centrale e una frequentazione della bottega del Perugino intorno al 1500⁴⁷. La composizione è quella peruginesca, ma sono state introdotte alcune varianti: Gaudenzio ha ricopiato esattamente sia le tre figure in piedi sulla destra

che il gruppo raccolto intorno al Cristo esanime, mentre ha tralasciato le tre persone raffigurate in piedi a sinistra — Giovanni evangelista, la moglie di Zebedeo e Maria Cleofa — sostituendole con due personaggi maschili. Divergenze che portano forse a supporre che Gaudenzio abbia copiato uno studio preparatorio del quadro e non la versione definitiva⁴⁸.

Un primo riferimento al complesso della Certosa si ritrova nel pannello con *Dio Padre* (Fig. 159), scomparto del polittico di Sant'Anna oggi smembrato tra la Galleria Sabauda di Torino e la National Gallery di Londra⁴⁹, eseguito tra il 1508 e il 1511 per la Confraternita di Sant'Anna a Vercelli. Nella tavola Gaudenzio riprende il *Padre Eterno* del Perugino (Fig. 160), ispirandovisi nella composizione e nella fisionomia, nella gestualità e nell'abbigliamento del personaggio. Vi è tuttavia una trasposizione quasi onirica della scena: nel quadro di Gaudenzio la mandorla che circonda il Dio Padre è semplicemente suggerita dalla luce, mentre i profili dei cherubini, appena accennati, prendono forma nelle nuvole che lo circondano. Nel dipinto viene dunque abbandonata la rigidità e la ieraticità del modello, all'insegna di una maggior espressività e libertà compositiva. Anche nel polittico della collegiata di Arona, eseguito nel 1511, Gaudenzio si ispira al complesso certosino nella tavola dello scomparto centrale con *l'Adorazione del Bambino* (Fig. 161). La composizione deriva, infatti, dalla tavola centrale del polittico del Perugino “per la raffigurazione della Vergine inginocchiata, con le esili mani giunte in preghiera, per la posa del Bambino, che si sfiora le labbra con un dito, e per la luminosità del paesaggio”⁵⁰. Così come è dimostrato dalle opere di Gaudenzio analizzate, il polittico del Perugino doveva dunque già trovarsi in Certosa almeno dal 1508, ancor prima che le tavole con *l'Annunciazione* venissero completate da Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli nel 1511.

Anche Bernardino Zaganelli (1470 ca. - ante 1513)⁵¹, pittore nato a Cotignola e documentato a Pavia nel 1506, nel polittico realizzato per la cappella degli studenti oltremontani nella chiesa del Carmine di Pavia⁵² dimostra una conoscenza approfondita delle invenzioni e della maniera del Perugino: nel *San Sebastiano* appartenente a quel complesso, oggi conservato alla National Gallery di Londra (Fig. 162), si scorge un forte legame con i lavori del Perugino che presentavano il medesimo soggetto, opere che il pittore ha potuto vedere in diverse città dell'Italia centrale.

Spostando l'attenzione su Lodi, città culturalmente molto legata a Pavia, Milano e Cremona, è interessante notare come qui l'influenza del Perugino permanga fino al terzo decennio del Cinquecento, sebbene unita agli stimoli provenienti da Leonardo e Raffaello. Nelle opere di Albertino Piazza (1490 ca. - prima del 1529), ad esempio, a partire dagli anni Venti del Cinquecento si verifica un lento e graduale infiltrarsi di connotazioni classicistiche, di ricordo peruginesco e in rapporto con i pittori di orbita leonardesca. La ripresa di alcune tipologie del Vannucci, in particolare di quella di Maria, si rileva a partire dalle opere del 1515, come nella *Vergine e il Bambino* del polittico Berenzaghi del 1515-1519 circa (Fig. 164)⁵³, fino alle opere

più tarde, tra cui la *Madonna con il Bambino* del 1526 conservata nel Museo Civico di Lodi (Fig. 163)⁵⁴. La congiuntura e l'intreccio di influssi provenienti da Raffaello, Leonardo e Perugino si ammirano inoltre in una *Madonna con il Bambino*, databile intorno al 1520 (Fig. 165), recentemente passata sul mercato antiquario e attualmente conservata alla Maison d'Art di Monaco⁵⁵.

NOTE

¹ Si veda V. Canevazzi, *La pala del Perugino per la chiesa di Sant'Agostino a Cremona*, in "Arte Cristiana", XCVIII (2010), 865, 2010, pp. 51-57.

² Cfr. F. Cortesi Bosco, *La Madonna col Bambino e i Santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"?*, in "Venezia Cinquecento", X, 2000, pp. 71-132, alla p. 103.

³ Cfr. A. Puerari, *Boccaccio Boccaccio*, Milano, 1957, pp. 213-214.

⁴ Alfredo Puerari ha identificato il quadro in questione con una *Madonna con il Bambino* già in collezione dei principi del Liechtenstein. Quest'opera, riapparsa negli ultimi anni sul mercato antiquario (Christie's, London, 9 luglio 2008, sale 7610, lot 105), non mostra tuttavia una stretta connessione stilistica o compositiva con quella del Perugino.

⁵ Il polittico è stato probabilmente commissionato dal Consorzio di Santa Maria, fiorentino a San Giovanni in Croce, che venerava la Madonna della Misericordia. Nell'opera sono individuabili una pluralità di influenze stilistiche, a partire da quella della cultura cremonese e milanese della fine del Quattrocento; vedi: A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona, 1951, p. 122; L. Bandera, *Galeazzo Campi*, in *I Campi e la cultura artistica del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona) a cura di M. Gregori, Milano, 1985, p. 71; M. Tanzi, *Risarcimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in "Bollettino d'arte", LXXI (1986), 37-38, pp. 75-94, alla p. 80.

⁶ Si ignora la provenienza della tavoletta, quasi sicuramente destinata al culto privato. Essa è stata acquistata da Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi nella seconda metà dell'Ottocento per il loro palazzo milanese. Pubblicata per la prima volta da Toesca nel 1918 (P. Toesca, in *La casa artistica italiana. La casa Bagatti Valsecchi in Milano*, Milano, 1918, p. 21, tav. XLI), si trova attualmente nelle collezione privata di Pier Fausto Bagatti Valsecchi.

⁷ La datazione della tavola è difficile, anche perché, essendo una copia esatta di un altro dipinto, può essere stata realizzata in qualsiasi momento dall'Aleni. La Proto Pisani la data al 1500-1501 (cfr. R. Caterina Proto Pisani, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, Cenacolo di Fuligno, 8 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006) a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze, 2005, p. 202, cat. 50), cronologia che appare tuttavia troppo precoce considerando le opere che il Fadino realizza in quegli anni. Il dipinto è piuttosto da ritenere del 1506-1507, come il polittico di San Giovanni in Croce.

⁸ Inv. 1890, n. 10016. Non sono noti il committente del dipinto, né il suo luogo di destinazione originale e le sue vicende fino all'Ottocento (per i passaggi di proprietà del dipinto, per qualche tempo in deposito presso il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona e ora rientrato a Firenze, si veda R. Caterina Proto Pisani, *op. cit.*, p. 202, cat. 50).

⁹ Cfr. P. Scarpellini, *Perugino*, Milano, 1984, p. 105.

¹⁰ In data imprecisata è entrata a fare parte della collezione dei Marchesi di Villafranca, passando poi a Madrid al Marchese de la Romana e al Marchese di Villamayor, a New York nella collezione Roslyn e infine al museo di Washington, come acquisto della Fondazione Kress; cfr. P. Scarpellini, *op. cit.*, p. 105, cat. 123.

¹¹ Cfr. R. Caterina Proto Pisani, *op. cit.*, p. 202, cat. 50.

¹² Cfr. M. Tanzi, *Pietro Vannucci detto il Perugino*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1990, p. 241.

¹³ Cfr. A. Puerari, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ L. Bandera, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵ Si ignora la provenienza del dipinto, che è apparso sul mercato inglese nell'Ottocento ed è stato

donato al Fitzwilliam Museum nel 1917. Goodison e Robertson hanno datato l'opera al 1517, Marco Tanzi l'ha ascritta al primo decennio del Cinquecento, mentre Bliznikov l'ha posta entro il Quattrocento (cfr. J.W. Goodison, G.H. Robertson, *Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings*, Cambridge, 1967, pp. 23-24; M. Tanzi, *Galeazzo Campi*, in *Pittura a Cremona*, op. cit., pp. 249-250; A. Bliznikov, *Un'aggiunta per Galeazzo Campi*, in "Paragone", 613, marzo 2001, p. 40). L'opera è piuttosto da collocare intorno al 1510, dal momento che stilisticamente sembra precedente rispetto alle opere del Campi del 1515-1523, ma presenta già l'influsso del Boccaccino, attivo a Cremona a partire dal 1506.

¹⁶ M. Gregori, *Boccaccio Boccaccino*, in *I Campi*, op. cit., p. 52.

¹⁷ Non si conosce la provenienza originale delle tele, in principio realizzate come portelle d'organo. Le opere sono ricordate per la prima volta da Cavalcaselle nel 1871 nel battistero cremonese, posizione dove sono rimaste fino alla metà del Novecento, quando sono state poste nel Duomo. Negli anni più recenti sono state spostate nell'Archivio Diocesano; cfr. G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of painting in North Italy*, 2 voll., London, 1871; riedito a cura di T. Borenius, 3 voll., London, 1912, III, p. 343; si veda M. Tanzi, op. cit., p. 250.

¹⁸ Gli affreschi sono stati assegnati al Campi da Marco Tanzi, il quale li ha datati al primo decennio del Cinquecento; cfr. M. Tanzi, *Galeazzo Campi*, op. cit., p. 250.

¹⁹ Si ignora la provenienza dell'opera che è stata presentata all'asta della collezione Pirri a Roma nel 1889 come di mano del Perugino e comprata dai collezionisti Bodgan e Varvara Khanenko. Nel 1889 essi l'hanno donata al museo di Kiev dell'Arte Occidentale e Orientale, dove è tuttora conservata; cfr. E.M. Govdia, *Il Museo Statale dell'Arte Occidentale e Orientale di Kiev. Catalogo della pittura e della scultura europea*, Mosca, 1961, p. 51.

²⁰ Si veda A. Bliznikov, op. cit., pp. 39-42.

²¹ L'opera, probabilmente destinata alla parrocchiale di Robecco d'Oglio sin dalle origini, luogo dove è ricordata all'altar maggiore dal XVIII secolo, nel 1893 è passata alla Pinacoteca di Brera. La data 1517, oggi non più visibile, è tuttavia ricordata dalle fonti e risulta coerente con la produzione del Campi (si veda S. Bandera, *Galeazzo Campi*, in *La Pinacoteca di Brera*, a cura di F. Zeri, Milano, 1988, pp. 55-57).

²² L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18 secolo*, 4 voll., Milano, 1824, II, p. 261.

²³ G. Rodella, in "Palazzo Ducale. Notizie dal museo", 2, dicembre 1988, p. 7.

²⁴ Per la biografia di Bernardino Lanzani si vedano C. Fino, *Bernardino Lanzani pittore di San Colombano*, in "Archivio Storico Lodigiano", 123, 2004 (2005), pp. 135-148; M. Arensi, *Bernardino Lanzani da San Colombano*, Lodi, 2007.

²⁵ Per le vicende attributive, la bibliografia di riferimento e le vicende della pala si veda G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), Milano, 2010, p. 62, n. 45.

²⁶ Le due tavole facevano parte di un polittico smembrato. Si ignora la provenienza originaria delle opere, oggi conservate al Musée Fesch di Ajaccio (si veda M. Tanzi, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1988, p. 219).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Firmata e datata "BERNARDINI COLOMBANI OPUS QUARTUS IDUS AUGUSTI 1515".

²⁹ M. Arensi, *Bernardino Lanzani da San Colombano*, Lodi, 2007, p. 46.

³⁰ Si veda M. Arensi, op. cit., p. 49.

³¹ Cfr. P.C. Marani, *I documenti del 1496 e 1499 per le commissioni al Lippi e al Perugino*, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, catalogo della mostra (Milano) a cura di B. Fabjan, Firenze, 1986, pp. 33-35.

³² Le tavole provenivano da un polittico smembrato, di cui facevano parte un'ancona con la *Beata Vergine*, il *Salvatore* (oggi nella collezione Borromeo di Milano) e altre due tavole con i *Quattro evangelisti*, lavori che oggi completano il polittico di Macrino d'Alba nella sesta cappella di destra della Certosa (si vedano F.R. Pesenti, *La pittura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, p. 88; A. Morassi, *La Certosa di Pavia*, Roma, 1938, pp. 12, 21). Si veda P. Scarpellini, op. cit., pp. 101-102.

³³ Per un approfondimento sulle copie seicentesche dal polittico si veda B. Fabjan, *Le copie seicentesche da Perugino in Certosa*, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco*, op. cit., pp. 55-58.

³⁴ Si veda C. Baker, T. Henry, *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London, 1995, ed. 2001, pp. 523-524, NG 288.1-3.

³⁵ Si veda D. Bomford, *Three panels from Perugino's Certosa di Pavia altarpiece (National Gallery, London)*. A Technical summary, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco*, op. cit., p. 86.

³⁶ Fondazione Federico Zeri, fototeca, inventario 50741, scheda 0228, fascicolo 4.

³⁷ Si veda L. Giordano, *Perugino e la committenza lombarda*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (25-28 ottobre 2000) a cura di L. Teza, Perugia, 2004, pp. 161-172, alle pp. 163-164.

³⁸ Per la biografia di Bernardino de Rossi si vedano A. Fanciulli Pezzini, *Bernardino de Rossi e Bernardino Lanzani da San Colombano*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 55, 1955, pp. 65-90; R. Battaglia, *Bernardino de Rossi*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, op. cit., p. 220.

³⁹ Gli affreschi sono sicuramente posteriori al 1512, anno in cui è stata consacrata la cappella. Della decorazione oggi permangono soltanto le quattro *Sibille* nel sottarco, spicchi delle volte decorate a grottesche e scene del Nuovo e del Vecchio Testamento nelle lunette (si veda L. Giordano, *Un'aggiunta a Bernardino de' Rossi: la cappella Berzio*, in "Storia dell'Arte", 42, 1981, pp. 117-138).

⁴⁰ Cfr. *Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Milano, 1956, p. 3.

⁴¹ Non è tuttavia certo che l'indice sia autografo del Lomazzo, forse è stato aggiunto posteriormente.

⁴² Cfr. L. Lanzi, op. cit., III, pp. 536-537.

⁴³ Cfr. B. Orsini, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Perugia, 1804, p. 304.

⁴⁴ Cfr. A. Mezzanotte, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve, cognominato il Perugino. Commentario storico*, Perugia, 1836, pp. 276-277.

⁴⁵ Cfr. F. Canuti, *Il Perugino*, 2 voll., Siena, 1931, II, p. 271.

⁴⁶ L'opera, datata e firmata, è stata eseguita dal Perugino per la chiesa del monastero fiorentino di Santa Chiara. Per le vicende del dipinto vedi: C. Castellaneta, E. Camesasca, *L'opera completa del Perugino*, Milano, 1969, p. 94, n. 41.

⁴⁷ Cfr. V. Viale, in *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti. Catalogo*, Vercelli, 1969, pp. 43-44.

⁴⁸ Si veda E. Villata, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia) a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 494-495, cat. III.3.

⁴⁹ Nella Galleria Sabauda sono conservate le tavole con *Gioacchino cacciato dal Tempio*, la *Madonna con il Bambino, Sant'Anna e i confratelli donatori*, *l'Incontro di Gioacchino e Anna alla porta Aurea* e il *Padre Eterno*; alla National Gallery si trovano invece la *Madonna annunciata* e l'*Angelo annunciante*.

⁵⁰ A. di Lorenzo, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Milano), 1996, pp. 255-256.

⁵¹ Per la biografia del pittore e un approfondimento sul pittore si veda A. De Marchi, *Bernardino Zaganelli*, in *Antichi maestri pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino, 1993, pp. 139-155, cat. 22.

⁵² Il complesso, oggi smembrato, viene descritto da Bartoli nel 1777: vi erano al centro il *San Sebastiano*, ai lati *San Nicola da Bari* e *Santa Caterina d'Alessandria*; nel registro superiore *Cristo morto sorretto da due angeli* e *l'Annunciazione* (si veda M. Tanzi, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, op. cit., p. 217).

⁵³ Eseguito per la cappella Berinzaghi nell'Incoronata di Lodi.

⁵⁴ L'opera, datata sul retro, faceva parte di un polittico, successivamente smembrato, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Turano, G.C. Sciolla, *Itinerario di Martino e Alberto Piazza, in I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Lodi) a cura di G.C. Sciolla, Milano, 1989, pp. 87-98, alla p. 93.

⁵⁵ Il lavoro è stato venduto da Christie's di Londra l'8 luglio 2008 dai discendenti della marchesa Luisa Casati Stampa di Soncino. Il quadro è stato attribuito ad Albertino Piazza da Andrea de Marchi, che ringrazio per avermi segnalato la collocazione attuale del dipinto.

SUMMARY

Between the end of the 1400s and the first decades of the 1500s numerous painters looked with interest at the work of Pietro Vannucci, known as Perugino. The spread of peruginismo within the Duchy of Milan — the subject addressed in this article — was favoured above all by the presence in that area of two of the painter's masterpieces, the polyptych in the Certosa di Pavia and the Virgin and Child between Saints Augustine and John the Evangelist in the church of Sant'Agostino in Cremona, the first commissioned in 1496 and probably erected in the Certosa in 1511, and the second commissioned in 1493 by Eliseo Roncadelli and completed in the following year.

During the first two decades of the 1500s the Umbrian painter's works inspired several artists who were mainly active in Cremona, Pavia and Lodi, such as Boccaccio Boccaccino, Galeazzo Campi, Tommaso Aleni, Bernardino Lanzani, Gaudenzio Ferrari, Bernardino Zaganelli and Albertino Piazza, whose adoption of Peruginesque compositions, style and iconography were often combined with other elements influenced by Central Italian art.



138 - Pietro Perugino: 'Madonna con il Bambino tra i Santi Agostino e Giovanni evangelista'
Cremona, Santi Agostino



139 - Pietro Perugino: 'San Michele, Adorazione del Bambino, Tobitolo con l'angelo' parte inferiore del polittico della Certosa di Pavia
Londra National Gallery



140 - Tommaso Aleni: 'Madonna della misericordia, Crocifissione e santi' San Giovanni in Croce (Cremona), San Zavedro



141 - Tommaso Aleni: 'Presentazione al tempio' Milano, collezione Bagatti Valsecchi



142 - Tommaso Aleni: 'Madonna con il Bambino' Firenze, Cenacolo di Fuligno



143 - Pietro Perugino: 'Madonna con il Bambino' Washington, National Gallery



144 - Galeazzo Campi: 'Madonna con il Bambino'

Cambridge, Fitzwilliam Museum7



145 - Galeazzo Campi: 'Annunciazione'



Cremona, Archivio Diocesano



146 - Galeazzo Campi: 'Madonna con il Bambino'

Kiev, Museo d'Arte Occidentale e Orientale



147 - Galeazzo Campi: 'Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Antonio abate'
Milano, Pinacoteca di Brera



148 - Galeazzo Campi: 'Madonna con Bambino tra i Sebastiano e Rocco'
Cremona, San Sebastiano



149 - Bernardino Lanzani: 'Madonna con il Bambino'
Como, Palazzo Vescovile



150 - Bernardino Lanzani: 'Santa Caterina d'Alessandria'
Ajaccio, Musée Fesch



151 - Bernardino Lanzani: 'Sant'Orsola'
Ajaccio, Musée Fesch



152 - Bernardino Lanzani: 'Gesù Bambino tra la Madonna e Sant'Anna con i Santi Giovanni evangelista e Gioacchino'
Pavia, Santa Maria del Carmine



153 - Pietro Perugino, Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: 'Polittico'

Certosa di Pavia



154 - Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli: 'Angelo annunciante e Vergine annunciata'

Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire



155 - Pietro Perugino: *'San Michele, Adorazione del Bambino, Tobio con l'angelo'*
Londra, National Gallery, Foto Anderson 1907 -1913



156 - Bernardino de' Rossi: *'Adorazione del Bambino'*

Pavia, San Marino, cappella Berzio



157 - Gaudenzio Ferrari: 'Compianto sul Cristo morto'
Vercelli, Museo Borgogna



158 - Pietro Perugino: 'Compianto sul Cristo morto'
Firenze, Galleria Palatina



159 - Gaudenzio Ferrari: 'Dio Padre'
Torino, Galleria Sabauda



160 - Pietro Perugino: 'Padre Eterno'
Certosa di Pavia



161 - Gaudenzio Ferrari: 'Adorazione del Bambino' scomparto centrale del polittico

Arona, Collegiata



162 - Bernardino Zaganelli: 'San Sebastiano'
Londra, National Gallery



163 - Albertino Piazza: 'Madonna con il Bambino'
Lodi, Museo Civico



164 - Albertino Piazza: 'Madonna con il Bambino' particolare dello scomparto centrale
del politico Berinzaghi Lodi, Incoronata



165 - Albertino Piazza: 'Madonna con il Bambino'

collezione privata

ALESSANDRO D'ALFONSO

GIACINTO DIANO
E LA DECORAZIONE MURALE A NAPOLI
NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO

(FIGURE 166-198)

La decorazione di alcuni palazzi nobiliari napoletani della seconda metà del Settecento rappresenta una delle tappe più interessanti della carriera di Giacinto Diano (Pozzuoli 1731 - Napoli 1803). Approfondire questo aspetto della sua attività è un'occasione utile per rimarcare la pluralità delle maestranze artistiche impegnate nella progettazione di una dimora gentilizia. Per inquadrare correttamente l'opera del Diano è opportuno prendere in esame gli affreschi da lui realizzati non separatamente, ma come un tassello di una visione più ampia, dove gli stucchi, le quadrature e le parti ornamentali sono partecipi di un progetto complessivo. In questi termini l'analisi degli affreschi del Diano può ritenersi paradigmatica di ogni indagine che si proponga di ripercorrere tutte le fasi dell'allestimento decorativo di un palazzo partenopeo settecentesco.

L'indagine critica può partire dalle parole di Aldo De Rinaldis, che definì Giacinto Diano “un fantasioso e leggiadro decoratore di aristocratici ambienti casalinghi”¹. Connotato da ampie scenografie, il linguaggio del Diano è sensibile all'influenza di più voci e rinnova i modelli pittorici di Francesco De Mura, suo maestro e costante punto di riferimento della sua carriera.

Giacinto Diano esordisce nel 1755, quando lavora all'interno della Biblioteca del Seminario del Palazzo Vescovile di Pozzuoli, affrescando una *Figura allegorica* al centro del soffitto, decorato con finte prospettive architettoniche (Figg. 166)². L'immagine, ancora legata al gusto tardobarocco, è inserita in un'ampia e articolata decorazione quadraturistica, opera di un artista ancora anonimo della metà del Settecento³. La decorazione suddivide la volta in tre sezioni e simula un'alternanza di balaustre, cornici aggettanti e vari altri elementi architettonici, che suggeriscono spazi ulteriori e introducono alla macchina scenica del riquadro centrale, che proietta in alto la raffigurazione simbolica. Cartigli, conchiglie e motivi vegetali incorniciano lo stemma sopra il quale poggia il galero vescovile (Fig. 167). Vediamo come già a partire da questa fase giovanile il Diano faccia ricorso alle quadrature, tipologia decorativa spesso impiegata dall'artista anche in futuro.

Di tutt'altro spessore è la prova di Giacinto Diano nel Palazzo Serra di Cassano di Napoli, che offre uno dei migliori esempi della varietà e ricchezza decorativa delle dimore patrizie napoletane del tempo. L'artista inscena una visione arcadica della storia antica, come appare nelle opere realizzate nella Sala dei Capitoli, già nota in passato come Sala dell'Udienza. Al centro del soffitto, firmato e datato 1770, troviamo l'affresco con l'episodio di *Massinissa e Sofonisba che rendono onori a Scipione l'Africano* (Fig. 168), raccordato agli angoli dai quattro monocromi con *Storie della vita di Scipione* (Fig. 170-173). Nella stessa stanza l'artista è autore anche dei sei dipinti a olio su tela che decorano i sovrapporta con *Storie dell'Africano* (Figg. 174-178). Spettano al Diano anche i quattro sovrapporta con *Allegorie delle Stagioni* in un altro ambiente del palazzo, risalenti ai primi anni settanta del Settecento (Fig. 179-182). Giova ricordare che l'alta qualità di queste sue opere non è sfuggita alla critica e, nell'elogiare l'artista, Aldo De Rinaldis ha asserito che Giacinto Diano "nel palazzo Serra di Cassano in Napoli lasciò forse le più congrue testimonianze dello spirito che lietamente informò la sua pittura"⁴. Più recentemente, grazie al ritrovamento di un documento datato 7 giugno 1770, Teresa Leone ha potuto chiarire come l'opera del Diano sia legata ad alcuni ampliamenti di un'ala del palazzo, condotti all'indomani delle nozze del marchese Luigi Serra di Cassano con Giulia Carafa della Spina, principessa di Roccella: "A Giacinto Diano pittore (...) sono in conto così delle figure fatte nella Camera prima della Galleria come di diversi sopraporti fatti all'altre stanze del quarto Nobile del suo palazzo grande di Pizzofalcone, ove dovrà abitare il Marchese di Strevi don Luigi Serra, suo figlio, in occasione del suo sposalizio e per lui uso (...) - 100 ducati"⁵. L'influenza di De Mura, già più volte evidenziata dalla critica⁶, è palese nell'orchestrazione delle figure e nelle scelte cromatiche. Gli eroi del Diano sono modellati da luci chiare e hanno una gestualità aulica, come se partecipassero ad una rappresentazione teatrale. Spinosa confronta i sovrapporta del Diano con quelli del De Mura raffiguranti *Storie di Alessandro, di Cesare e di antichi romani*, risalenti al 1758 e destinati al Palazzo Reale di Torino⁷. Il mondo demuriano, popolato da figure che sembrano statuine di porcellana, rivive con efficacia ad opera di Giacinto Diano e gli otto modelli per arazzi con *Storie di Enea*, sempre del De Mura e realizzati intorno al 1768 per la reggia torinese, aggiungono un altro tassello al mosaico delle fonti dianesche⁸. Un'attenta osservazione dei sovrapporta dipinti nel 1735 da Corrado Giaquinto per la Villa della Regina a Torino raffiguranti *Storie di Enea*⁹ concorre a far comprendere le origini della leggerezza pittorica di Giacinto Diano, che forse poté trovare nel ciclo piemontese spunti per la morbidezza della sua gamma cromatica¹⁰.

Il momento più originale di Giacinto Diano nel Palazzo Serra di Cassano può essere individuato nell'affresco al centro del soffitto con *Massinissa e Sofonisba che rendono onori a Scipione l'Africano* (Fig. 168), scena allestita disponendo sullo sfondo architetture scorciate di gusto veneto. La proiezione dello spazio, moltiplicato in più piani prospettici, è inoltre prossima alla calibrata lucidità dell'architetto Luigi Vanvitelli. Il modello preparatorio di questo episodio è conservato nel Rijksmuseum di Amsterdam (Fig. 169), dove era stato assegnato al De Mura¹¹ e poi correttamente

ricondotto al Diano da Nicola Spinosa¹². Presenze esotiche come quella degli ottomani, la ricchezza delle suppellettili, le composizioni di armi e di bandiere e le colonne avvolte da un drappaggio sono elementi caratteristici del linguaggio giovanile del Diano, che nel 1776 li utilizzerà anche nella sagrestia della chiesa napoletana di Sant'Agostino alla Zecca, *summa* della sua arte sacra¹³. Di notevole livello anche i monocromi con *Storie della vita di Scipione* (Fig. 170-173), che con delicati passaggi chiaroscurali ravvivati da leggeri tocchi di dorature, sembrano dar vita a una romanità atemporale.

Gli stucchi poco rilevati e dorati che abbelliscono la sala non sono un semplice corollario ma parte integrante degli interventi del Diano (Fig. 183). Verosimilmente terminati entro il 1770, sono stati eseguiti da un anonimo maestro stuccatore della seconda metà del Settecento. Un documento rinvenuto da Vincenzo Rizzo permette di ipotizzare la paternità di "Rocco Cantone maestro stuccatore", che il 15 novembre 1769 fu pagato per "lavori di stucco nelle Stanze del (...) Palazzo grande di Pizzofalcone (...) e proprio nel Quarto che dovrà abitare il Marchese Don Luigi Serra (...)"¹⁴. La nota di pagamento è interessante perché segnala la presenza di un artista attivo nel palazzo in prossimità del 1770, anno in cui Giacinto Diano aveva già terminato i suoi lavori, e perché indica la medesima ala dell'appartamento in cui lavora il Diano, ma non fornisce dati più precisi che permettano un collegamento sicuro con questi stucchi. È lecito immaginare che l'eventuale "maestro stuccatore" Rocco Cantone sia stato coadiuvato da un doratore, figura di non minore peso nella distribuzione dei compiti della decorazione. La leggerezza degli ornati è frutto di una sequenza di ritmi sinuosi e motivi floreali che sembrano propagare un moto ondulatorio. Gli stucchi acquistano una valenza architettonica soprattutto sulle pareti laterali, dove compongono grandi specchiature rettangolari.

Un documento menzionato da Nicola Spinosa informa che all'interno del cantiere di Palazzo Serra di Cassano, negli anni tra il 1770 e il 1772, l'ornatista Filippo Pascale "collaborò col Diano percependo 290 ducati"¹⁵, ma non precisa quale tipo di lavori egli avesse condotto. La natura di questa collaborazione sarà da ritrovare nell'esecuzione di quadrature e ornamenti, campo specifico di Filippo Pascale in alcune residenze napoletane e nella reggia di Caserta¹⁶. A dimostrazione della sua abilità scenica, si ammira la prospettiva architettonica a *trompe-l'oeil* eseguita a Napoli nel 1767 su committenza di Trojano Spinelli duca di Laurino. L'opera decora la volta di una sala del Palazzo Spinelli di Laurino ed è stata attribuita all'artista da Vincenzo Rizzo, che la definisce un "autentico capolavoro del genere"¹⁷. Sul soffitto è simulata una cornice ottagonale, che è impostata su mensoloni arricchiti da volute, medaglioni e vasi pieni di fiori e lascia intravedere un quadriportico che, anche grazie ad un sapiente chiaroscuro, asseconda la verticalità illusiva, in una successione di archi e cupole culminanti in una finta lanterna.

Proseguendo sulla scia del binomio pittore-stuccatore, è opportuno menzionare la decorazione del Palazzo Sangro di Casacalenda di Napoli¹⁸, dove il pittore Fedele Fischetti lavora in più ambienti a fianco dei quadraturisti Gaetano e Giuseppe Magri¹⁹ e con la supervisione dell'architetto Luigi Vanvitelli. Limitandosi alla volta del

salone principale del piano nobile affrescata nel 1770 da Fedele Fischetti con un'*Allegoria di Giove nell'Olimpo* (Fig. 184), è possibile osservare come l'affresco sia racchiuso entro stucchi dorati, al pari di quanto già visto nel medesimo anno nella Sala dei Capitoli di Palazzo Serra di Cassano. Gli stucchi, terminati entro il 1770, pur non avendo ancora una paternità certa, possono essere attribuiti con convinzione allo stuccatore Gerardo Solofrano e al doratore Nicola Sciarra, artisti più volte registrati in alcuni pagamenti rinvenuti da Giuseppe Fiengo sulle maestranze operanti nel palazzo durante la direzione vanvitelliana del cantiere²⁰. Racemi, motivi vegetali, ghirlande, esili festoni fermati da nastri e sorretti da putti e geni alati in stucco bianco, quasi autonomi nel loro risalto plastico, si accordano con la compostezza quasi neoclassica dell'allegoria fischettiana centrale.

Tornando al Palazzo Serra di Cassano, in un altro vano, un tempo definito come seconda anticamera e oggi noto come sala Mattia Preti²¹, sono conservati quattro sovrapporta con *Allegorie delle Stagioni* (Fig. 179-182), dipinti da Giacinto Diana entro i primi anni settanta del Settecento²². Le figure, modellate da un tornito chiaro-scuro, sono pienamente partecipi del clima rococò dei sovrapporta della Reggia di Caserta²³. Il soffitto della stanza è decorato da un affresco con finte architetture prospettiche (Fig. 185; 186a, b), da attribuire al quadraturista Giovanni Battista Natali²⁴, che negli anni cinquanta del Settecento era stato al servizio dei Serra di Cassano, come si deduce da documenti rinvenuti da Vincenzo Rizzo²⁵. L'artista ha ideato una robusta balconata su archi ribassati, arricchita da vasi di fiori e da cartelle angolari con profili all'antica, oltre la quale altri spazi si moltiplicano in una elaborata combinazione di colonne, archi, volte, cornici, mensole e balconate.

Il Palazzo Ricca, sede dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, ex Monte e Banco dei Poveri, custodisce un soffitto affrescato, che ancora una volta vede Giacinto Diana lavorare insieme con i quadraturisti. L'artista vi interviene nel 1772 e decora la volta della sala dell'Udienza con una *Giustizia*, circondata agli angoli da *Quattro figure allegoriche* a monocromo (Fig. 188). L'anno di esecuzione è confermato da un documento in cui, in data 24 aprile 1772, è notificato al Diana il pagamento di 16 ducati "per l'intero importo e saldo in aver dipinto le quattro figure nei quattro angoli ed il medaglione di mezzo"²⁶. Al centro, seduta su un trono di nuvole, campeggia la *Giustizia*, servita da una schiera di puttini e modulata da tonalità azzurrine. Le *Quattro figure allegoriche*, modulate da un tenue plasticismo che non appesantisce il nitore della scena dipinta, sono disposte all'interno di nicchie e si affacciano da una balaustra che delimita una grandiosa architettura a nicchie e logge, arricchite da vasi di fiori (Fig. 189-192). Il Diana concepisce questi monocromi levigati come il marmo, alla pari delle *Virtù e Allegorie* che Francesco de Mura nei primi anni cinquanta del Settecento aveva dipinto sul soffitto della chiesa napoletana della Nunziatella (Fig. 193)²⁷. All'origine delle invenzioni di entrambi gli artisti può probabilmente collocarsi l'influenza della scultura di Giuseppe Sanmartino. Non è fuori luogo pensare che Diana abbia potuto trovare spunti nelle *Figure allegoriche delle Virtù di Carlo III di Borbone*, che il Sanmartino negli anni sessanta del Settecento collocò sulla balaustra dell'emiciclo vanvitelliano del Foro Carolino di Na-

poli²⁸, sculture caratterizzate da una eleganza contenuta, non dissimile dalle forme polite del Diano. L'ovale centrale della Sala dell'Udienza di Palazzo Ricca sfonda prospetticamente il soffitto attraverso l'artificio delle quadrature, che disegnano un tamburo anulare dove si alternano finestre dai timpani ricurvi e mistilinei, ampliando così la sensazione della dilatazione spaziale. Le quadrature hanno una resa cromatica vivace e denotano una vicinanza culturale al mondo delle scenografie teatrali²⁹, palese nel gioco di rientranze, sporgenze, archi a lacunari, cupolette, mensole e colonne. A concepire questa macchina illusiva nel 1772 furono Giuseppe Funaro detto il "manicino" e l'ornatista Gennaro D'Aveta³⁰, con la regia di Gaetano Barba, architetto del Monte e Banco dei Poveri ed esponente della corrente vanvitelliana³¹. La stessa soluzione di una grande balaustrata che sospinge verso l'alto grandi archi con volute e pareti atte ad inquadrare scene figurate era già stata utilizzata da Giuseppe Funaro nelle quadrature affrescate nel 1762 nell'oratorio dell'Assunta del complesso napoletano dei Girolamini³² (Fig. 194). In questo sito il pittore collabora con Crescenzo Gamba, autore dell'*Assunta* al centro della volta e dei santi a monocromo sulle pareti laterali.

Insieme al fratello Giovanni, Giuseppe Funaro realizza nel 1757 *Il trionfo dell'ordine francescano*, tela che decora la volta del salone di rappresentanza dell'ex Convento di San Francesco a Maddaloni³³, dove le quadrature sono il fulcro della costruzione. Un campionario d'inganni ottici composto da più piani di balaustrate, balconi, grandi archi su mensole e colonne suggerisce una dimensione ultraterrena della visione. L'episodio di Maddaloni apre una finestra sulla bottega dei Funaro³⁴, attiva nella seconda metà del Settecento in più cantieri del Casertano e della città di Napoli.

Divenuto ormai famoso, nel 1772 Giacinto Diano è chiamato da Luigi Vanvitelli a far parte dell'*équipe* degli artisti della Reggia di Caserta in virtù della sua limpida trama spaziale³⁵. Nella relazione inviata alla Giunta degli Allodiali in data 3 settembre 1772, Vanvitelli suggerisce che "al D. Giacinto Diana detto il Pozzolano se le potrebbe assegnare la sala della Guardia del Corpo"³⁶. In data 23 dicembre 1772 il cavaliere Lorenzo Neroni comunica all'architetto il parere favorevole del sovrano all'entrata a corte del pittore³⁷, che sarebbe avvenuta nel 1773³⁸, ma poco dopo, in seguito alla morte di Luigi Vanvitelli avvenuta il 1 marzo del 1773, Giacinto Diano sarà estromesso dal cantiere di Caserta³⁹. Nonostante tutto, la mancata committenza casertana certifica l'importanza raggiunta dall'artista, già in rapporto con il Vanvitelli dal 1769, anno della *Gloria di san Francesco di Paola* sul soffitto della sagrestia della Basilica di Pozzano.

L'affresco raffigurante l'*Allegoria delle virtù maschili* (Fig. 195) che decora il centro della volta di un salone di Palazzo Cellamare a Napoli rappresenta il vertice della produzione napoletana di Giacinto Diano all'interno di una dimora privata e fu eseguito su commissione di Michele Imperiali junior, principe di Francavilla⁴⁰, vissuto nel palazzo dal 1760 al 1782⁴¹. L'arco cronologico in cui Giacinto Diano lavora oscilla tra il 1774 e il 1782, gli stessi anni in cui nel medesimo palazzo sono attivi Fedele Fischetti, Alessandro Fischetti e Pietro Bardellino, ultimi protagonisti

del rococò partenopeo⁴². L'opera del Diano suscita lodi nelle fonti del tempo, a cominciare da Pietro Napoli Signorelli: "assai applaudita è la volta che dipinse a fresco in una delle stanze del palazzo, che fu del principe di Francavilla"⁴³. In tempi moderni l'affresco è stato pubblicato da Nicola Spinosa, che ha segnalato il relativo modello conservato nella collezione Acton a Napoli (Fig. 196)⁴⁴. Il soggetto dell'affresco è stato identificato da Stefano Susinno nell'*Allegoria delle virtù maschili*⁴⁵, ma non è escluso che sia rappresentata la gloria del casato di Michele Imperiali. Sembra meno convincente il suggerimento di Spinosa di vedervi un'allusione alla prematura morte di un giovane principe borbonico⁴⁶: il palazzo fu sì residenza della regina Maria Carolina, ma solo dal 1782 al 1789, arco cronologico in cui si deve considerare già ultimato l'intervento del Diano. La natura encomiastica dell'affresco rinvia all'abilità di orchestrazione mostrata da Francesco de Mura nella *Gloria dei principi del casato dei Borbone* (Fig. 197), parte del ciclo decorativo del Palazzo Reale di Napoli risalente agli anni sessanta del Settecento⁴⁷. Tornando all'affresco di Palazzo Cellamare, la composizione comincia a rarefarsi, mentre le tonalità color cipria e le soffici nubi su cui poggiano le figure possono ritenersi ancora riflessi della grazia di Giambattista Tiepolo, artista al quale in passato erano stati attribuiti alcuni bozzetti del Diano⁴⁸. In un saggio sui rapporti artistici tra Napoli e Venezia tra il Seicento e il Settecento⁴⁹, Costanza Lorenzetti traccia un breve profilo del Diano, ponendo l'accento sull'influenza della pittura veneziana e definendolo poi "il migliore allievo del De Mura, che chiude nobilmente (...) l'estrema fase del barocco nei primi anni dell'Ottocento"⁵⁰. La studiosa osserva come nella produzione sacra del pittore puteolano siano evidenti riprese da motivi compositivi del Pittoni e del Tiepolo diffusi a Napoli dalle stampe del Bartolozzi, arricchendo così le nostre informazioni sulla sua formazione⁵¹. Nel ripercorrere l'esperienza torinese del De Mura all'interno del Palazzo Reale, la Lorenzetti fa alcuni richiami alla pittura di Giambattista Crosato, ricordando che entrambi gli artisti avevano lavorato nella residenza sabauda e presentando il Crosato come colui che può avere contribuito a trasmettere a Francesco De Mura gli accenti veneziani dei suoi affreschi torinesi⁵². Alla luce di questi scambi culturali, è evidente come il Diano potrà a sua volta avere assimilato dal suo maestro De Mura questi elementi veneteggianti, talvolta presenti nella sua produzione.

Alcune figure dell'affresco di Palazzo Cellamare mostrano un plasticismo quasi accademico, come il nudo virile al centro, simile a un modello pronto per una lezione d'anatomia⁵³, e la figura femminile distesa nella parte inferiore della scena principale, che richiama una statua di un frontone classico e sembra anticipare il neoclassicismo di Angelica Kauffmann⁵⁴. Giacinto Diano colloca al centro dei lati brevi della volta gruppi di puttini che reggono un ovale con un'*Allegoria della Filosofia* e altri che affiancano un mappamondo, specchio dell'*Allegoria della Scienza*⁵⁵. Lo schema a spirale di questi gruppi si riallaccia al moto curvilineo di alcune soluzioni di Giuseppe Sanmartino, che in vari monumenti funebri colloca coppie di putti ad accompagnare il medaglione del defunto⁵⁶. L'affresco è inserito in una cornice mistilinea, entro una complessa architettura dipinta, arricchita da motivi ornamentali, opera di un anonimo decoratore della seconda metà del Settecento. Racemi, cornici, mensoloni e volute

dilatano lo spazio e fanno da quinta alla scena centrale, ravvivata agli angoli da quattro coppie di figure monocrome che si appoggiano su timpani invertiti e sorreggono medaglioni circondati da serti vegetali, con lontani echi della pittura napoletana più antica⁵⁷. L'autore è ancora ignoto, ma è ragionevole pensare a una figura diversa dall'esecutore della decorazione vegetale.

Altra tappa napoletana del Diano è il Palazzo Doria d'Angri, dove esegue per i nobili genovesi Marcantonio e Giovan Carlo Doria alcune opere oggi perdute, di cui si ha unicamente traccia in un documento che in data 3 aprile 1784 attesta il pagamento "per le pitture che dallo stesso si stanno facendo nel gabinetto, galleria, sopraporti e soprabalconi della galleria del secondo appartamento nobile"⁵⁸. L'artista si trova nuovamente a contatto con un *entourage* di decoratori⁵⁹, diretti dall'architetto Carlo Vanvitelli, e ancora una volta lavora in compagnia di Fedele Fischetti⁶⁰, autore degli affreschi del primo piano nobile.

L'ultima testimonianza di decorazioni di Giacinto Diano all'interno di una dimora privata si trova a Chieti, sulla volta del salone principale del Palazzo Martinetti-Bianchi, già Franchi⁶¹, dove l'artista firma e data al 1796 l'affresco con l'*Apoteosi di Psiche*, eseguito su commissione del nobile Pietro Franchi. Citato da Nicola Spinosa⁶², l'affresco è stato pubblicato da Luisa Mortari nella sua analisi sull'attività del Diano tra l'Abruzzo e il Molise e interpretato come *Le nozze di Nettuno e Anfitrite*⁶³, mentre la corretta identificazione del soggetto mitologico quale *Apoteosi di Psiche* si deve a Fiorenza Rangoni⁶⁴. L'atmosfera è elegante e soffusa, le tonalità sono prevalentemente tenui, ma sembra ormai di avere dinanzi un diligente esercizio stilistico. Le decorazioni che incorniciano l'affresco sono state realizzate da un anonimo decoratore della fine del Settecento deferente al gusto neoclassico, come mostrano i bassorilievi dipinti a finto marmo, animati da elementi fitomorfi, cartigli, velari, telamoni, puttini e scenette mitologiche. La scena del Diano ha un precedente nella levità pittorica di Pietro Bardellino, che a Napoli nei primi anni novanta del Settecento affresca sul soffitto del salone principale di Palazzo Spinelli di Fuscaldo un *Concilio degli dei in Olimpo*, ultimo omaggio al rococò partenopeo (Fig. 198)⁶⁵. A testimonianza dell'evoluzione del gusto, si noti come, a contrasto con la stesura evanescente del Bardellino, la coeva quadratura architettonica, opera di Giuseppe Cammarano⁶⁶, sia dipinta con un tono composto e già neoclassico. Sulla volta sono tracciati riquadri arricchiti da finti bassorilievi, circondati da medaglioni a monocromo con soggetti mitologici, mentre sulla fascia di raccordo alle pareti si alternano statue su alte basi cilindriche, balconi da cui si affacciano divinità maschili e figure muliebri e, agli angoli, vasi fiancheggiati da putti alati e posti su basi decorate da coppie di sfingi.

NOTE

¹ A. De Rinaldis, *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Catalogo*, Napoli, 1928, p. 435.

² N. Spinosa, *La pittura napoletana, da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli, 1971, pp. 451-547, alla p. 540, nota 110.

³ L'affresco è stato staccato dalla sua collocazione originaria e trasferito in un deposito della sede episcopale puteolana.

⁴ A. De Rinaldis, *op. cit.*, p. 435.

⁵ T. Leone, *Palazzo Serra di Cassano. Alla luce di documenti inediti*, Napoli, 2000, p. 51.

⁶ N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, 2 ed., Napoli, 1999, p. 117, scheda 144.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ Cfr. S. Parca, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006) a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 222-223, cat. 115 a-b.

¹⁰ Giacinto Diano ammira soprattutto l'ultima fase di Corrado Giaquinto, che nel 1762, di ritorno dal suo lungo soggiorno spagnolo, trascorre gli ultimi anni della sua vita a Napoli, dove esegue gli affreschi e le tele della sagrestia della distrutta chiesa di San Luigi di Palazzo, punto di riferimento per gli artisti della generazione del Diano (cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 60).

¹¹ Cfr. *Catalogue of paintings. Rijksmuseum Amsterdam*, catalogo a cura di B. Haak, Amsterdam, 1960, p. 218.

¹² N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 117, scheda 144.

¹³ In questa chiesa nell'anno 1776 Giacinto Diano affresca *Davide che mostra al figlio Salomone i materiali destinati alla costruzione del tempio di Gerusalemme*, (Fig. 12) (cfr. S. Savarese, *I dipinti di Sant'Agostino alla Zecca. Contributo allo studio di Giacinto Diano*, in "Napoli nobilissima", III, 8, 1969, pp. 203-216).

¹⁴ A.S.B.N., Banco di San Giacomo, *Giornale di Cassa, Matricola 1772*, 15 novembre 1769, p. 444, (cfr. V. Rizzo, *Il Palazzo Serra di Cassano ed alcune opere di Ferdinando Sanfelice*, in *Scritti di storia dell'arte per il settantesimo dell'Associazione Napoletana per i Monumenti e il Paesaggio*, Napoli, 1991, p. 84, nota 14).

¹⁵ Cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 117, scheda 144.

¹⁶ Cfr. V. de Martini, *L'appartamento dei Borboni nel Palazzo Reale di Caserta*, Napoli, 1982, pp. 26, 41, 44.

¹⁷ Cfr. V. Rizzo, *Un architetto di gusto palladiano a Napoli: Trojano Spinelli Duca di Laurino. Il rifacimento settecentesco del suo palazzo*, Aversa, 1988, p. 66. Una breve nota dei lavori realizzati da Filippo Pascale si trova in V. Rizzo, *op. cit.*, p. 66, nota 3. È plausibile trovare tracce del pittore anche in Puglia, dove la studiosa Mimma Pasculli Ferrara gli attribuisce le quadrature affrescate sulle volte di alcuni saloni di Palazzo Manes a Bisceglie e di Palazzo Brouquier a Trani (cfr. M. Pasculli Ferrara, *Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005) a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2006, pp. 347-358, alla p. 349).

¹⁸ Cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 136, scheda 206. Per notizie più dettagliate sul cantiere del Palazzo Casacalenda, si veda G. Fiengo, *Gioffredo e Vanvitelli nei Palazzi dei Casacalenda*, Napoli, 1976, p. 80 e ss..

¹⁹ Ricordiamo che i due fratelli sono autori di alcune delle parti ornamentali che decorano le sale della Reggia di Caserta e di Villa Campolieto, residenza vesuviana dei Casacalenda (cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, pp. 33, 49, 132; su villa Campolieto si veda anche G. Fiengo, *Vanvitelli e Gioffredo nella Villa Campolieto di Ercolano*, Napoli, 1974).

²⁰ G. Fiengo, *op. cit.*, 1974, p. 64.

²¹ *Serra di Cassano. Un palazzo, una famiglia, la storia. Tesori di una dimora napoletana del Settecento*, Napoli, 2005, p. 242.

²² T. Leone, *op. cit.*, p. 54.

²³ I sovrapporta che decorano le sale dell'appartamento settecentesco della reggia di Caserta sono dipinti tra gli anni settanta e ottanta del Settecento da Giovan Battista Rossi, Gerolamo Starace, Francesco De Mura, Giuseppe Bonito e Domenico Mondo con scene mitologiche e allegoriche (cfr. N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: Lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'arte", 14, 1972, pp. 193-214, alla p. 201, nota 36).

²⁴ Tra le opere napoletane di Giovanni Battista Natali, si possono citare le prospettive architettoniche e le fughe di colonne da lui dipinte tra il 1752 e il 1754 ad accompagnamento delle

Allegorie delle virtù regie e di *Carlo di Borbone a cavallo*, affreschi le cui parti figurate sono realizzate dal pittore Carlo Amalfi, a decorazione del saloncino dei busti di Castel Capuano, storica sede dei tribunali della città partenopea (cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 53; *Nuove opere d'arte nelle sale della Corte d'Appello di Castel Capuano*, a cura di A. Porzio, I. Maietta, Napoli, 2008, pp. 9-10). A riprova della poliedricità dell'artista, si ricordi che Giovanni Battista Natali molto probabilmente delinea il progetto generale della decorazione del salottino di porcellana della Reggia di Portici, quintessenza della leggiadria rococò dell'arte di committenza borbonica; cfr. P. Giusti, *Il salottino di porcellana di Portici*, in *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda*, catalogo della mostra (Napoli, 19 dicembre 1986 – 30 aprile 1987) a cura di A. Carola-Perrotti, Napoli, 1986, pp. 47-56, alle pp. 48-49.

²⁵ Cfr. V. Rizzo, *Il Palazzo Serra di Cassano ed alcune opere di Ferdinando Sanfelice*, cit., Napoli, 1991, pp. 83-84.

²⁶ E. Nappi, *Il palazzo e la cappella del Sacro Monte e Banco dei Poveri*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, a cura di N. Spinosa, Napoli, 1979, pp. 173-187, alla p. 186, doc. n. 102.

²⁷ Cfr. R. Enggass, *Francesco De Mura alla Nunziatella*, in "Bollettino d'arte", XLIX, 1964, IV, pp. 133-148.

²⁸ Cfr. T. Fittipaldi, *Scultura Napoletana del Settecento*, Napoli, 1980, pp. 64-65, 145. Il Foro Carolino corrisponde all'attuale Piazza Dante.

²⁹ Le scenografie teatrali settecentesche, con le loro fughe e scomposizioni degli spazi, costituiscono l'ossatura delle quadrature anche nella città partenopea. Basti solo ricordare la figura di Vincenzo Re, scenografo del Real Teatro San Carlo di Napoli dal 1740 al 1762, autore tra l'altro delle quadrature che decorano l'atrio della Reggia di Portici (Fig. 22). Qui una visione frammentata di colonnati, nicchie e ballatoi è finalizzata alla moltiplicazione di volte e cupole che si perdono in lontananza (per le indicazioni bibliografiche su Vincenzo Re si consulti N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 45, nota 16).

³⁰ Cfr. E. Nappi, *op. cit.*, p. 176, p. 186, docc. n. 100, 103.

³¹ Cfr. E. Nappi, *op. cit.*, pp. 175-176.

³² Cfr. V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del 700*, in "Napoli nobilissima", III, 20, 1981, pp. 19-38, alle pp. 21-22, 33, doc. n. 12.

³³ G. Sarnella, *Le pitture settecentesche nell'ex convento di San Francesco in Maddaloni*, in *Maddaloni, archeologia, arte e storia*, Napoli, 1999, pp. 141-151; G. Sarnella Palmese, E. Scognamiglio, *Architettura e religione del Convento di San Francesco d'Assisi, oggi Convitto Nazionale "G. Bruno"*, Maddaloni, 2003, pp. 14-16.

³⁴ Per maggiori informazioni sulla bottega dei Funaro si veda G. Sarnella, *Dentro la città: soffitti e volte delle abitazioni di Maddaloni*, Maddaloni, 1987.

³⁵ Sui rapporti intessuti da Vanvitelli con l'ambiente napoletano cfr. N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli alla metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000 – 16 marzo 2001) a cura di C. de Seta, Napoli, 2000, pp. 91-108; R. Lattuada, *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re, un secolo di storia alla reggia di Caserta, 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005) a cura di R. Cioffi, Milano, 2004, pp. 85-119.

³⁶ N. Spinosa, *op. cit.*, 1971, p. 211.

³⁷ F. Strazzullo, *Pittori e scultori del '700 a Napoli nelle relazioni di Luigi Vanvitelli*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n. s., XXIII, 1974, pp. 181-212, alla p. 211.

³⁸ A. Borzelli, *L'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del sec. XVIII*, in "Napoli nobilissima", IX, 1900, pp. 125-126, alla p. 126.

³⁹ La Sala del Corpo delle Guardie, inizialmente commissionata all'artista flegreo, sarà in seguito assegnata a Gerolamo Starace, che terminerà nel 1785 l'affresco della volta raffigurante l'*Allegoria del principe Farnese e delle dodici province del regno* (N. Spinosa, *op. cit.*, 1971, p. 201, nota 36; sul pittore si consulti N. Spinosa, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Gerolamo Starace*, in "Napoli nobilissima", III, 13, 1974, pp. 81-96).

⁴⁰ Cfr. B. Croce, *Il Palazzo Cellamare e il Principe di Francavilla*, Napoli, 1891.

⁴¹ Cfr. S. Attanasio, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassicismo*,

Napoli, 1999, pp. 26-27. Per una storia dettagliata delle vicende della dimora, si veda anche M. Pisani, *Palazzo Cellamare, cinque secoli di civiltà napoletana*, Napoli, 2003.

⁴² Fedele Fischetti dipinge la galleria del palazzo con *Apollo e le Muse*. In altri saloni del piano nobile Pietro Bardellino esegue l'*Allegoria delle virtù femminili* e Alessandro Fischetti l'*Allegoria delle arti liberali* (N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, pp. 137, 141).

⁴³ Cfr. *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII. Dall'opera inedita di P. Napoli Signorelli sul Regno di Ferdinando IV. II. Pittura*, con note di G. Ceci, in "Napoli nobilissima", n. s., III, 1923, pp. 26-30, alle pp. 27-28.

⁴⁴ N. Spinosa, *op. cit.*, 1971, p. 541, nota 114; N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 120, scheda 148.

⁴⁵ M. Pisani, *op. cit.*, p. 289, nota 74.

⁴⁶ N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 120, scheda 148.

⁴⁷ Il bozzetto è conservato nella Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia a Napoli e raffigura un'*Allegoria delle virtù di Carlo e Maria Amalia di Borbone*, realizzata in previsione delle nozze di Ferdinando IV di Borbone con Maria Carolina d'Austria, a modello della decorazione di un ambiente del Palazzo Reale di Napoli, noto come "spogliatoio" (cfr. N. Spinosa, *Francesco De Mura al Pio Monte*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli, 2003, pp. 191-211, alle pp. 207, 209-210).

⁴⁸ Nello specifico mi riferisco a *Sant'Ambrogio battezza sant'Agostino*, modello di una delle due tele dipinte nel 1768 da Giacinto Diano per il coro della chiesa di Sant'Agostino alla Zecca (cfr. S. Savarese, *op. cit.*; N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 117, scheda 143).

⁴⁹ C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra, Napoli, 1938, pp. 143-203, alle pp. 201-202.

⁵⁰ C. Lorenzetti, *Interferenze della pittura napoletana con la pittura veneziana*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia, 1956, pp. 368-373, alla p. 373.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Si ricordi che nel 1779 Giacinto Diano viene nominato maestro della Reale Accademia di Disegno e pittura; cfr. C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, 1953, p. 44.

⁵⁴ Nel 1784 la pittrice Angelica Kauffmann soggiorna nel Palazzo Cellamare (G.G. De Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann pittrice*, Firenze, 1810, p. 68).

⁵⁵ In una collezione privata sono conservati i due bozzetti delle allegorie (M. Pisani, *op. cit.*, p. 213).

⁵⁶ Si guardi il *Monumento funebre del cardinale Antonino Sersale*, realizzato dal Sanmartino tra il 1776 e il 1778 per il Duomo di Napoli; cfr. E. Catello, *Giuseppe Sanmartino (1720 - 1793)*, Napoli, 2004, p. 127.

⁵⁷ Nello specifico si potrebbe pensare ai telamoni sulla volta della chiesa della Certosa di San Martino, dove il Lanfranco lavora tra il 1637 e il 1638 (cfr. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Colorno (Parma), 8 settembre - 2 dicembre 2001; Napoli, 22 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002; Roma, 16 marzo - 16 giugno 2002) a cura di E. Schleier, Milano, 2001; *Giovanni Lanfranco, barocco in luce. Guida alla mostra: itinerari napoletani*, a cura di D.M. Pagano, T. Scarpa, Napoli, 2001).

⁵⁸ Cfr. M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri. Un'opera napoletana fra tardobarocco e neoclassicismo*, Napoli, 1980, p. 50.

⁵⁹ A testimonianza della circolazione delle maestranze è significativo ricordare come i documenti segnalino a Palazzo Doria D'Angri lavori del doratore Nicola Sciarra, già incontrato a Palazzo Casacalenda, e di Giuseppe Funari, più volte menzionato in questo studio (cfr. M.R. Pessolano, *op. cit.*, pp. 100, 115).

⁶⁰ Primo fra tutti si ricordi l'affresco raffigurante il *Trionfo di Lambda Doria*, firmato e datato al 1784 che decora la volta della Grande Galleria del primo piano nobile (cfr. N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, pp. 137, 140, scheda 213; per tutti i pagamenti ricevuti da Fedele Fischetti per gli altri lavori nel palazzo, si veda invece M.R. Pessolano, *op. cit.*, pp. 106-108).

⁶¹ Pietro Franchi nel 1786 acquista l'edificio in cui in passato era stato ospitato un collegio di

gesuiti (cfr. *Il Museo d'arte Costantino Barbella*, catalogo a cura di B.M. De Luca, Teramo 1992, p. 92).

⁶² N. Spinosa, *op. cit.*, 1971, p. 542, nota 115.

⁶³ L. Mortari, *Pittori settecenteschi napoletani nel Molise e a Chieti*, in "Napoli nobilissima", III, 18, 1978, pp. 50-56, alle pp. 52-54.

⁶⁴ F. Rangoni, in *Il Museo d'arte Costantino Barbella*, *op. cit.*, pp. 91-92.

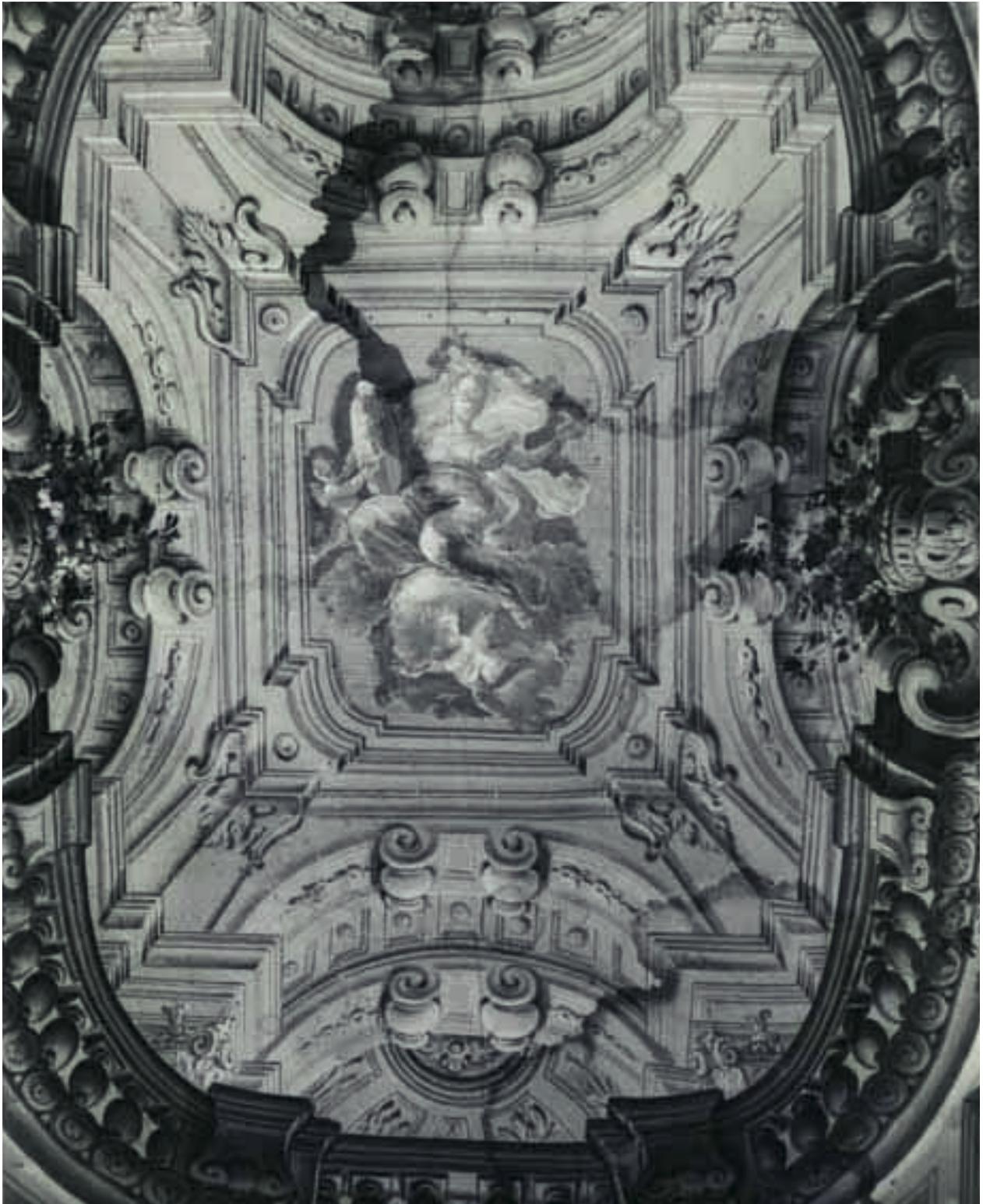
⁶⁵ A. Pinto, in *Sulla via di Costantinopoli*, Napoli, 1987, pp. 11-12.

⁶⁶ N. Spinosa, *op. cit.*, 1999, p. 124, scheda 163.

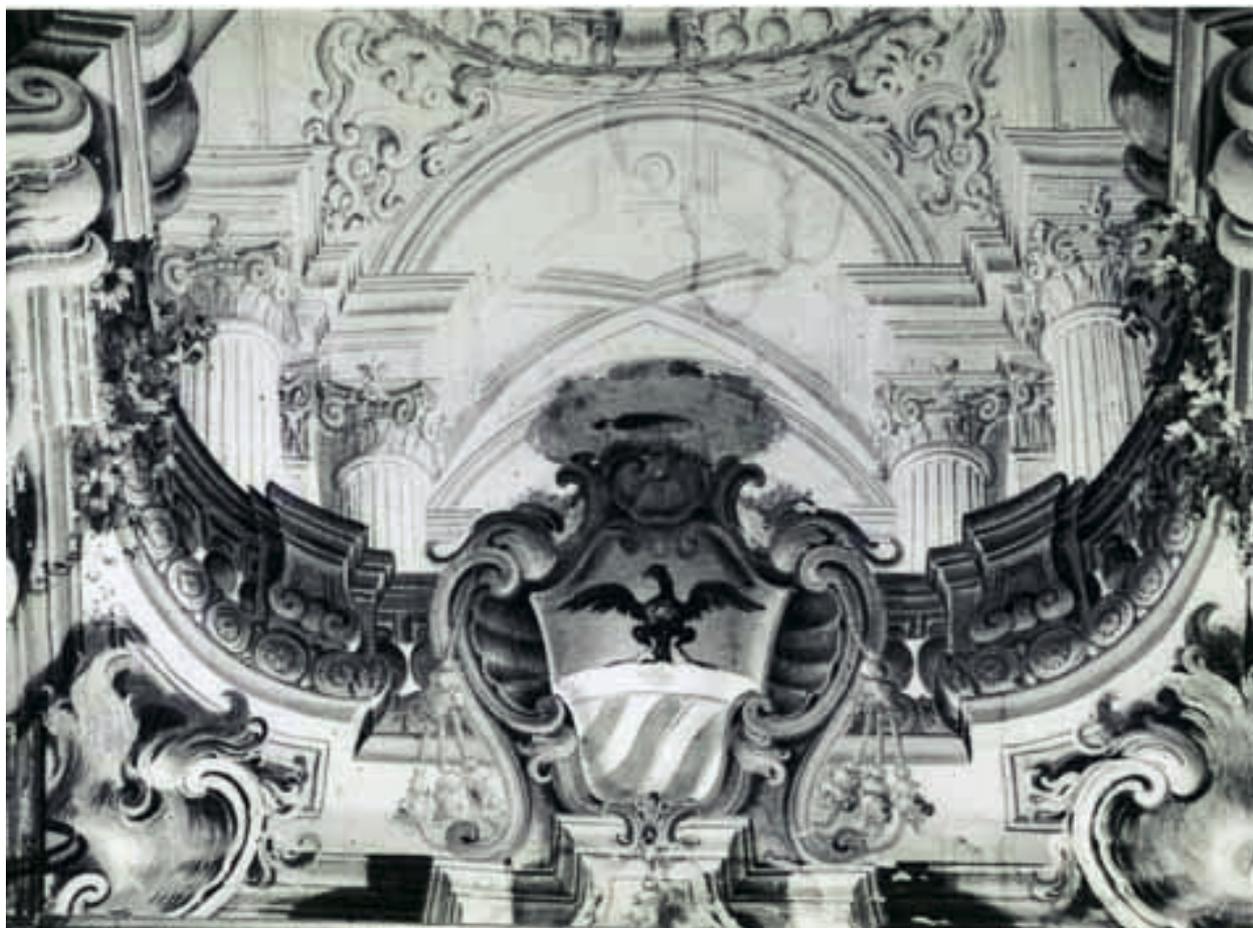
Le figure 166, 167, 172-183, 185-187, 193 sono pubblicate su concessione della Fototeca della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli.

S U M M A R Y

This is a study of the frescoes painted by Giacinto Diano, a native of Pozzuoli, in patrician residences in Naples during the second half of the eighteenth century. A more correct critical reading of the artist's oeuvre can emerge when his frescoes are examined within the multiform realm of decoration, and such a view casts light on the many-sided nature of the concept itself, showing how stuccoes, framing elements and gilding were executed in perfect harmony with the paintings, without any hierarchical dependence. The frescoes are studied as an integral part of decorative projects carried out in Neapolitan palaces, and this has allowed for a broad overview of the subject in the local context. Apart from clarifying Diano's role in the evolution of Rococo art in the city, and noting the echoes of the Venetian Settecento decorative tradition, the article thus focuses on the interactions with stucco artists and quadraturisti, with some attention also paid to projects beyond Naples. The ultimate goal of this study is to introduce Giacinto Diano as a paradigmatic reflection of the avant-garde taste of Neapolitan aristocracy, who sought to give new impetus to their urban and suburban residences.



166 - Giacinto Diano e anonimo quadraturista degli anni '50 del XVIII secolo: 'Figura allegorica e quadrature' (part.) Pozzuoli, soffitto della biblioteca del seminario del palazzo vescovile



167 - Giacinto Diano e anonimo quadraturista degli anni '50 del XVIII secolo: 'Figura allegorica e quadrature' (part.) Pozzuoli, soffitto della biblioteca del seminario del palazzo vescovile



168 - Giacinto Diano: 'Massinissa e Sofonisba che rendono onori a Scipione l'Africano'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala d'udienza



169 - Giacinto Diano: 'Bozzetto con Massinissa e Sofonisba che rendono onori a Scipione l'Africano'
Amsterdam, Rijksmuseum



170, 171, 172, 173 - Giacinto Diano: 'Episodi della vita di Scipione'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala d'udienza, monocromi del soffitto



174 - Giacinto Diano: 'Fatti dell'Africano'

Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala d'udienza, sovrapporta



175, 176, 177, 178 - Giacinto Diano: 'Fatti dell'Africano'

Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala d'udienza, sovrapporta



179 - Giacinto Diano: 'Primavera'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



180 - Giacinto Diano: 'Estate'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



181 - Giacinto Diano: 'Autunno'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



182 - Giacinto Diano: 'Inverno'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



183 - Giacinto Diano: 'Davide mostra a Salomone i materiali per la costruzione del tempio di Gerusalemme'
Napoli, chiesa di sant'Agostino alla Zecca, sagrestia



184 - Fedele Fischetti, Gerardo Solofrano (maestro stuccatore) e Nicola Sciarra (doratore): 'Allegoria di Giove nell'Olimpo'
Napoli, palazzo Casacalenda, salone principale del primo piano nobile



185 - Giovanni Battista Natali (?): 'Soffitto con quadrature'
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



186 - Giovanni Battista Natali (?): 'Soffitto con quadrature' (part.)
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



187 - Giovanni Battista Natali (?): 'Soffitto con quadrature' (part.)
Napoli, palazzo Serra di Cassano, sala Mattia Preti, già seconda anticamera



188 - Giacinto Diano, Giuseppe Funaro (quadraturista) e Gennaro D'Aveta (ornatista): 'La Giustizia circondata da quattro figure allegoriche e quadrature' (part.)
Napoli, palazzo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, già palazzo Ricca, sala dell'udienza



189, 190, 191, 192 - Giacinto Diano, Giuseppe Funaro (quadraturista) e Gennaro D'Aveta (ornatista): 'La giustizia circondata da quattro figure allegoriche e quadrature' (part.)
Napoli, palazzo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, già palazzo Ricca, sala dell'udienza



193 - F. de Mura: 'La Giustizia'

Napoli, chiesa della Nunziatella



194 - Giuseppe Funaro (quadraturista) e Crescenzo Gamba: 'Assunzione della Vergine. Quadrature e santi a monocromo'
Napoli, Oratorio dell'Assunta, chiesa dei Girolamini



195 - Giacinto Diano e anonimo decoratore della seconda metà del Settecento: 'Allegoria delle virtù maschili'
Napoli, palazzo Cellamare



196 - Giacinto Diano: 'Allegoria delle virtù maschili',
Napoli, collezione Acton



197 - Francesco De Mura: 'Gloria dei principi del casato dei Borbone'

Napoli, pinacoteca del Pio Monte della Misericordia



198 - Pietro Bardellino: 'Concilio degli dei'

Napoli, palazzo Spinelli di Fuscaldo