

PROPORZIONI

ANNALI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI



NUOVA SERIE

XIII - XIV

2012-2013

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

PROPORZIONI

ANNALI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI



NUOVA SERIE

XIII-XIV
2012-2013

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

Consulenza scientifica

DANIELE BENATI - 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

INDICE

GIANLUCA DEL MONACO	p. 1
<i>Il problema della bottega di Vitale da Bologna e gli esordi di Simone di Filippo</i> (Figure 01-30)	
MICHELA CORSO	48
<i>Le opere e i giorni di Leonardo Grazia da Pistoia tra Lucca, Roma e Napoli</i> (Figure 01-30)	
ANTONIO GEREMICCA	89
<i>Da Andrea del Sarto a Michelangelo. Note a Jacopino del Conte e approfondimenti sulla sua attività giovanile*</i> (Figure 01-47)	
STEFAN ALBL	116
<i>Sulle orme di Luigi Lanzi. Notizie sulla pittura a Lucca nel Seicento</i> (Figure 01-35)	
SIMONE MATTIELLO	145
<i>Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione. Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino</i> (Figure 01-06)	
FABIEN BENUZZI	162
<i>Appunti sulla formazione e sul percorso artistico di Giandomenico Cignaroli</i> (Figure 01-25)	

GIANLUCA DEL MONACO

IL PROBLEMA DELLA BOTTEGA DI VITALE DA BOLOGNA E GLI ESORDI DI SIMONE DI FILIPPO

(FIGURE 01-30)

Nel corso sulla pittura del Trecento nell'Italia settentrionale tenuto all'Università di Bologna durante l'anno accademico 1934-1935, Roberto Longhi osservava una continuità di modi artistici tra Vitale degli Equi (Bologna, documentato fra il 1330 e il 1359, già morto nel 1361¹), presentato come il capostipite del Trecento bolognese², e l'attività di alcuni pittori individuabili accanto al maestro più anziano nei cicli di affreschi dell'abbazia di Pomposa, dove nel catino absidale campeggia la data "1351", in un secondo momento da Longhi letta invece "1341"³, e della chiesa bolognese di Santa Maria di Mezzaratta, la cui decorazione, in seguito strappata e custodita nella Pinacoteca Nazionale di Bologna⁴, fu collocata dallo studioso nel corso degli anni Cinquanta del Trecento: sulle pareti della navata a Pomposa (Figg. 1, 3, 6) un Andrea da Bologna, autore di un polittico nella Pinacoteca di Fermo, datato 1369; a Mezzaratta, Simone di Filippo (Figg. 19-20, 22), il pittore che firma *Jacobus* la *Piscina probatica* (Inv. n. 7031) (Fig. 23) e il pittore del *Cristo e l'adultera* (Inv. n. 7032) sulla parete sinistra, il pittore di cinque *Storie di Giuseppe* (Inv. nn. 7027-7028) sulla parete destra⁵. Dopo la metà del secolo, solo tre pittori, pur inizialmente seguaci di Vitale, si sarebbero caratterizzati per elementi non riconducibili al linguaggio vitalesco: l'autore di una *Crocifissione* "toscaneggiante" nella Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 215) e degli affreschi della *Vita di San Gregorio* in Santa Maria Novella a Firenze⁶, in seguito tentativamente identificato da Longhi con Dalmasio degli Scannabecchi⁷, documentato a Bologna dal 1342 e già morto nel 1377⁸, il pittore da Longhi soprannominato "Cugino dei Riminesi" ed identificato con Jacopino di Francesco, documentato a Bologna dal 1343 al 1386⁹, e infine l'Andrea da Bologna attivo nella cappella di Santa Caterina nella chiesa inferiore di Assisi alla fine degli anni Sessanta, che proprio Longhi aveva contribuito a distinguere dall'Andrea del polittico di Fermo¹⁰. Poco più di quarant'anni dopo, una volta riconosciuta la retrodatazione alla prima metà del secolo dei pittori già identificati da Longhi con Jacopino e Dalmasio, di conseguenza difficilmente coincidenti con questi pittori documentati¹¹, Carlo Volpe poteva affermare che «...[Vitale] calamitò le nuove forze creative costituendo con la sua fiorente bottega una vera scuola, e infine un accademico seguito. Negli anni che seguiranno, infatti, i pittori locali, dal più al meno, appaiono scolari o seguaci di Vitale»¹². Andrea dei Bartoli, che, documentato insieme a Jacopino di Francesco tra i pittori inviati da Bologna a Pavia per dipingere nel castello di Galeazzo Visconti nel 1365, era stato identificato da Francesco Filippini con l'Andrea da Bologna pagato nel 1368 per le *Storie di Santa Caterina* tuttora esistenti nella chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi e distinto da Longhi rispetto all'Andrea autore del polittico di Fermo¹³, veniva quindi ad essere la vera figura di rottura in senso anti-vitalesco, realistico e "per ritrovati spazi", aprendo al percorso neogiottesco di Jacopo Avanzi negli anni Sessanta e Settanta¹⁴. Più di recente Daniele Benati ha confermato la lettura di Volpe¹⁵, giungendo all'ipotesi che Vitale dovette costituire una bottega di tipo gerarchico su modello di quella giottesca per far fronte ad imprese decorative come i cicli di Pomposa e Mezzaratta¹⁶. Benati ha tuttavia notato che, ancor prima di Andrea e Avanzi, gli stessi più immediati seguaci di Vitale traducono i suoi modi in forma realistica e "antigotica"¹⁷. In maniera più netta, Alessandro Volpe ha preso le distanze dalla visione di una forte dipendenza da Vitale della pittura bolognese intorno alla metà del secolo. Per lo studioso bisognerebbe tenere conto della nuova importanza dei modelli giotteschi per lo stesso Vitale negli anni Cinquanta e per pittori come Simone di Filippo o il Maestro dell'Adultera di Mezzaratta¹⁸, per non parlare

dello *Jacobus* che firma le *Storie di Giuseppe*, forse da identificarsi con Jacopo Benintendi detto il Biondo, documentato a Bologna nel 1360, già morto nel 1363¹⁹. La fortuna delle fantasie gotiche di Vitale decadrebbe quindi dopo la metà del secolo²⁰. In realtà, già Longhi osservava un avvicinamento alla norma toscana negli ultimi anni di Vitale ed in alcuni dei suoi seguaci più stretti come Simone o Cristoforo (Bologna, documentato fra il 1360 e il 1422)²¹. Le considerazioni di Alessandro Volpe hanno posto in luce la situazione problematica mostrata dalla pittura bolognese negli anni Cinquanta del Trecento, tra la fase finale della carriera di Vitale e gli inizi di alcuni pittori che contraddistinguono la scena artistica cittadina nei decenni successivi. Si tratta di un momento in cui la scattante fantasia espressiva degli inizi della pittura gotica a Bologna, di Vitale in particolare, lascia spazio a una regolarizzazione in termini più facilmente comprensibili. Resta da valutare l'incidenza dei modi di Vitale e quindi il grado di autonomia mostrato dai pittori della nuova generazione nell'elaborazione di questa nuova fase del gotico bolognese. Il presente studio mira a proporre un'ipotesi di soluzione di questo problema, focalizzandosi su due casi emblematici, la decorazione della navata della chiesa abbaziale di Pomposa e le opere giovanili di Simone di Filippo.

Una squadra di pittori di origine bolognese decorò le pareti della navata centrale della chiesa abbaziale di Pomposa con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* (Figg. 1, 3, 6) su due registri, i pennacchi degli archi con *Scene dell'Apocalisse* e la parete centrale con il *Giudizio finale*, mentre Vitale intervenne in prima persona nella decorazione del catino absidale con la *Deesis* (Fig. 2) e le *Storie di Sant'Eustachio*, dove si legge la data "1351"²². Longhi riteneva che Vitale avesse potuto offrire le idee fondamentali del ciclo, lasciando l'esecuzione ai propri allievi, tra i quali riconosceva soprattutto la presenza di quell'Andrea da Bologna che firma il polittico della Pinacoteca di Fermo nel 1369, identificato da Arcangeli con un Andrea dei Bruni bolognese abitante in Ancona nel 1377²³. Andrea avrebbe qui ripreso gli improvvisi scatti lineari e il gusto decorativo di opere più antiche di Vitale, come la *Madonna dei Dent* della Galleria Davia Bargellini di Bologna (Inv. n. 129) (Fig. 13), il *Presepio* di Mezzaratta (Inv. n. 6346) e le *Storie di Sant'Antonio Abate* della Pinacoteca di Bologna. D'altra parte, lo studioso ipotizzava che Vitale avesse fornito "tracce e cartoni" già in anni precedenti al 1351 in cui si era conclusa l'impresa decorativa²⁴. Nelle *Marie al sepolcro* sulla parete destra e nel *Noli me tangere* sulla parete sinistra Longhi vedeva invece la mano dello *Jacobus* che firma la *Piscina probatica* sulla parete sinistra di Mezzaratta (Fig. 23)²⁵. Più tardi, Arcangeli restituiva ad Andrea dei Bartoli l'ultimo riquadro del registro superiore della parete sinistra con una *Battaglia*, staccato e depositato al Museo Pomposiano²⁶. La ricostruzione di Longhi è stata riproposta in anni recenti da Benati. Di conseguenza, il ciclo della navata centrale si viene a caratterizzare per una ripresa dei modi più antichi di Vitale²⁷. La stretta dipendenza dei pittori della navata centrale da Vitale è stata invece negata da Massimo Ferretti, che non ha ritenuto possibile individuare la presenza di artisti altrimenti noti negli affreschi²⁸, ed ultimamente da Alessandro Volpe. Anche nel caso di Pomposa, Volpe ha tenuto a riconoscere l'azione di modelli diversi da Vitale nel linguaggio figurativo dei pittori coinvolti. Per lo studioso due pittori si dividerebbero le pareti destra e sinistra, incontrandosi nel *Giudizio*, dove al pittore della parete destra andrebbero assegnati il Cristo giudice, gli apostoli e i profeti, all'altro pittore la zona superiore. I due pittori avrebbero agito in maniera indipendente da Vitale. Il primo pittore non avrebbe un reale rapporto con il maestro più anziano per la narrazione piana e prevedibile; men che meno potrebbe essere identificato con Andrea. Nel pittore della parete sinistra Volpe vede un'espressività più brusca, collegabile all'autore del trittico bolognese del Louvre datato 1333 (Inv. n. 20197)²⁹, ispiratore di un linguaggio più esplicito e popolare rispetto all'arte di Vitale, rappresentato negli anni successivi anche dal Maestro dell'Adultera e dal Maestro della Strage di Mezzaratta (Fig. 21), dal giovane Simone di Filippo e dall'autore del polittico della Pinacoteca proveniente da Santa Maria Nuova, già attribuito allo Pseudo Jacopino³⁰.

Penso che sia condivisibile la distinzione tra due personalità diverse corrispondenti alle pareti destra e sinistra della navata. Mi sembra che per entrambe si possano riconoscere rimandi a motivi presenti nell'opera contemporanea di Vitale, dove l'eleganza del disegno e la dolcezza dei volti nella rappresentazione dei personaggi sacri convivono con gli strappi compositivi e le pose contorte delle scene drammatiche, ricondotti però in un linguaggio maggiormente disteso e insieme rarefatto rispetto alle più forti contrapposizioni dei dipinti precedenti³¹. Il pittore della parete destra guarda agli aspetti dolci ed eleganti, come può risultare da un confronto tra la ricerca di sinuosi accordi lineari in superficie nel *Battesimo* sulla parete destra (Fig. 1) e la parata su un solo piano delle vesti sontuose delle sante, racchiuse entro linee ondulate, nella *Deesis* del catino absidale (Fig. 2). Le figure del *Battesimo* riprendono anche la dolcezza delle espressioni e la stesura soffusa del colore. Il pittore della parete sinistra, soprattutto nelle scene della Passione di Cristo, ma anche nel *Noli me tangere*, si avvicina al

patetismo espressivo di Vitale. Ad esempio la *Crocifissione* (Fig. 3), nella composizione e nel disegno di alcune figure, come il Cristo, si richiama in gran parte al tipo rappresentato dalla tavola di Vitale in collezione Thyssen a Madrid (Inv. n. 425) (Fig. 4)³², collegabile al riquadro perduto d'identico soggetto dipinto dall'artista al centro dell'abside del Duomo di Udine negli anni 1348-1349, probabilmente ripreso letteralmente, così come i riquadri vitaleschi superstiti, nel ciclo absidale del Duomo di Spilimbergo³³. Rispetto alla *Crocifissione* Thyssen il pittore di Pomposa mostra un realismo più individuante nei volti. In effetti, tutti gli affreschi della navata presentano una versione sgrammaticata del linguaggio vitalesco per l'interferenza di un realismo più espressivo, dipendente da quel fondo della cultura figurativa padana contraddistinto da una vivace mimica narrativa che, a Bologna, Vitale eleva in una dimensione immaginosa e cortese, mentre rimane a un livello più prosaico e immediato nell'autore dei politici della Pinacoteca di Bologna già riferiti allo Pseudo Jacopino³⁴, nel pittore della *Crocifissione* del Palazzo Ducale di Mantova, già attribuita significativamente da Arcangeli ad Andrea dei Bartoli³⁵, e in miniatori come l'Illustratore³⁶ e soprattutto il Maestro del 1346 (Fig. 24)³⁷, nonché il giovane Nicolò di Giacomo, ad esempio nell'*Offiziolo* di Kremsmünster (Bibliothek des Benediktinerstiftes, ms. Cim. 4), datato 1349³⁸.

Resta il problema della possibilità di rintracciare gli inizi di Andrea dei Bruni negli affreschi della navata di Pomposa. Penso che il candidato più plausibile sia il pittore della parete destra. In una *Natività* restituita ad Andrea da Carlo Volpe (Fig. 5)³⁹ Benati ha visto il possibile anello di congiunzione tra gli affreschi di Pomposa e l'attività nota dell'artista bolognese nelle Marche⁴⁰. Mi sento di condividere i rapporti tra il dipinto di proprietà privata e gli affreschi della parete destra di Pomposa. Prendendo ad esempio il riquadro con le *Nozze di Cana* (Fig. 6), si ritrovano la narrazione piana e la ricerca di accordi disegnativi e cromatici, che tendono a essere svolti in superficie. A livello di dettaglio, sono molto vicini i volti ovali della Vergine e del San Giovanni Evangelista, incorniciati da una chioma bionda, ed i volti barbuti del San Giuseppe e dell'anziano con la coppa in mano, seduto alla sinistra nel riquadro di Pomposa.

Concentrandosi ora sulle opere giovanili di Simone di Filippo per valutare l'incidenza di Vitale sulla formazione del suo linguaggio figurativo è opportuno mettere in evidenza che Simone, figlio di un Filippo di Benvenuto calzolaio⁴¹, è documentato già come *magister* nelle Venticinque della parrocchia di San Domenico nel quartiere di Porta Procola nel 1354⁴². Le Venticinque erano l'elenco dei cittadini bolognesi atti alle armi. Dal 1352 erano ammessi nell'elenco tutti i cittadini che avessero compiuto i vent'anni⁴³. Dato che nel precedente elenco della medesima parrocchia che si sia conservato, datato 1349, il nome di Simone non compare, è probabile che egli avesse compiuto vent'anni all'inizio del sesto decennio e a queste date vadano quindi posti i suoi esordi. Le più antiche opere datate di Simone sono la *Pietà* della Galleria Davia Bargellini (Inv. n. 173), eseguita *pro remedio animae* di Giovanni Elthinl, morto nel 1368⁴⁴, e il *Crocifisso* di San Giacomo Maggiore a Bologna, firmato e datato 1370⁴⁵. Già Raymond Van Marle collocava l'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Budrio (Fig. 8) e il politico n. 254 della Pinacoteca Nazionale di Bologna (Fig. 25) prima delle due opere datate e vi scorgeva tracce della dolcezza e dell'eleganza di Vitale⁴⁶. Poco dopo, Evelyn Sandberg-Vavalà restituiva a Simone la *Madonna* di Giovanni da Piacenza della Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 225), che riportava una firma apocriфа di Vitale, e una serie di tavole già ritenute di Vitale o di ambito vitalesco, ritenendole precedenti alla *Pietà* Elthinl e al *Crocifisso* di San Giacomo⁴⁷. Prendeva così decisamente corpo l'ipotesi della formazione vitalesca di Simone. Nel corso universitario del 1934-1935, Longhi menzionava Simone tra i seguaci di Vitale, ma notava una componente toscaneggiante, che lo portava a richiamare il pittore della *Crocifissione* n. 215 della Pinacoteca di Bologna, successivamente identificato con Dalmasio degli Scannabecchi⁴⁸. Inoltre, lo studioso osservava affinità con gli affreschi del Camposanto di Pisa⁴⁹, in quell'occasione attribuiti alla fase tarda di Vitale, aperta alla norma toscana⁵⁰, più tardi riconosciuti da Luciano Bellosi opera del fiorentino Buonamico Buffalmacco (Firenze e Pisa, documentato dal 1320 al 1336) entro gli anni Trenta del Trecento⁵¹. Se l'ipotesi della formazione presso Vitale è stata in seguito sostenuta da Carlo Volpe⁵² e in anni recenti da Benati⁵³, l'individuazione di elementi toscani è stata approfondita da Robert Gibbs⁵⁴ ed Alessandro Volpe, che ha richiamato un documento del 1350, in cui il pittore Dalmasio degli Scannabecchi prende in moglie la sorella di Simone, Lucia⁵⁵. Questo documento proverebbe dunque il rapporto tra Simone e Dalmasio, già attestato secondo lo studioso dall'osservazione di affinità stilistiche nella resa plastica e tagliente dei corpi e nelle fisionomie pungenti ed angolose⁵⁶. Tuttavia, il richiamo del documento del 1350 implica di continuare a sostenere l'identità tra il pittore ricostruito da Longhi e la figura storica di Dalmasio, che gli studi di Bellosi hanno posto in forte dubbio⁵⁷. Secondo Volpe, la retrodatazione dell'opera dell'artista al quarto e al quinto decennio non contrasterebbe con l'assenza di Dalmasio degli Scannabecchi nei documenti anteriori al 1342, in quanto il pittore avrebbe potuto non trovarsi a Bologna⁵⁸. In attesa di rintracciare

altre eventuali menzioni di Dalmasio nel corso del secondo quarto del secolo, va però quantomeno posta in luce la singolarità di un artista che avrebbe tutte le sue opere datate per via stilistica prima dei documenti che riportano il suo nome, a parte la menzione di lui come testimone a Bologna nel 1342. Inoltre, Raffaella Pini ha recentemente osservato che il documento del 1350 specifica come Dalmasio avesse compiuto venticinque anni, età a partire dalla quale si potevano contrarre rapporti giuridici, come il matrimonio, senza la tutela dei genitori. Secondo la Pini, è quindi probabile che Dalmasio avesse raggiunto quell'età da poco e si presenterebbe quindi come appartenente ad una generazione successiva a quella del pittore che esegue gli affreschi con le *Storie di San Gregorio* a Firenze intorno al 1335, quando la cappella da lui decorata entra sotto il patronato dei Bardi di Vernio ed è dedicata a San Gregorio, e quelli con le *Storie di San Francesco* a Pistoia verso il 1343. Di conseguenza, bisognerebbe ritenere falso il documento del 1342, in cui il pittore fa da testimone, ricordato solo da Giuseppe Guidicini nell'Ottocento e mai rintracciato in originale⁵⁹. Tuttavia, come hanno rilevato Flavio Boggi e Robert Gibbs, la presenza della formula *maior vigintiquinque annis* non può essere considerata come un indizio sicuro da cui desumere la giovane età del pittore, dato che si tratta di un'espressione adoperata anche per individui di età ampiamente superiore ai venticinque anni, come è il caso dello stesso Simone in un documento del 1377⁶⁰.

Sembra opportuno ripartire dal gruppo di tavole che la Sandberg-Valalà aveva restituito agli inizi di Simone e in cui aveva visto il rapporto del pittore con Vitale. Le due tavole triangolari con l'*Annunciazione* nella Pinacoteca di Bologna (Inv. nn. 223-224) (Figg. 7-8)⁶¹ sono state giustamente collegate da Benati all'*Incoronazione* della medesima Pinacoteca (Inv. n. 306), ora in deposito alla Pinacoteca di Budrio (Fig. 9) come originariamente parti di un medesimo complesso d'altare⁶². In effetti, corrispondono le dimensioni⁶³, la decorazione dei nimbi e il dato stilistico. Vista anche la trama orizzontale del legno dell'*Incoronazione*⁶⁴, si potrebbe immaginare un dossale con la tavola di Budrio al centro e le due cuspidi agli estremi, secondo il tipo del dossale del Maestro dei Politici nella Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 213) proveniente dalla Badia cittadina dei Santi Naborre e Felice⁶⁵. Nell'*Incoronazione*, la disposizione delle due figure su un trono scorciato con un punto di vista rialzato contro lo schienale coperto da un drappo decorato, l'andatura sinuosa delle pieghe dei panneggi e il volto ovale della Vergine possono richiamare l'*Incoronazione* giovanile di Vitale presso la medesima Pinacoteca (Fig. 10), dove l'artista è ancora in parte legato ai modelli riminesi nella tinta tenera del Cristo, ma già mostra l'apertura verso l'eleganza aristocratica del gotico d'oltralpe⁶⁶. Simone reinterpreta però l'esempio di Vitale in maniera più salda e plastica, secondo una ripresa del linguaggio giottesco che può richiamare effettivamente dipinti dello Pseudo Dalmasio come la *Madonna Askew* (Fig. 11)⁶⁷, anche se già dalla costruzione spaziale del trono si osserva la differenza di approccio al linguaggio di Giotto tra un artista che aderisce alla logica tridimensionale del pittore fiorentino ed un artista come Simone, che ha come punto di partenza lo stravolgimento operato da Vitale.

L'importanza dell'insegnamento di Vitale è ancora più evidente nella splendida *Madonna della Cintola*, tavola tagliata in formato circolare⁶⁸, passata sul mercato londinese nel 1979 (Fig. 12)⁶⁹. L'apparizione celeste della Vergine come una principessa vestita in abiti sontuosamente decorati guarda alla raffigurazione di Maria secondo un'ideale di bellezza aristocratica e sognante che Vitale elabora in dipinti come la *Madonna dei Denti* del 1345 (Fig. 13)⁷⁰ e l'*Incoronazione* al centro del polittico di San Salvatore del 1353 (Fig. 14)⁷¹. Tuttavia, anche in questo caso Simone dà vita a forme più compatte e saldamente disposte.

Al modello della *Madonna dei Denti* Simone guarda in maniera più diretta nella cosiddetta *Madonna dell'orecchio* (Fig. 15)⁷², che sembra quasi estrapolare e variare la parte del busto della tavola della Galleria Davia Bargellini (Fig. 13), tanto da far presagire che vi fosse un'invenzione vitalesca perduta all'origine del dipinto di Simone. D'altra parte, risulta più facile immaginare Vitale come il creatore della rappresentazione di un tale gesto di tenerezza tra Maria e il Bambino che non ha altri esempi⁷³. Rispetto alla posa aperta e alla morbidezza degli incarnati nella *Madonna* di Vitale, Simone racchiude la composizione entro la cornice e conferisce alle figure una maggiore solidità.

Il *Santo Vescovo* del Museo di Santo Stefano (Fig. 16) è ricoperto da un abito riccamente decorato. Il gusto per ampie superfici ornate deriva dalla fascinazione per la ricchezza aristocratica della pittura veneziana mostrata da Vitale dopo il viaggio ad Udine della fine degli anni Quaranta. Si possono richiamare il polittico di San Salvatore (Fig. 14) e, maggiormente in rapporto con il *Santo Vescovo*, il *Sant'Ambrogio* della Pinacoteca di Pesaro (Inv. n. 3995)⁷⁴.

La *Madonna* venerata *ab antiquo* nella pieve di Tossignano sulle colline presso Imola (Fig. 17)⁷⁵, attribuita a Simone da Massimo Ferretti⁷⁶, recupera nella figura della Vergine il modello della *Madonna dei Denti* (Fig. 13), anche in questo caso declinandolo in una resa più carnosa e plastica. L'idea del Bambino che si protende

di scatto verso il donatore riprende in termini più naturali e plausibili l'impossibile torsione del Bambino nella *Madonna* di Vitale conservata nella Pinacoteca di Viterbo (Inv. n. 144), databile anch'essa all'inizio degli anni Cinquanta⁷⁷. La plasticità potente del Bambino di Simone si allontana dalla morbidezza "snodabile" della figura vitalesca e richiama fonti più vicine a Giotto, come ad esempio il Bambino della *Madonna* dello Pseudo Dalmasio nella collezione Johnson a Philadelphia (Inv. n. 3)⁷⁸. In realtà, lo stesso Vitale si apre ad una resa più voluminosa delle figure di origine giottesca in alcune opere come nella *Madonna dei Battuti* della Pinacoteca Vaticana (Inv. n. 40017)⁷⁹.

Il trittico in deposito al Louvre dalla Fondation de France⁸⁰, già proprietà di Léon Salavin (Fig. 18), fu restituito a Simone nel 1954 dal proprietario, concorde Francesco Arcangeli⁸¹. Arcangeli notava giustamente che lo scomparto principale con la *Madonna col Bambino* a mezzobusto riproduceva un modello di Paolo o Lorenzo Veneziano, che si potrebbe specificare in un tipo come quello rappresentato dalla tavola centrale del trittico di Paolo conservato nella Galleria Nazionale di Parma (Inv. n. 458 N)⁸². Tuttavia, nella traduzione del modello veneziano, Simone conferisce al Bambino sgambettante una vivacità di carattere bolognese, che infatti può essere avvicinata ad esempi di Vitale come la *Madonna* del Beato Marcolino custodita presso il convento del Corpus Domini di Forlì⁸³. *L'Imago Pietatis* nella cimasa segue modelli vitaleschi tardi come il Cristo nella tavola oggi in Pinacoteca a Bologna (Inv. n. 6994) o ancor più, per il chiaroscuro marcato, quello nella tavola in collezione Longhi (Fig. 29), dove, del resto, come si vedrà meglio in seguito, è possibile ipotizzare un intervento dello stesso Simone⁸⁴.

A partire da Roberto Longhi⁸⁵ gli studiosi hanno individuato l'inizio della carriera di Simone negli affreschi superstiti delle *Storie di Cristo* provenienti dalla controfacciata e dalla parete sinistra della chiesa sconsecrata di Santa Maria di Mezzaratta, conservati alla Pinacoteca Nazionale di Bologna. Qui la firma di un *Symon* è leggibile nella *Circoncisione* (Inv. n. 6353) del primo registro (Fig. 19), insieme a quella d'uno *Jacobus*, e da sola nella *Guarigione del paralitico* (Inv. n. 7031) del secondo registro (Fig. 22)⁸⁶. Giustamente Alessandro Volpe ha osservato che la presenza della firma indica l'esistenza di una bottega operante sotto la guida del pittore, che appose il proprio nome ad impresa conclusa⁸⁷. Dunque, sulle pareti di Mezzaratta Simone dovette già intervenire come titolare d'una propria bottega e sfruttare l'occasione per promuovere il proprio nome.

La determinazione dei tempi di svolgimento della campagna esecutiva delle *Storie di Cristo* ha trovato differenti soluzioni da parte della critica. Un *post quem* vincolante è stato ritenuto da Volpe il documento del 3 maggio 1338, conosciuto solo nella trascrizione del Guidicini, che registra l'avvenuto trasferimento della *Societas Devotorum Sanctae Mariae* nella nuova sede di Mezzaratta, ancora in costruzione secondo un precedente documento del 10 giugno 1337, anch'esso leggibile solo grazie all'opera del Guidicini⁸⁸.

In base alla summenzionata attestazione nelle Venticinquine del 1354, è plausibile che Simone abbia cominciato a dipingere sulle pareti della chiesa di Mezzaratta all'inizio del sesto decennio⁸⁹, come ha sostenuto la maggioranza degli studiosi. Di conseguenza, si pone la necessità di comprendere i motivi del lasso di tempo relativamente lungo che intercorrerebbe fra l'apertura della nuova *domus devotorum Beatae Mariae Virginis* nel 1338 e l'esecuzione della maggior parte delle *Storie di Cristo*. Infatti, solamente l'*Annunciazione* (Inv. nn. 6349-6350) e la *Natività* sulla controfacciata e la *Madonna con il Bambino* e l'adiacente *Battesimo* (Inv. n. 6351) sulla parete sinistra, attribuiti a Vitale, sono datati per lo più entro o subito dopo il 1345, in virtù dei rapporti osservabili con la *Madonna dei Denti* (Fig. 13), forse anch'essa destinata in origine al complesso di Mezzaratta⁹⁰. Riprendendo indicazioni precedenti della critica⁹¹, Volpe ha ritenuto che la decorazione, affidata fin da subito a Vitale, dovette iniziare poco dopo la fine dei lavori di costruzione della *domus* con l'affrescatura della parete di fondo, presso la quale dovevano svolgersi le celebrazioni liturgiche, e proseguire sulla controfacciata, dove prende avvio la sequenza narrativa delle *Storie di Cristo* con i primi due episodi evangelici⁹². A questo punto, dopo la prima fase della campagna pittorica, volta a dotare di un corredo d'immagini le due pareti principali dell'edificio, il resto del programma iconografico, stabilito fin dall'inizio, fu realizzato con intermittenza a seconda della disponibilità di fondi della società, non di rado grazie alle donazioni di singoli membri⁹³. Già al tempo della *Madonna dei Denti*, datata 1345, Vitale si dovette trovare a far fronte ad una simile commissione sulla parete sinistra, affrescando in un'unica impresa la *Madonna con il Bambino* ed il *Battesimo* nel registro superiore. Nell'angolo inferiore destro di quest'ultimo riquadro è visibile la figura di un bambino ingnocchiato e rivolto verso il vicino gruppo divino, al quale egli viene raccomandato da un angelo. Il Bambino si sporge a benedirlo, incurante del confine convenzionale della cornice dipinta.

Volpe ha ipotizzato che i riquadri del registro superiore compresi fra la *Natività* ed il *Battesimo* nella sequenza

fisica e narrativa delle *Storie* siano stati dipinti nell'intervallo temporale che dovette separare la realizzazione dei due riquadri di Vitale, e, di conseguenza, non oltre il 1345⁹⁴. In questo momento Volpe collocherebbe anche le prime tavole dipinte da Simone, come l'*Annunciazione* della Pinacoteca (Figg. 7-8) o la *Madonna della Cintola* (Fig. 12)⁹⁵. Tale eventualità contribuirebbe a chiarire in maniera più logica la vicenda iniziale degli affreschi di Mezzaratta, ma, al di là del fatto che non può essere suffragata dall'esame della sovrapposizione degli intonaci, essa si scontrerebbe con i dati biografici di Simone, come Fabrizio Lollini e lo stesso Volpe hanno in parte rilevato⁹⁶. Inoltre, credo che la teoricamente sensata sovrapposizione fra successione narrativa e cronologica sostenuta da Volpe non sia così necessaria. Volpe ha inoltre osservato che la sezione d'affresco dipinta da Vitale sulla parete sinistra presenta caratteri iconografici singolari rispetto al resto del ciclo, a causa della presenza di un'immagine come la Madonna col Bambino, che interrompe la successione narrativa. La relazione col tema del Battesimo poté essere dovuta al desiderio dei genitori, probabili donatori, di ricordare il proprio figlio bambino, raffigurato proprio in questo riquadro⁹⁷. Per giustificare un intervento isolato di Vitale in quest'area della parete si potrebbe ricordare che le fonti testimoniano l'esistenza di un altare alla base della *Madonna col Bambino* e che di fronte a quest'ultimo affresco si apre una porta, che portava al non più esistente oratorio di Sant'Apollonia, dove fra l'altro Malvasia vedeva allora la *Madonna dei Denti* (Fig. 13)⁹⁸.

Le restanti *Storie di Cristo*, affidate in gran parte a *Symon* e *Jacobus*, furono eseguite nel decennio successivo, probabilmente a partire dalla *Circoncisione* sulla controfacciata (Fig. 19), se concediamo che, nel registro superiore, la successione esecutiva dovette rispecchiare in linea di massima quella fisica e narrativa, fatta naturalmente eccezione per il caso appena esaminato dei due riquadri di Vitale. L'unico riscontro possibile sulla sovrapposizione degli intonaci, tra la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti* (Fig. 21), conferma questa sequenza⁹⁹. Nel registro inferiore l'ordine con cui avanzarono i lavori dovette essere l'inverso. Infatti, Robert Gibbs ha notato che la seconda e la terza scena superstiti di questo registro a partire da sinistra, la *Guarigione del paralitico* (Fig. 22) e la *Piscina probatica* (Fig. 23), presentano una cornice di ampiezza dimezzata rispetto a quella di tutti gli altri riquadri e pertanto devono essere considerate più tarde¹⁰⁰. In particolare, la *Piscina*, come ha osservato Volpe in base all'esame della sovrapposizione degli intonaci, è stata eseguita dopo i riquadri ad essa contigui, il *Paralitico* a sinistra e l'*Adultera* a destra¹⁰¹. Mi sembra che anche la *Guarigione del cieco alle porte di Gerico* (Inv. n. 7030) presenti la medesima cornice stretta dei due riquadri alla sua sinistra. Ne consegue che gli autori dei dipinti, procedendo da destra a sinistra, saltarono il riquadro della *Piscina* ed applicarono il nuovo tipo di cornice più stretta per avere uno spazio maggiore in cui orchestrare la scena del *Paralitico*. In seguito, estesero tale sistema d'incorniciatura anche alla *Piscina*, dove fu cancellata metà della fascia decorativa precedentemente dipinta a sinistra dell'*Adultera* secondo lo schema usato nelle scene più antiche della parete¹⁰².

Il quadro ricostruttivo proposto per la sequenza cronologica delle *Storie di Cristo* presenta la difficoltà di comprendere le ragioni per cui, dopo almeno un lustro d'inattività, in circa dieci anni sarebbe stata decorata tutta la parete sinistra e l'intero primo registro della parete opposta, che, fra l'altro, esibivano, in origine, molte più scene di quelle salvatesi¹⁰³. Senz'ambire in questa sede a chiarificazioni definitive, non mi sembra azzardato fare riferimento alla circostanza nella quale il forte aumento della mortalità dovuto all'evento epidemico della Morte Nera nel 1348 favorì l'incremento dei lasciti testamentari e di conseguenza anche delle donazioni nei confronti delle istituzioni ecclesiastiche e delle associazioni religiose¹⁰⁴. D'altra parte, sappiamo che la compagnia di Mezzaratta aprì una "*domus ad usum hospitalitatis deputata*" nel 1352¹⁰⁵. Forse, proprio intorno quell'anno o poco dopo furono avviati i lavori per la continuazione delle *Storie di Cristo*.

Gli studiosi hanno identificato quasi all'unanimità il *Symon* di Mezzaratta con Simone di Filippo¹⁰⁶. Nella *Circoncisione* (Fig. 19) Alessandro Volpe ha individuato la mano di Simone nel gruppo centrale e nei tre astanti a destra, quella di *Jacobus*, lo stesso della *Piscina probatica* (Fig. 23), nella Vergine e nell'ancella a sinistra e nel San Benedetto che presenta il donatore inginocchiato a destra¹⁰⁷. La presenza dello *Jacobus* della *Piscina* può a mio avviso essere individuata soltanto nella figura del Cristo bambino, che presenta lo stesso tipo del fanciullo che compare al centro della *Piscina*. Tuttavia, la personalità di Simone si rivela nell'animosità della figura, che si muove con maggiore dominio dello spazio rispetto a quella di *Jacobus*. A parti invertite, il gruppo del San Benedetto e del donatore richiama nell'aspetto morfologico il San Bernardo e la serie dei ritratti maschili nella *Consegna della regola* della Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 1078), attribuita a Simone¹⁰⁸.

Il riquadro seguente con l'*Adorazione dei Magi* (Inv. n. 6352) (Fig. 20) è stato attribuito alla collaborazione fra Simone e *Jacobus* fin da Longhi¹⁰⁹. Anche per questo riquadro possiamo fare riferimento alla divisione delle mani tentata da Volpe, che ha avvicinato a *Jacobus* i due Magi e lo scudiero inginocchiato sulla sinistra, a Simone

il rimanente gruppo di figure a destra¹¹⁰. Sembra opportuna una minima precisazione riguardo al re inginocchiato, che forma nella postura dilatata in diagonale un artificioso ritaglio scaleno lontano dalla verticale a piombo del sacerdote che circonda il Cristo nel riquadro precedente (Fig. 19) e simile invece al ritmo slanciato con cui avanza dietro di lui l'imberbe Gaspere. Una figura speculare a quella del Melchiorre genuflesso è l'infermo inginocchiato alla destra della piscina di Bethesda nel riquadro firmato da *Jacobus* nel secondo registro (Fig. 23).

I caratteri formali di Simone emersi nell'analisi di questi tre riquadri si possono osservare anche negli altri lacerti pittorici delle *Storie di Cristo* a lui attribuiti, la *Fuga in Egitto* (Inv. n. 6355), i *Miracoli di Cristo*, il cui soggetto è stato individuato da Volpe nella *Guarigione del cieco alle porte di Gerico*¹¹¹, un frammento di una scena cristologica a destra del riquadro dell'*Adultera* e la *Resurrezione di Lazzaro* (Inv. n. 7033)¹¹².

Roberto Longhi attribuiva a Simone anche il frammento della *Strage degli Innocenti* (Inv. n. 6354) (Fig. 21), proposta accolta in seguito anche da Daniele Benati¹¹³. L'autore della *Strage* ha in comune con Simone la propensione a valorizzare gli aspetti drammatici della narrazione evangelica con un approccio schietto e disadorno, privo di deviazioni fantastiche e decorative. Da quest'interesse per la verità della storia deriva l'attenta disposizione delle figure nello spazio della *Strage* al pari delle scene riferibili con certezza a Simone. Dove la *Strage* si allontana dall'operare di Simone è, come illustrato da Volpe¹¹⁴, nella mediazione di modelli del linguaggio classico di Giotto, in particolare quelli della Cappella degli Scrovegni, che conferiscono ai frammenti superstiti di questo riquadro un *pathos* più alto rispetto alla tonalità espressiva rustica di Simone. Lo stesso Maestro della *Strage degli Innocenti* è stato riconosciuto in maniera convincente da Volpe nell'autore della valva con *Storie di Santa Caterina* della collezione Longhi a Firenze¹¹⁵, dove il pittore appare in un momento di grazia arguta ed accostante, vicina al Maestro dei Politici¹¹⁶.

Alessandro Volpe ha sottolineato l'eccezionalità, in ambiente bolognese, delle architetture prospettiche che fanno da sfondo al primo riquadro con la *Circoncisione* (Fig. 19), una serie di due campate voltate a crociera, affiancata da due avancorpi ad edicola, il tutto con una precisione di scorcio frontale riferito ad un punto di fuga centrale, che, fatte le debite proporzioni di levatura dei singoli autori, potrebbe richiamare confronti con alcune soluzioni di Giotto nelle *Storie di San Francesco* della chiesa superiore di Assisi o nelle *Storie di Cristo* nella cappella degli Scrovegni. La veduta centrale dell'abside del tempio può essere avvicinata al *Martirio di San Stanislao* di Puccio Capanna (Assisi, documentato tra il 1341 e il 1347) nella chiesa inferiore di Assisi¹¹⁷. Le osservazioni svolte in precedenza sull'attitudine di Simone a sondare lo spazio delle figure basterebbero forse per riferire al nostro artista l'esecuzione del fondale. Un indizio ulteriore può venire dal diverso modo di trattare l'architettura dipinta nel *Paralitico* di Simone (Fig. 22) e nella *Piscina* di *Jacobus* (Fig. 23). Simone si cimenta nella creazione di un edificio unitario in cui colloca con discreta verosimiglianza l'intera scena della guarigione, analogamente a quanto accade nella *Circoncisione*, mentre gli edifici della *Piscina*, il portico che, secondo il testo evangelico, cingeva la piscina di Bethesda ed il tempio in cui si conclude la vicenda, seguono lo svolgersi del racconto in tre episodi, giustapponendosi l'uno all'altro senza un criterio di organicità, tanto che ospitano a fatica le figure ed appaiono separati rispetto alla raffigurazione centrale della piscina. L'attenzione dimostrata da Simone per le architetture dipinte in prospettiva sembra manifestarsi anche nella capanna dell'*Adorazione dei Magi* raffigurata in tralice (Fig. 20), che ritengo possa trovare un termine di confronto in quella visibile nella *Natività* del polittico Inv. n. 7153 del Maestro dei Politici nella Pinacoteca di Bologna. Longhi spiegava l'eccezionale fondale prospettico della *Circoncisione* con l'apertura di Vitale verso i modelli toscani nel corso degli anni Cinquanta¹¹⁸. Ritengo che un tale richiamo non renda ragione sufficiente alla vicinanza nei confronti della spazialità architettonica giottesca, che non ha esempi paragonabili sopravvissuti a Bologna, mentre trova un confronto possibile nella tradizione giottesca padana, ovvero il *Seppellimento del Battista* nella cappella di San Giovanni presso la chiesa dei Domenicani di Bolzano (Fig. 24), databile agli anni Venti¹¹⁹. Nel fondale della *Circoncisione*, Simone partecipa di una congiuntura di primo moderato recupero dei modelli giotteschi a Bologna nel corso degli anni Cinquanta, che vede impegnati anche l'anziano Vitale e due pittori della parete sinistra di Mezzaratta, il Maestro della *Strage* e il Maestro dell'*Adultera*.

Nella più concitata *Guarigione del Paralitico* del secondo registro (Fig. 22) l'agitazione, la carica vitalistica, il chiaroscuro segnato, i volti a bozzolo richiamano invece le miniature a piena pagina del Maestro del 1346 nel *Messale* del cardinale Bertrand de Deux (Città del Vaticano, ms. San Pietro B.63) (Fig. 25), che a sua volta amplifica e semplifica l'espressività immediata e brulicante dell'illustratore¹²⁰.

Il polittico firmato da Simone della Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 254; Fig. 26) è stato solitamente considerato dagli studiosi un'opera di passaggio tra il momento giovanile più legato a Vitale o a Dalmasio e

la sua produzione tipica a partire dal 1370 circa¹²¹. In effetti, nel polittico le figure assumono una maggiore monumentalità ed un arrotondamento del disegno che prelude alla *Pietà* di Giovanni Elthiml. Tuttavia, si osserva ancora la vicinanza all'eleganza ornata dell'ultima fase di Vitale nel polittico di San Salvatore (Fig. 14). In particolare, è plausibile un confronto tra i due scomparti centrali con l'*Incoronazione*, dove Simone declina lo splendore calligrafico di Vitale in una visione più solida e stabilmente collocata nello spazio.

Questi caratteri del linguaggio di Simone si possono apprezzare in altre due tavole, la cosiddetta *Madonna della Vittoria* in San Salvatore a Bologna (Fig. 27) ed il *Sogno della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (Inv. n. 57) (Fig. 28).

Nella *Madonna* di San Salvatore, proveniente dalla chiesa collinare della Madonna del Monte, dove fu venerata dal 1443 in seguito alla vittoria bolognese sui Visconti¹²², Simone riprende ancora una volta il modello della *Madonna dei Denti* (Fig. 13) e nello stesso tempo guarda con decisione al precedente comune della *Madonna col Bambino in trono* al centro del polittico di Giotto nella Pinacoteca di Bologna (Inv. n. 284)¹²³, da cui deriva la stabilità della figura sul trono e la resa plastica delle pieghe del soggolo della Vergine. La profusione di decorazioni metalliche in superficie tradisce invece ancora il fascino per il gusto aristocratico dell'ultimo Vitale. La monumentalizzazione delle figure, che dominano ora il campo dell'immagine, spinge a collocare il dipinto dopo le prime opere di Simone, ormai in vista di analoghe figure isolate di grandi dimensioni come la *Madonna di Giovanni da Piacenza* o la *Sant'Elena* (Inv. n. 220) della Pinacoteca di Bologna¹²⁴.

Il *Sogno della Vergine* (Fig. 28), restituito al giovane Simone dalla Sandberg Vavalà¹²⁵, è una delle rarissime raffigurazioni di questo soggetto, presente soltanto nella pittura bolognese del Trecento¹²⁶. A giudicare dal formato della tavola, si trattava probabilmente della cimasa di un polittico disperso. La figura del Cristo crocifisso è accostabile alla *Crocifissione* del polittico n. 254 (Fig. 26). Per le immagini della Passione di Cristo Simone si richiama soprattutto al Maestro dei Polittici, anche per il caratteristico chiaroscuro contrastato, differente dalla stesura più morbida e soffusa di Vitale¹²⁷.

Penso che in un momento intermedio tra le prime opere degli anni Cinquanta e la fase di passaggio degli anni Sessanta si possa inserire l'ipotetico intervento di Simone nella *Pietà* della collezione Longhi di Firenze (Fig. 29). Attribuita a Vitale dallo stesso Longhi e da lui accostata all'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Edimburgo (Inv. n. NG 952) come parte di uno stesso dittico¹²⁸, la tavola mostra una resa chiaroscurale più segnata rispetto alla tavola di analogo soggetto nella Pinacoteca di Bologna, il che ha fatto pensare a Benati alla possibilità di una collaborazione con Simone¹²⁹. Quest'ipotesi ha trovato recentemente una possibile conferma nella restituzione a Simone di un trittico con la *Madonna col Bambino e santi* nella collezione Kisters di Kreuzlingen in Svizzera (Fig. 30)¹³⁰, già ritenuto da Miklòs Boskovits opera del fiorentino Don Silvestro dei Gherarducci (Firenze, 1339-1399)¹³¹. Sebbene la plasticità e l'appiombio dei santi, nonché le edicole ad incorniciare i due santi negli sportelli laterali, siano riferimenti al linguaggio giottesco, soprattutto la Madonna mostra una dipendenza da Vitale nello sviluppo in superficie della figura e nel volto ovale. Le espressioni arcigne ed inquiete sono un ulteriore dettaglio a favore dell'attribuzione a Simone. Il San Giacomo alla destra della Vergine appare quasi sovrapponibile con il Battista alla destra del Cristo della *Pietà* Longhi. Entrambe le tavole appaiono attestare un momento dell'artista intorno al 1360, in cui inizia a comparire una resa più rotonda e "volgare" dei volti. L'ipotesi di una collaborazione tra Vitale e Simone non significherebbe necessariamente un discepolato del secondo presso il primo, dato che la condivisione di singole imprese pittoriche da parte di artisti temporaneamente unitisi in una "compagnia" è ampiamente documentata nella seconda metà del Trecento per quanto riguarda la Toscana¹³². I due artisti si dovettero trovare comunque a lavorare fianco a fianco negli stessi anni nel presbiterio di Santa Maria dei Servi, dove Vitale eseguì la splendida decorazione della cappella absidale destra con le *Storie della Maddalena e della Vergine*¹³³, nonché una *Trinità* sul secondo pilastro della cappella absidale sinistra, mentre Simone realizzò la *Madonna del parto* ed il *Sogno di San Giuseppe* sul primo pilastro della medesima cappella¹³⁴.

In conclusione, soprattutto nella rappresentazione dei personaggi sacri, Vitale appare per Simone un modello fondamentale di dolcezza celeste, eleganza e preziosità, fedele a ideali gotici di bellezza. Vi è però una concezione figurativa più disciplinata e plastica che riprende la lezione di Giotto, anche - ma non necessariamente - attraverso lo Pseudo Dalmasio o la pittura fiorentina contemporanea. Infatti, lo Pseudo Dalmasio è sempre più costruito e nobile, i fiorentini sono più plastici e torniti, più colonnari, mentre in Simone rimane un gusto per divagazioni superficiali di origine vitalesca. In questa ripresa degli aspetti monumentali e plastici del linguaggio giottesco Simone partecipa piuttosto, alla metà del secolo, di una diffusa congiuntura di "normalizzazione" delle oltranzespressive gotiche in termini più direttamente comunicativi, condivisa a Bologna negli anni Cinquanta

anche dallo stesso Vitale, per alcuni aspetti, dai due pittori della navata centrale di Pomposa e, a Mezzaratta, dal Maestro dell'Adultera e dal Maestro della Strage. Sempre nel quadro della medesima operazione figurativa, nelle scene animate e nelle immagini di dolore, l'artista si richiama all'espressività cruda del Maestro dei Politici e del Maestro del 1346, stemperandola degli aspetti più aspri e pungenti. Negli anni Sessanta le diverse componenti iniziano a fondersi in un linguaggio unitario e ben riconoscibile, caratterizzato dalla monumentalità delle figure, dalla preziosità degli ornati, dalla dolcezza ed eleganza dei volti femminili, dalla severità caricata dei volti maschili. Da questa formula di successo emergerà successivamente la produzione tipica di Simone, destinata a dominare la scena bolognese negli ultimi tre decenni del secolo.

NOTE

1 R. Pini, *Vitale degli Equi nelle carte d'archivio*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara, 2010, pp. 33-41.

2 R. Longhi, *La pittura dell'Italia del Trecento nell'Italia settentrionale*, corso tenuto all'Università di Bologna, a. 1934-1935, in Idem, *Lavori in Valpadana (Opere complete di Roberto Longhi, VI)*, Firenze, 1973, pp. 3-90, alle pp. 20-35.

3 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 29, 52-53.

4 L. Ciancabilla, *Appendice: Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento*, in A. Volpe, Mezzaratta. *Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna, 2005, pp. 139-153.

5 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 52-56, 60-66.

6 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 33-34.

7 R. Longhi, *Piano, consistenza e significato di questa mostra*, in *Guida alla mostra della pittura bolognese del '300*, catalogo della mostra, Bologna, 1950, in Idem, *Lavori in Valpadana cit.*, pp. 155-187, alle pp. 160-161.

8 R. Pini, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna, 2005, pp. 55-56.

9 R. Pini, *op. cit.*, 2005, pp. 60-61.

10 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 52-58.

11 Bellosi dimostrò la necessità di anticipare l'opera del "Cugino dei Riminesi" al secondo quarto del secolo sulla base dello studio dei caratteri del costume dei personaggi raffigurati nei dipinti e di raffronti con opere riminesi contemporanee. Allo stesso tempo, l'identificazione proposta da Longhi tra Dalmasio di Jacopo degli Scannabecchi da un lato e dall'altro l'autore della *Crocifissione* n. 215 della Pinacoteca di Bologna, delle *Storie di San Gregorio Magno* nella cappella Bardi di Vernio in Santa Maria Novella e delle *Storie di San Francesco* nella cappella maggiore dell'omonima chiesa di Pistoia fu messa in dubbio da Bellosi per il collegamento degli affreschi di Pistoia alla data "1343" riportata in un'iscrizione sulle pareti della cappella. Di conseguenza, l'intero corpus del pittore è stato retrodatato agli anni 1330-1350; L. Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino, 1974, pp. 87-92; C. Volpe, *La pittura emiliana del Trecento, in Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6.º centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso, 1980, pp. 237-248, alle pp. 241-242; D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006) a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 55-77, alle pp. 55, 64.

12 C. Volpe, *op. cit.*, 1980, p. 245.

13 F. Filippini, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV*, in "Bollettino d'Arte", 5, 1911, pp. 50-62; R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 52-58; F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna, 1970, pp. 141-143; M. Ferretti, *Andrea de' Bartoli*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, 1978, pp. 164-165; C. Volpe, *Andrea de' Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento*, in "Paragone", XXXII, 1981, 373, pp. 3-16; D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna, 1992, pp. 56-62.

14 C. Volpe, *op. cit.*, 1980, p. 246. Su Jacopo Avanzi, che già intorno al 1446-1447 il medico padovano Michele Savonarola ricordava come autore della decorazione della cappella di Bonifacio Lupi in Sant'Antonio, dove interviene in realtà anche il veronese Altichiero, e che Pietro Toesca (*Il Trecento*, Torino, 1951, p. 746 nota 273) riuni con lo *Jacobus de Avanciis de Bononia* che firma una *Crocifissione* nella Galleria Colonna di Roma (Inv. n. Fid. n. 2037), cfr. D. Benati, *op. cit.*, 1992; Idem, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia, 2007, pp. 385-415.

15 D. Benati, *op. cit.*, 1992, pp. 43-63.

16 D. Benati, *op. cit.*, 2005, pp. 73-75.

17 D. Benati, *Protagonisti del secondo Trecento bolognese*, in *Simone e Jacopo: due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012 - 3 marzo 2013), a cura di D. Benati, M. Medica, Ferrara, 2012, pp. 6-7.

18 Alessandro Conti informava che Francesco Arcangeli aveva avvicinato il *Cristo e l'adultera* al pittore identificato da Longhi con Dalmasio degli Scannabecchi, probabilmente in virtù delle componenti di cultura giottesca del riquadro, evidenti nella scansione pausata della scena. L'attuale posizione degli studiosi è propensa a considerare il *Cristo e l'adultera* l'unica testimonianza dell'opera di un seguace di Vitale aperto alla disciplina compositiva fiorentina; A. Conti, *Gli affreschi di Mezzaratta*, in *Pittura bolognese del '300* cit., 1978, pp. 142-145; D. Benati, *op. cit.*, 1992, p. 47; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 75-76.

19 R. Gibbs, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, 1036, pp. 460-467.

20 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 65-66, 75, 89-90.

21 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 29, 32, 60. Su Cristoforo, figlio di Jacopo Benintendi, che firma la *Madonna della Misericordia* su tavola, datata 1380, proveniente da Mezzaratta, nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (Inv. n. 6405) ed una tavola con la *Crocifissione* e la *Deposizione* nella Pinacoteca di Ferrara, cfr. M. Ferretti, *Cristoforo*, in *Pittura bolognese del '300*, cit., 1978, pp. 210-223; R. Gibbs, *op. cit.*, 1989; R. Pini, *op. cit.*, 2005, pp. 53-55; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 97-99.

22 I dipinti dell'abside furono attribuiti a Vitale da Albert Brach, il quale lesse come "1351" la data iscritta sulla parete, interpretata invece "1341" da Longhi e Arcangeli. Cesare Gnudi ritornò alla lettura di Brach, sebbene non considerasse vincolante l'iscrizione ai fini della datazione a causa delle ripetute ridipinture subite. L'iscrizione è stata in seguito considerata di riferimento anche per la cronologia della decorazione della navata e della controfacciata quale ravvicinato *ante o post quem*. Si vedano A. Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Straßburg, 1902, pp. 104-105; R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 29-31, 52-53; F. Arcangeli, *Un Vitale e uno Jacopo da Bologna*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 63-74, alle pp. 66, 73 nota 8; R. Longhi, *op. cit.*, 1950, ed. 1973, p. 157; C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Milano, 1962, p. 69; M. Ferretti, *op. cit.*, 1978, p. 152; D. Benati, *Bologna e altri centri dell'Emilia*, in *Pittura murale in Italia*, vol. I, *Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo, 1995, pp. 107-108; A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia, arte e architettura*, Ferrara, 1999, pp. 98-110, 123.

23 F. Arcangeli, *op. cit.*, 1970, p. 141.

24 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 52-56.

25 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 55.

26 F. Arcangeli, *op. cit.*, 1970, pp. 32, 144-145.

27 D. Benati, *op. cit.*, 1992, p. 43.

28 M. Ferretti, *Andrea de' Bruni*, in *Pittura bolognese del '300* cit., 1978, pp. 150-151.

29 Il trittico, in deposito al Museo di Perpignan dal 1863 al 1954, fu attribuito da Longhi alla fase tarda di Jacopino di Francesco intorno al 1380, mentre Arcangeli lo restituì agli esordi di Dalmasio a metà del secolo. La scoperta della data

“1333” sul tergo da parte di Michel Laclotte ha modificato radicalmente la conoscenza critica dell’opera, che è stata riferita allo Pseudo Jacopino o allo Pseudo Dalmasio, e, infine, a un terzo maestro da Carlo Volpe. Di recente, Massimo Medica ha avvicinato il dipinto ad alcune miniature di un manoscritto contenente le opere di Fulgenzio, Ausonio, Prudenzio e Cassiodoro (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8500); cfr. R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 75; M. Laclotte, E. Mognetti, *Inventaire des collections publiques françaises*, vol. XXI, *Avignon – Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris, 1976, n. 101; P.G. Castagnoli, *Dalmasio*, in *Pittura bolognese del '300 cit.*, Bologna, 1978, p. 100; C. Volpe, *op. cit.*, 1980, pp. 242-243; M. Medica, *Les arts à Bologne dans la première moitié du Trecento: peinture, sculpture et miniature*, in *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre – 9 dicembre 2012), a cura di F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica, Langres, 2012, p. 43.

30 A. Volpe, *op. cit.*, 1999, pp. 120-124.

31 D. Benati, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale cit.*, Ferrara, 2010, pp. 19-31, alla p. 29.

32 Restituita agli inizi di Vitale da Evelyn Sandberg-Valalà, quando era già in collezione Thyssen, la *Crocifissione* è oggi prevalentemente collocata subito prima dell’attività dell’artista ad Udine verso gli anni 1348-1349; cfr. E. Sandberg-Valalà, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, in “*Rivista d’Arte*”, XII, 1930, pp. 1-36, alle pp. 4-7; M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting 1290-1470*, Ghent, 1990, pp. 204-211 (datazione circa 1335), n. 32; D. Benati, *op. cit.*, 2010, p. 29.

33 P. Casadio, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre - 11 novembre 1990), Bologna, 1990, pp. 49-78; F. Zuliani, *Gli affreschi del coro e dell’abside di sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, a cura di C. Furlan, I. Zannier, Spilimbergo, 1985, pp. 102-152.

34 Già Andrea Bacchi aveva ipotizzato che i politici della Pinacoteca non rientrassero nel *corpus* dello Pseudo Jacopino, che ultimamente Alessandro Volpe ha distribuito fra due pittori, l’autore della *Crocifissione* Campana di Avignone e appunto l’autore dei politici di Bologna; cfr. A. Bacchi, *Pseudo Jacopino di Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1986, II, p. 654; A. Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, in “*Arte Cristiana*”, LXXXIII, 1995, 771, pp. 403-414.

35 Inizialmente attribuito da Longhi a Jacopino di Francesco, poi da Arcangeli ad Andrea dei Bartoli, l’affresco di Mantova è stato recentemente riportato da Benati a un momento più antico, intorno al 1330; cfr. F. Arcangeli, *op. cit.*, 1970, p. 142; D. Benati, *Da Reggio a Piacenza: pittori sulla via Emilia nella prima metà del Trecento*, in *L’artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell’arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano, D. Cerutti, atti del convegno (Losanna, 7-8 maggio 2010), Roma, 2012, p. 85.

36 Sul principale miniatore bolognese del secondo quarto del Trecento, individuato da Lisetta Ciaccio nel 1909 e felicemente ribattezzato “l’Illustratore” da Longhi nel 1950, cfr. M. Medica, *Illustratore*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 361-362.

37 Sul maggiore seguace dell’Illustratore, che trae il suo nome dal frontespizio miniato degli *Statuti della Compagnia dei Drappieri* del 1346 (Bologna, Archivio di Stato, cod. min. 13, c. 1r), cfr. M. Medica, *Maestro del 1346*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani cit.*, 2004, pp. 475-476.

38 Su Nicolò di Giacomo, miniatore di punta a Bologna nella seconda metà del Trecento, cfr. F. Pasut, *Nicolò di Giacomo di Nascimbene*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani cit.*, 2004, pp. 827-832.

39 C. Volpe, in *Early Italian Paintings and Works of Art 1300-1480*, catalogo della mostra, London, 1983, p. 39, n. 22.

40 D. Benati, *Andrea da Bologna*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. I, Roma, 1991, p. 598. Sulla presenza di Andrea nelle Marche cfr. A. De Marchi, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de’ Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, 2008, pp. 27-28; M. Mazzalupi, *Frammenti del Trecento anconetano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento cit.*, 2008, p. 102.

41 Il suo nome compare nell'Estimo del 1329 e in tutte le Venticinquine dal 1328 al 1342; cfr. Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), *Estimi*, 1329; ASB, *Vigintiquinquene*, busta VII, Porta Procola, 1247-1334; ASB, *Vigintiquinquene*, busta VIII, Porta Procola, 1336-1354.

42 A.I. Pini, *Miniatori, pittori e scrittori nelle «venticinquine» bolognesi del Due e Trecento (Integrazioni ed aggiunte ai registri documentari di Filippini-Zucchini)*, in "Il Carrobbio", VII, 1981, pp. 347-365, alla p. 361.

43 A. I. Pini, R. Greci, *Una fonte per la demografia storica medievale: le "venticinquine" bolognesi (1247-1404)*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", 36, 1976, ried. in A.I. Pini, *Città medievali e demografia storica. Bologna, Romagna, Italia (secc. XIII-XV)*, Bologna, 1996, pp. 43-70.

44 G. del Monaco, in *Simone e Jacopo* cit., 2012, pp. 42-43, n. 1.

45 M. Medica, *Un secolo d'arte a San Giacomo Maggiore, in I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 14 dicembre 2002 - 31 marzo 2003), a cura di G. Benevolo, M. Medica, Ferrara, 2003, pp. 50-52.

46 R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, The Hague, 1924, pp. 438-452.

47 E. Sandberg-Vavalà, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi (I)*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 449-480, alle pp. 449-450, 452-453; Eadem, *op. cit.*, 1930, pp. 22-30, 33-34.

48 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 63.

49 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 44, 63.

50 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, pp. 35-52.

51 L. Bellosi, *op. cit.*, 1974.

52 C. Volpe, *op. cit.*, 1980, p. 245.

53 D. Benati, *op. cit.*, 1999, p. 682.

54 R.J. Gibbs, *Bolognese Trecento Painting*, in "The Burlington Magazine", CXX, 1978, 901, pp. 237-238; Idem, *Two Families of Painters at Bologna in the later Fourteenth Century*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, 918, pp. 560-568, alla p. 564; C. Villers, R. Gibbs, R. Hellen, A. King, *Simone dei Crocifissi's "Dream of the Virgin" in the Society of Antiquaries, London*, in "The Burlington Magazine", CXLII, 2000, 1169, pp. 481-486, alla p. 486.

55 ASB, *Memoriali*, 233, c. 18.

56 A. Volpe, *Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro 'Filosofi' di "Dalmasio"*, in "Paragone", LV, 2004, Terza serie, 53 (647), pp. 3-19, alle pp. 11-13.

57 L. Bellosi, *op. cit.*, 1974, pp. 87-92.

58 A. Volpe, *op. cit.*, 2004, pp. 5-6, 11-13.

59 R. Pini, *op. cit.*, 2005, p. 56.

60 F. Boggì, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio assai valente pittore*, Bologna, 2013, p. 35.

61 F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna. Catalogo generale*, vol. I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Bologna, 2004, pp. 130-132, n. 33.

62 D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna, in La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, I, pp. 193-232, alla p. 221.

63 *Annunciazione*: cm 50 x 32 ciascuna; *Incoronazione*: cm 43 x 36 (tagliata lungo i bordi).

64 A. De Marchi, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptiques venetiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux Arts, 22 ottobre 2005 - 23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo (Milano), 2005, p. 120, n. 11.

65 M. Medica, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna. Catalogo generale*, I, cit., 2004, pp. 82-85, n. 16.

66 G. del Monaco, in *Bologne et le pontifical d'Autun* cit., 2012, pp. 77-79, n. 6.

67 D. Benati, *op. cit.*, 2005, pp. 68-69. L'opera è recentemente passata in asta da Sotheby's a New York (*Old Master Paintings*, 6 giugno 2012, lotto 6).

68 Cm 62,8.

69 *Important Old Masters Pictures*, Christie's, London 4/5/1979, p. 19, lotto 15.

70 S. Battistini, in *Le Madonne di Vitale* cit., 2010, pp. 44-47, n. 2.

71 D. Benati, *op. cit.*, 2010, p. 29.

72 Cm 74 x 50. Una "graziosa tavolina antica, col fondo dorato, ove la Beata Vergine in mezza figura, stringendo teneramente con la sommità delle dita un'orecchia al caro figliuolino" ed "egli tutto smanioso e turbato s'aiuta e si accomanda perch'ella desista" fu segnalata da Carlo Cesare Malvasia nella chiesa sotterranea di San Michele in Bosco sui colli bolognesi. L'illustre erudito informava anche che essa era opera di "Simone da Bologna, che fregiandosi di una sì galante e viva espressione vi scrisse il suo nome". La tavola fu identificata da Longhi con il dipinto venduto all'asta a Milano il 4 aprile 1932 ed entrato nella collezione Buitoni di Perugia. Un motivo che porta a dubitare sull'identità fra i due dipinti, mai posta in questione dagli studiosi successivi, è la diversità di firma tra il dipinto ricordato in San Michele, dove Marcello Oretti leggeva *Symon de Bononia fecit hoc opus*, e il dipinto in esame, che riporta la scritta *Symon pinxit hoc opus*. Recentemente Antonio Buitoni si è accorto che il dipinto è riprodotto in una guida sulla chiesa di Santa Maria della Mascarella a Bologna nel 1943. L'autore, Giovanni Fornasini, riportava come la tavola, un tempo alla Mascarella, fosse andata perduta. Una tavola di Simone era ivi ricordata da Corrado Ricci nel 1882; cfr. C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686, p. 328; M. Oretti, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 111 [XVIII sec.]; R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 63, fig. 67b; A. Buitoni, *La chiesa di S. Maria della Mascarella e la Madonna dell'Orecchio di Simone dei Crocefissi*, in "La Torre della Magione", 38, 3, settembre - dicembre 2011, pp. 2-4.

73 Si conoscono altre quattro versioni dello stesso soggetto, probabilmente falsi, prodotti dopo l'ingresso sul mercato della tavola di Simone, a parte forse la tavola della collezione Volponi oggi alla Galleria Nazionale di Urbino (Inv. n. 1990 D 104), opera di un anonimo seguace di Vitale; si vedano M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, *Conservazione, falso restauro*, Torino, 1981, p. 178, e nota 48, figg. 238-241; M. Ciardi Duprè Dal Poggetto, in *Le due Donazioni. Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, a cura di P. Dal Poggetto, Urbino, 2003, pp. 55-58, n. 3.

74 E. Negro, in *Dipinti e disegni della pinacoteca civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1993, pp. 23-24, n. 5.

75 F. Lollini, in *Arte gotica a Imola. Affreschi ritrovati in San Francesco e in San Domenico*, catalogo della mostra a cura di C. Pedrini, Imola, 2008, pp. 200-203.

76 M. Ferretti, *Rappresentazione dei Magi*, Bologna, 1981, p. 49 nota 8 e fig. 12.

77 P. Cova, in *Le Madonne di Vitale* cit., 2010, pp. 52-53, cat. 5.

78 C.B. Strehlke, in *Giotto e le arti a Bologna* cit., 2005, pp. 174-175, cat. 23.

79 D. Benati, *op. cit.*, 2010, pp. 25-26.

80 Cm 50 x 55.

81 Si veda lo scambio di lettere tra lo studioso e Salavin conservato presso il Service d'étude et de documentation del Département des Peintures del Louvre.

82 F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Milano, 2003, pp. 146-147, n. 5.

83 G. Benevolo, in *Le Madonne di Vitale* cit., 2010, pp. 50-51, cat. 4.

84 D. Benati, *op. cit.*, 2010, p. 29.

85 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 62.

86 Malvasia riscontrava altre attestazioni della medesima firma, oggi non più visibili, nella *Presentazione al Tempio* del primo registro, ancora insieme a *Jacobus*, e nella *Resurrezione di Lazzaro* del secondo registro, oltre che nel *Lazzaro ed il ricco Epulone*, perduto; C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation*, vol. I, *Early Bolognese Painting*, Turnhout, 2012 [Bologna, 1678], pp. 224, 226.

87 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 39.

88 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 3-4.

89 Inoltre, Alessandro Conti segnalava che il riquadro con *Cristo e l'adultera* nel registro inferiore era stato ripreso in una delle miniature attribuite a Stefano di Alberto degli Azzi che corredano un codice della *Novella in libros Decretalium* di Giovanni d'Andrea (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. B42 inf., c. 205r), datato 1354. Ritengo che il termine di confronto vada accolto con prudenza: è infatti verosimile che il miniatore e il pittore abbiano guardato ad un modello comune perduto per l'invenzione della postura del Cristo e della roccia su cui scrive le parole enigmatiche; cfr. A. Conti, *Gli affreschi di Mezzaratta*, in *Pittura bolognese del Trecento* cit., 1978, p. 138. Secondo Francesca Pasut anche nel frontespizio della *Novella* Nicolò di Giacomo "pare riproporre in scala ridotta il ritmo della *Probativa piscina*, affrescata da *Jacobus* a Mezzaratta". Il confronto non mi sembra così stringente ed indica piuttosto la pertinenza di entrambe le immagini alla cultura visiva della pittura bolognese del Trecento. In tale direzione possono essere considerate anche le corrispondenze notate dalla Pasut tra la *Circoncisione* e l'*Adorazione* e le iniziali miniate d'identico soggetto, attribuite a Nicolò, nell'*Officium Beatae Virginis* di Krefsmünster (Bibliothek des Benediktinerstiftes, ms. Cim. 4), datato 1349; si veda F. Pasut, *Qualche considerazione sul percorso di Nicolò di Giacomo, miniatore bolognese*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, 789, pp. 431-444, alle pp. 431-432.

90 C. Gnudi, *op. cit.*, 1962, pp. 34, 38, 65; M. Medica, in *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, Bologna, 1986, p. 112, n. 11; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 52.

91 A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, 1981, p. 84 nota 21; M. Medica, *op. cit.*, 1986, p. 112, n. 11.

92 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 62.

93 Tale realtà operativa è stata messa in luce da Volpe sulla base dei tre ritratti di donatori, che compaiono in altrettanti riquadri del registro superiore delle *Storie di Cristo*, e delle due iscrizioni tracciate sull'intonaco al di sotto della *Piscina probatica* e della *Guarigione del paralitico*, nel registro inferiore; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 69-70, 126.

94 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 62.

95 A. Volpe, *op. cit.*, 2004, p. 12.

96 F. Lollini, *op. cit.*, 2004, p. 131, n. 33; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 62.

97 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 62.

98 M. Medica, *cit.*, 1986, pp. 112, n. 11, 114, nota 18.

99 A. Volpe, *cit.*, 2005, p. 62.

100 R. Gibbs, *op. cit.*, 1989, p. 467.

101 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 62.

102 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 75. Mi sembra troppo attardata la datazione agli anni 1360-65 proposta da Gibbs per gli ultimi riquadri delle *Storie di Cristo*, in quanto bisogna concedere un tempo sufficiente al completamento delle *Storie di Giuseppe*, che chiudono il primo registro della parete opposta, firmate anch'esse da uno *Jacobus*, identificato dallo stesso Gibbs con Jacopo Benintendi, padre del pittore Cristoforo, già morto nel 1363; cfr. R. Gibbs, *op. cit.*, 1989, pp. 461, 464.

103 C.C. Malvasia, *op. cit.*, 1678, ed. 2012, pp. 224, 226.

104 Per la situazione di Bologna, si veda nello specifico S.K. Wray, *Communities and Crisis. Bologna during the Black Death*, Leida-Boston, 2009.

105 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 26-27, fig. 11.

106 Le uniche eccezioni sono rappresentate da Renato Baldani, che giudicava addirittura falsa la firma, e Wart Arslan, che riteneva il pittore un discepolo di *Jacobus*; si vedano R. Baldani, *La pittura a Bologna nel secolo XIV*, in *Documenti e studi pubblicati per cura della Regia Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, vol. III, Bologna, 1909, pp. 442-443; W. Arslan, *Note su Simone di Filippo, pittore bolognese del Trecento*, in "Il Comune di Bologna", XVII, 1930, 1, pp. 15-20, alla p. 20.

107 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 61.

- 108 F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna cit.*, 2004, pp. 136-137, n. 36.
- 109 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 61.
- 110 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 64-65.
- 111 A. Volpe, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna cit.*, 2004, p. 102, n. 23.13.
- 112 Il frammento con alcune figure, tra cui si riconoscono Cristo e San Pietro, parte della scena con un *Miracolo di Cristo* non meglio identificato, situato all'estremità destra del medesimo strappo del *Cristo e l'adultera*, mostra, nella composizione affollata, nei tipi facciali spigolosi e nel chiaroscuro aspro, tratti vicini alla maniera di Simone, con riscontri possibili nella *Guarigione del cieco*, piuttosto che a quella dell'autore dell'*Adultera*, che esibisce un fare più largo e disteso.
- 113 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 61; D. Benati, *op. cit.*, 1992, p. 45.
- 114 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 72.
- 115 A. Volpe, in *La collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007 - 10 febbraio 2008), a cura di M. Gregori, G. Romano, Savigliano, 2007, pp. 70-71, cat. 4.
- 116 A. Volpe, *op. cit.*, 2005, pp. 72, 74-75.
- 117 R.P. Novello, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, 2002, pp. 334-337, 338, nn. 307-308, 311.
- 118 R. Longhi, *op. cit.*, 1934-1935, ed. 1973, p. 60.
- 119 A. De Marchi, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile - 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento, 2000, pp. 65-68.
- 120 M. Medica, in *Bologne et le pontifical d'Autun cit.*, 2012, pp. 94-99, n. 11.
- 121 Erroneamente ritenuto da Giovanni Battista Cavalcaselle provenire dalla cappella Fasanini di San Domenico a Bologna, quando si trovava presso l'antiquario Serafino Serra di San Giovanni in Persiceto, data la differenza della firma con quello menzionato da Malvasia, è a mio avviso possibile che il polittico n. 254 corrisponda alla "tavola con tante figure", firmata "Symon de Bononia fecit hoc opus" che è ricordata nella Collegiata di Pieve di Cento a partire dal 1744. Infatti, il dipinto di Pieve fu venduto nel 1878 ad un antiquario, mentre, con significativa coincidenza, il polittico 254 entrò in Pinacoteca, acquistato dallo Stato presso l'antiquario Serra, l'anno successivo, il 12 maggio 1879; cfr. Archivio Storico del Comune di Pieve di Cento, *Epistolario Melloni-Crescimbeni*, vol. II, cc. 43v-44r; G. B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, IV, *I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre province d'Italia*, Firenze, 1900, p. 71 nota 1; F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna cit.*, 2004, pp. 132-134, n. 34.
- 122 I. Nikolajević, *Arte romanica a Bologna: la Madonna del Monte*, Bologna, 1973, pp. 68-89.
- 123 M. Medica, in *Giotto e le arti a Bologna cit.*, 2005, pp. 166-171, cat. 21.
- 124 F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale, Bologna cit.*, 2004, pp. 142-146, nn. 39-40.
- 125 E. Sandberg Vavalà, *op. cit.*, 1930, pp. 27-28.
- 126 Gli altri due esempi noti sono l'affresco di Vitale sulla parete d'ingresso di Mezzaratta (Inv. n. 6347) e la tavola di Simone in deposito alla National Gallery di Londra dalla Society of Antiquaries; si vedano M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, ed. italiana dal titolo *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino, 1982, pp. 225, 243 nota 93; R. Varese, *Proposte ed ipotesi per il Sogno della Vergine di Simone dei Crocifissi*, in *Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, pp. 684-685; C. Villers, R. Gibbs, R. Hellen, A. King, *op. cit.*; A. Volpe, *op. cit.*, 2005, p. 57.
- 127 In relazione alla ripresa del Maestro dei Polittici nelle immagini della Passione di Simone è significativo menzionare la proposta, avanzata da Andrea De Marchi, di assegnare alla fase giovanile dell'artista una tavola con la *Crocifissione tra santi* passata in asta a Venezia nel 2008. Sebbene lo stato di conservazione renda il dipinto difficile da giudicare, essa mi sembra presentare una cultura più vicina al Maestro dei Polittici, per la stesura densa e soffusa e la resa più generica dei

volti. A quest'ultimo artista l'aveva in effetti riferita in precedenza Alessandro Volpe, rendendola nota grazie ad una foto appartenuta a Federico Zeri; A. Volpe, *Aggiunte al "Maestro dei politici di Bologna"*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 6, 2007, pp. 19-29, alle pp. 26-27, 29 nota 28; A. De Marchi, in *Dipinti di antichi maestri*, catalogo dell'asta (Venezia, San Marco, 6 luglio 2008), Venezia, 2008, n. 45.

128 R. Longhi, *op. cit.*, 1950, ed. 1973, p. 158.

129 D. Benati, *op. cit.*, 1992, p. 44.

130 F. Massaccesi, *Un'aggiunta a Simone di Filippo: motivi giotteschi nel seguito di Vitale*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (Milano), 2010, pp. 103-109.

131 M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, fig. 281.

132 M. Boskovits, *op. cit.*, 1975, p. 166.

133 I frammenti d'affresco furono scoperti nel 1955 sotto lo scialbo nella prima e nella seconda campata all'ingresso meridionale del deambulacro di Santa Maria dei Servi, in corrispondenza della cappella absidale destra dell'originaria fabbrica della chiesa, edificata nel 1346-48, poi modificata a partire dal 1381. L'autografia vitalesca fu immediatamente riconosciuta da Arcangeli e Gnudi, che datava le pitture intorno al 1350, subito dopo la conclusione dei lavori di erezione dell'edificio ed il ritorno di Vitale da Udine. Sulla base del rinvenimento di una decorazione a motivi ornamentali al di sotto dell'intonaco di Vitale, durante i restauri degli anni Ottanta, la D'Amico ha proposto di posticipare gli affreschi rispetto al probabile avvio del cantiere pittorico della basilica, ricordando l'attestazione della presenza di Vitale nella sacrestia dei Servi ancora nel 1359. Anche Medica condivide una datazione dopo il polittico di San Salvatore; si vedano C. Gnudi, *Gli affreschi di Vitale nella chiesa dei Servi di Bologna*, in "Arte Antica e Moderna", 4, 1961, pp. 67-78; R. Niccoli, *Nuove osservazioni sulle vicende costruttive della chiesa di Santa Maria dei Servi in Bologna*, in "Arte Antica e Moderna", 4, 1961, pp. 79-96; C. Gnudi, *op. cit.*, 1962, pp. 48-52, 68, 70; R. D'Amico, in *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, Bologna, 1986, pp. 57-61, n. 4; M. Medica, *op. cit.*, 1986, p. 100; R. D'Amico, *Vitale in Santa Maria dei Servi e la cultura figurativa della metà del Trecento a Bologna*, in "Strenna storica bolognese", 44, 1994, pp. 179-193, alle pp. 181-182.

134 Se il *San Giuseppe e l'angelo* era già noto da tempo, insieme alla *Trinità* di Vitale, situata di fronte al *San Giuseppe* all'altezza dell'imposta dell'arco, la *Madonna gravida* fu rinvenuta nel 1955; cfr. R. Niccoli, *op. cit.*, 1961, pp. 83, 92 nota 2. Analogamente a quanto ha già giustamente rilevato Antonio Buitoni, non mi sembra condivisibile la nuova ipotesi d'identificazione iconografica proposta di recente da Tommaso Castaldi per i due dipinti di Simone. Lo studioso ha negato che il frammento con una giovane figura femminile gravida nimbata possa raffigurare la *Madonna del parto* a causa dell'assenza di velo e cintura e dell'abbigliamento contemporaneo. In alternativa ha suggerito che rappresenti Elisabetta in attesa di Giovanni Battista. Tuttavia, non esiste nel Trecento un'iconografia di Elisabetta come santa in figura isolata, men che meno come gravida. Nell'unico caso in cui Elisabetta è raffigurata gravida, l'*Apparizione dell'angelo a Zaccaria* di Agnolo Gaddi (Firenze, documentato dal 1369, morto nel 1396) nella cappella Castellani di Santa Croce a Firenze, menzionato da Castaldi, ella non presenta neanche il nimbo. Vi sono invece raffigurazioni della Vergine gravida senza il velo, come una tavola nella Pinacoteca Vaticana, attribuita da Boskovits a Cenni di Francesco (Firenze, 1369-1414). La raffigurazione più semplice di Simone, senza velo, cintura e in abiti domestici, rientra nell'attenzione dei bolognesi al dato quotidiano. La presenza del libro è fra l'altro un attributo tipico della Madonna del parto, simbolo del Verbo incarnato; si vedano M. Boskovits, *op. cit.*, 1975, p. 292; *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, catalogo della mostra a cura di E.M. Ronchi, Milano, 2000; T. Castaldi, *Nuove ipotesi sugli affreschi di Vitale da Bologna e Simone dei Crocifissi nella cappella sinistra della chiesa dei Servi a Bologna*, in "Il Carrobbio", XXXVIII, 2012, pp. 23-40, alle pp. 30-33; A. Buitoni, *Nuove considerazioni sugli affreschi di Vitale degli Equi in Santa Maria dei Servi*, in "Strenna Storica Bolognese", 64, 2014, pp. 36-38. Conseguentemente alla nuova lettura iconografica, Castaldi identifica l'altro frammento di Simone come l'*Annuncio a Zaccaria*. Tuttavia, i caratteri della testa maschile sono quelli tipici di Giuseppe anche in altri dipinti di Simone, come la *Circoncisione* di Mezzaratta. Zaccaria è solitamente raffigurato come un anziano dai capelli e la barba bianchi; si

vedano G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952, fig. 627; G. Kaftal, F. Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, 1978, figg. 641-642; T. Castaldi, *op. cit.*, 2012, pp. 34-35.

Anno Accademico 2012-2013

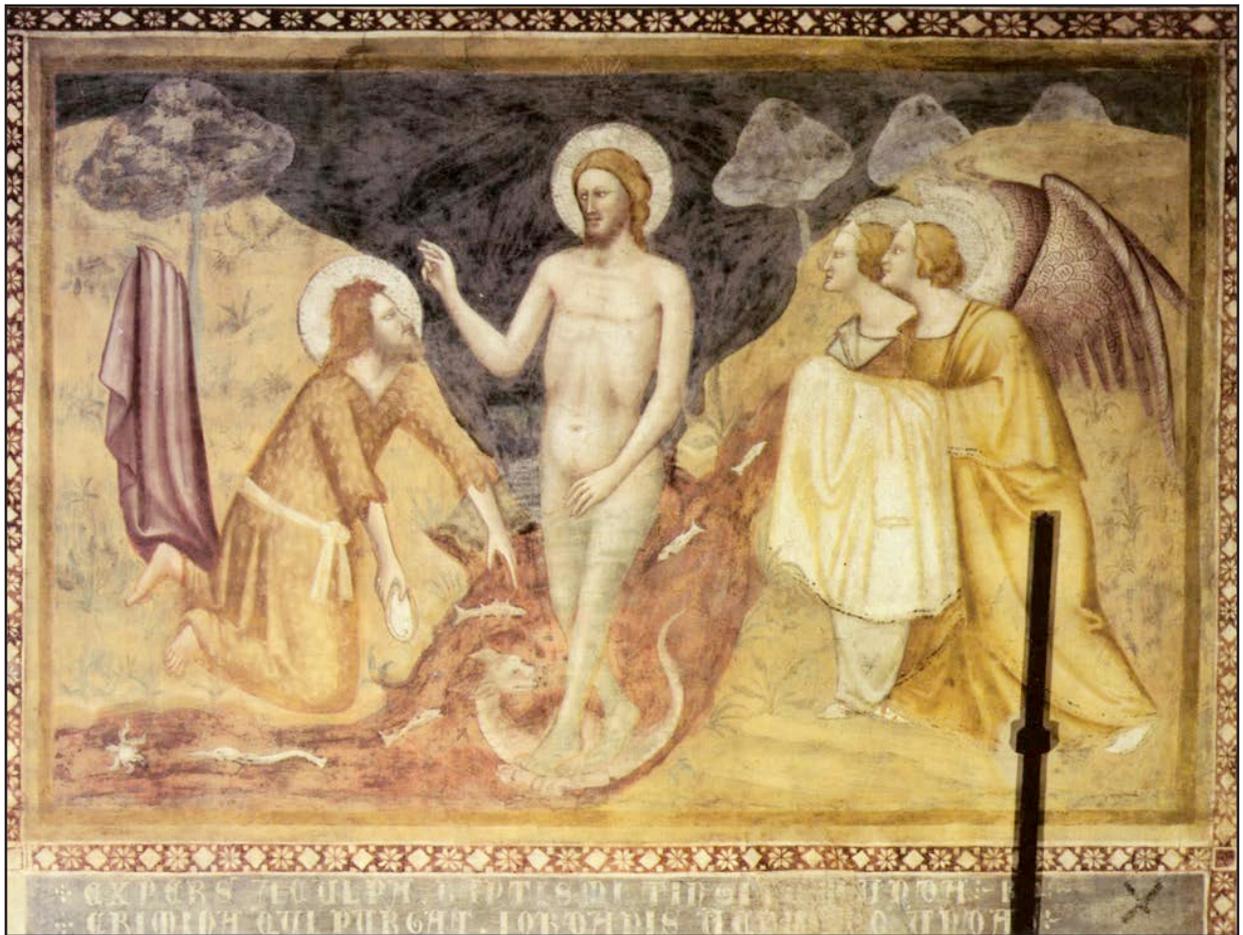
ultima revisione dicembre 2016

SUMMARY

Starting with Roberto Longhi, scholars of the Bolognese Trecento have identified a continuity of style between Vitale degli Equi and some of the artists working alongside the older master on the mural cycles in the Abbey at Pomposa and the small Bolognese suburban church of Santa Maria di Mezzaratta. Just after the middle of the 1300s, what took shape around Vitale, in Carlo Volpe's words, was thus "a true school, and ultimately an academic following" ["una vera scuola, e infine un accademico seguito"], destined to dominate the world of Bolognese art for the remainder of the century, through artists such as Andrea de' Bruni, Cristoforo di Jacopo and Simone di Filippo.

However, as Longhi observed, and as has been underlined by recent scholarship, the art of Giotto took on renewed significance in the late work of Vitale and that of the new generation of Simone and Cristoforo, imposing order on the crucible of creative expressiveness of the early Bolognese Gothic, and particularly on the early period of Vitale.

This article seeks to offer an assessment of the extent of Vitale's teachings, with respect to other competing idioms, in the development of the leading painters of the later Bolognese Trecento, starting with two important examples, the mural paintings in the nave at Pomposa and the youthful works of Simone di Filippo.



1 - Pittore bolognese della metà del XIV secolo (Andrea dei Bruni?): 'Battesimo di Cristo'

Pomposa, Abbazia



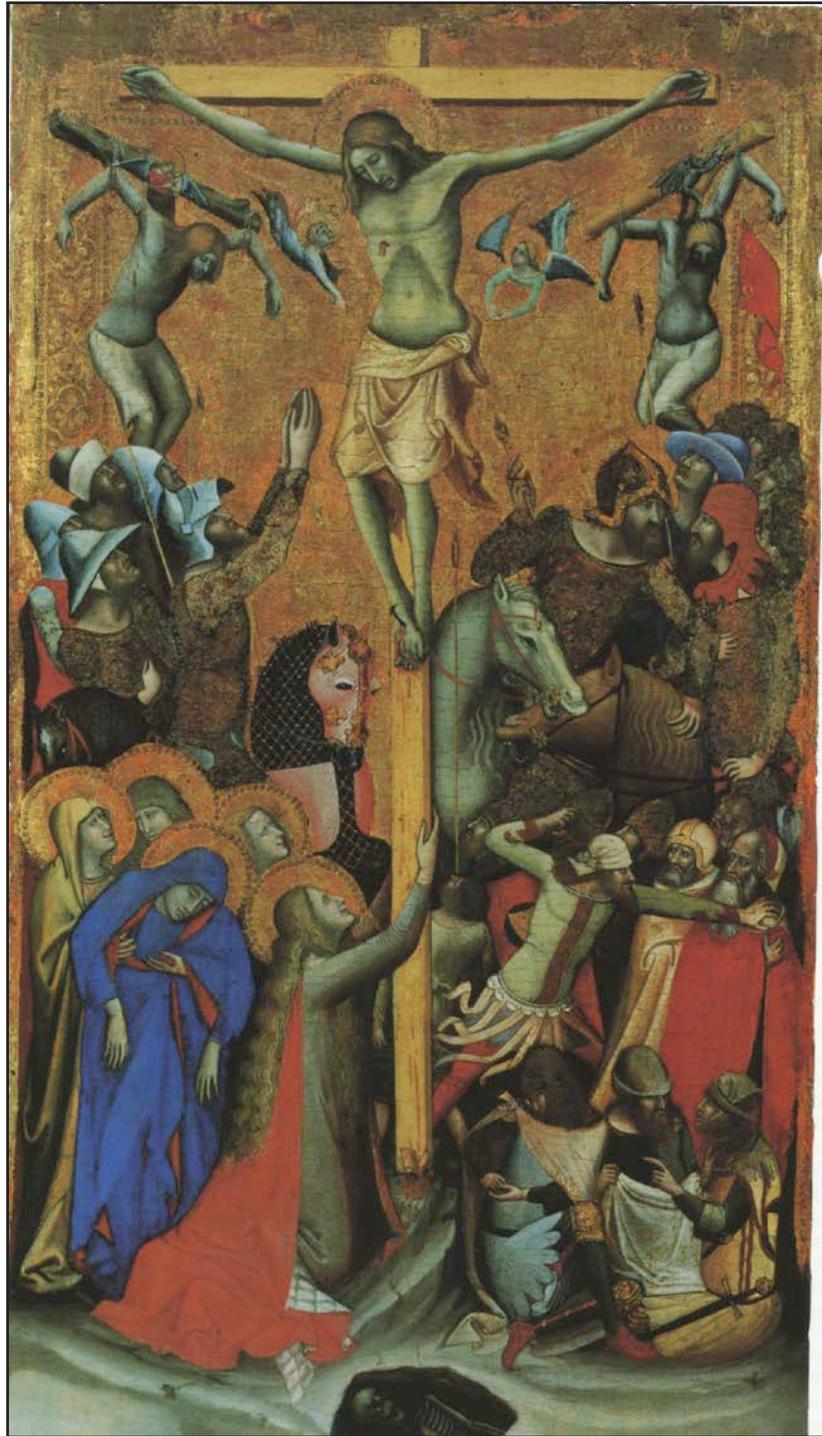
2- Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna: 'Deesis' (part.)

Pomposa, Abbazia



3 - Pittore bolognese della metà del XIV secolo: 'Crocifissione'

Pomposa, Abbazia



4 - Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna: 'Crocifissione'

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



5 - Andrea dei Bruni: 'Natività'

collezione privata



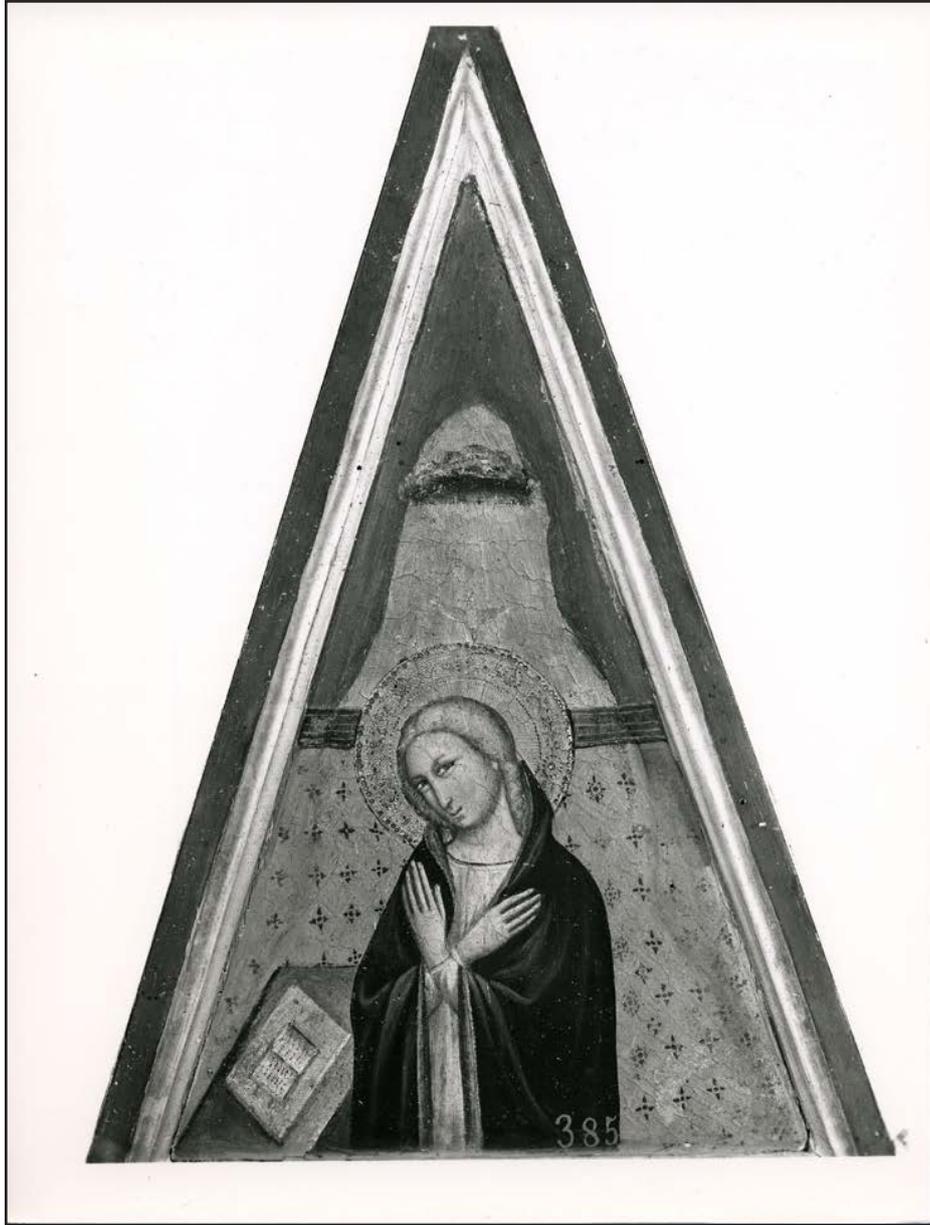
6 - Pittore bolognese della metà del XIV secolo (Andrea dei Bruni?): 'Nozze di Cana'

Pomposa, Abbazia



7 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Angelo annunciante'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



8 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Vergine annunciata'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



9 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi:
'Incoronazione della Vergine'

Budrio, Pinacoteca Civica D. Inzaghi
(in deposito dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna)



10 - Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna: 'Incoronazione della Vergine'

Budrio, Pinacoteca Civica D. Inzaghi



11 - Pseudo Dalmasio degli Scannabecchi, 'Madonna col Bambino in trono e angeli'

già New York, Sotheby's



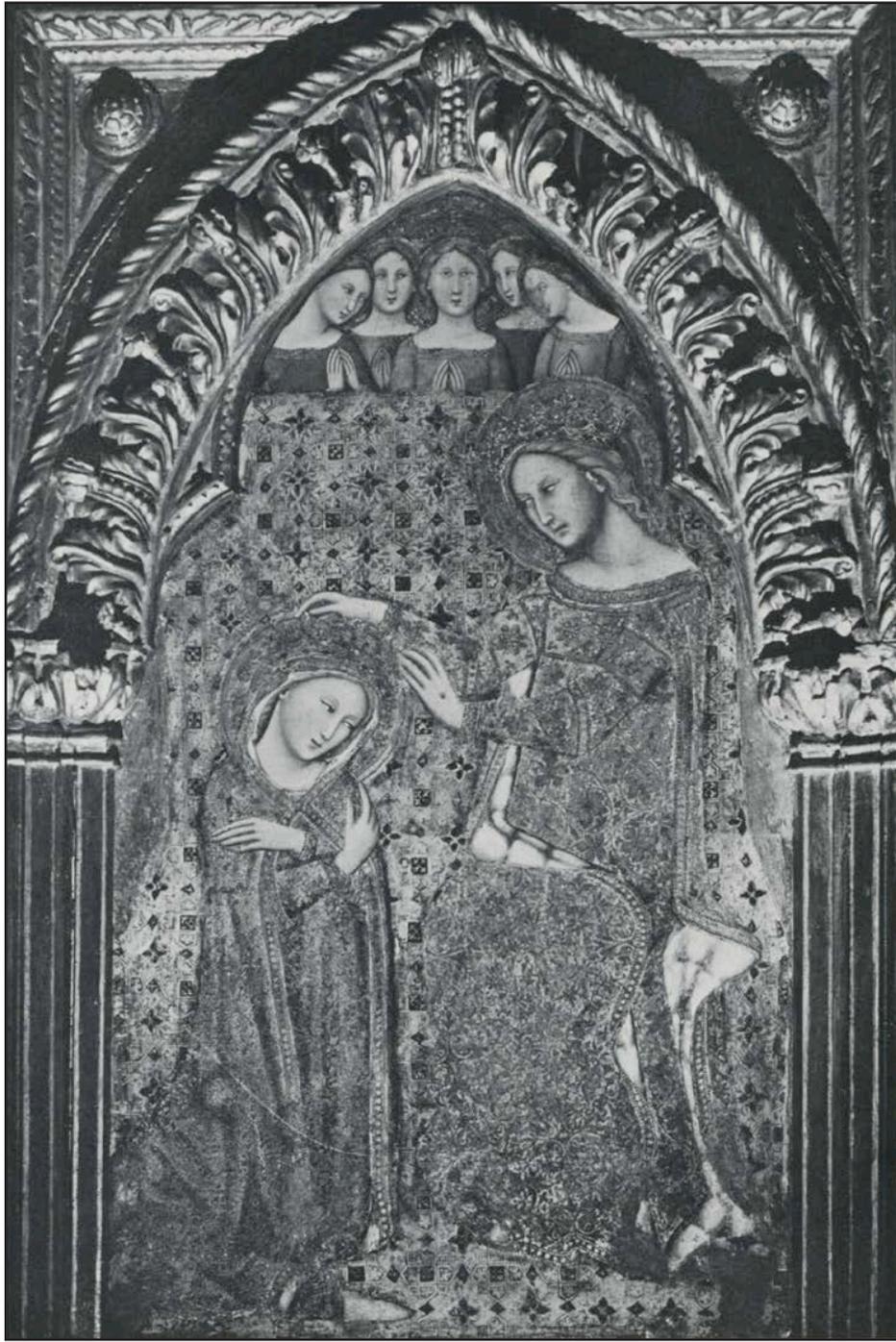
12 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Madonna della Cintola'

già Londra, Christie's



13 - Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna: 'Madonna dei Denti'

Bologna, Galleria Davia Bargellini



14 - Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna: 'Incoronazione della Vergine'

Bologna, San Salvatore



15 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Madonna dell'orecchio'

già Perugia, Collezione Buitoni



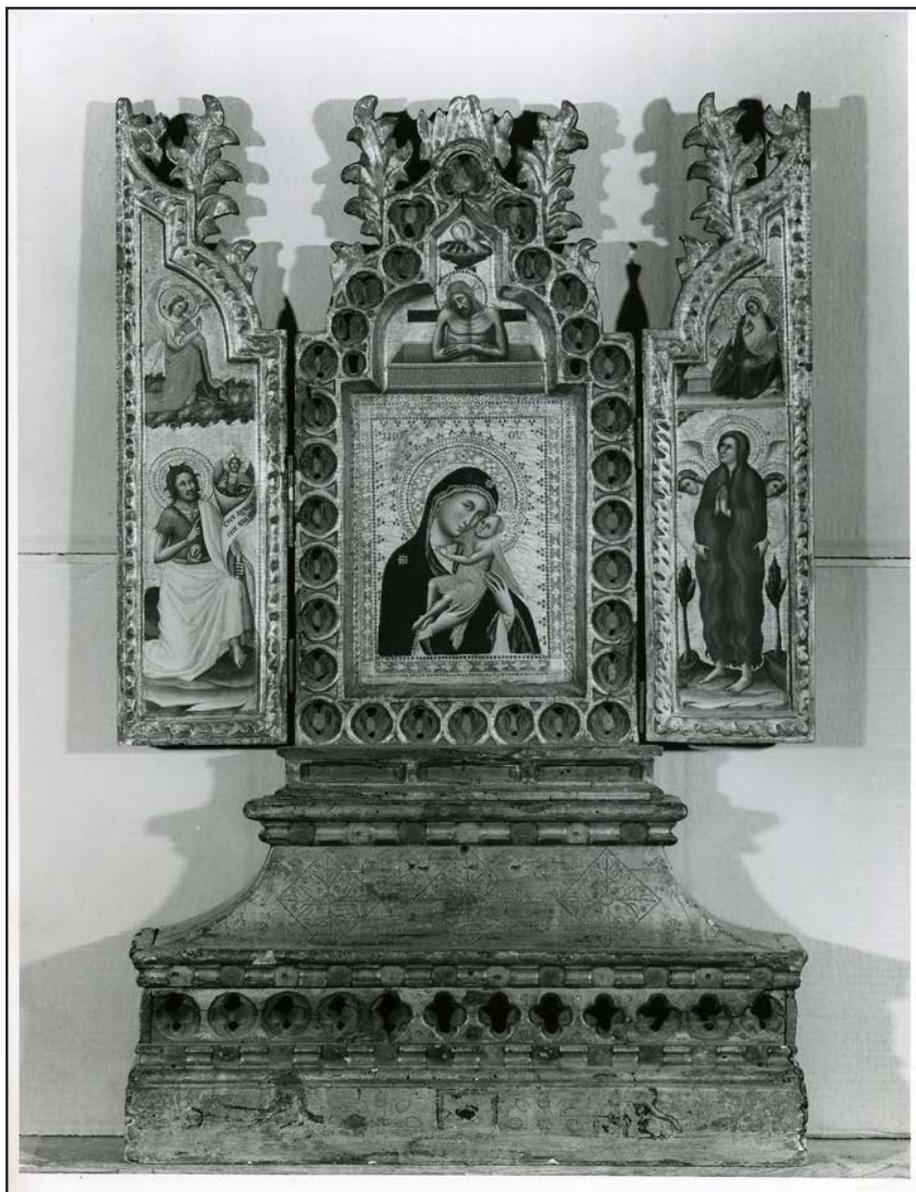
16 - Simone di Filippo, detto Simone
dei Crocifissi: 'Santo vescovo'

Bologna, Museo di Santo Stefano



17 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Madonna col Bambino e angeli'

Tossignano, Santa Maria Assunta in San Michele

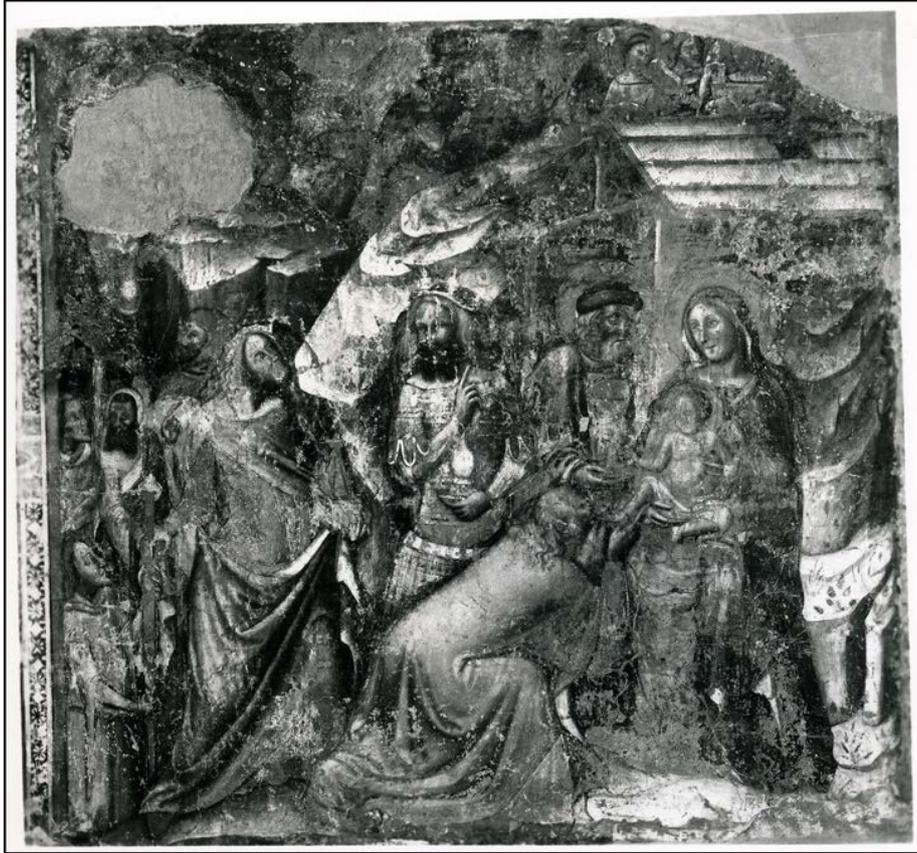


18 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi:
'Triptico'

Parigi, Musée du Louvre
(in deposito dalla Fondation de France)



19 - 'Jacobus' e Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Circoncisione di Cristo' Bologna, Pinacoteca Nazionale



20 - 'Jacobus' e Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Adorazione dei Magi'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



21 - Maestro della Strage degli Innocenti: 'Strage degli Innocenti'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



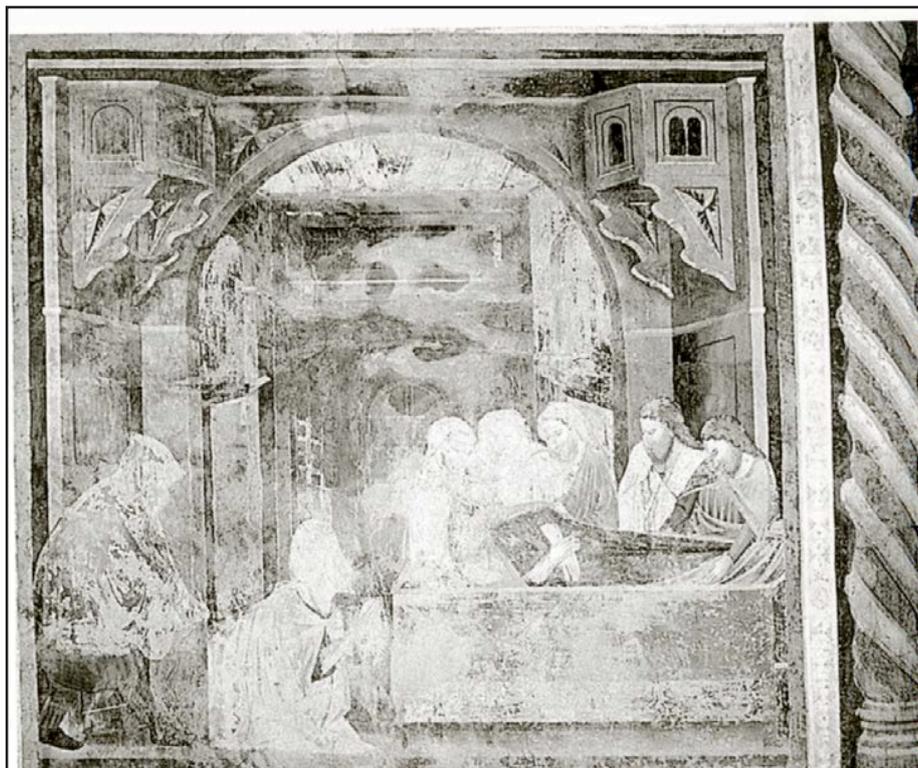
22 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Guarigione del paralitico'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



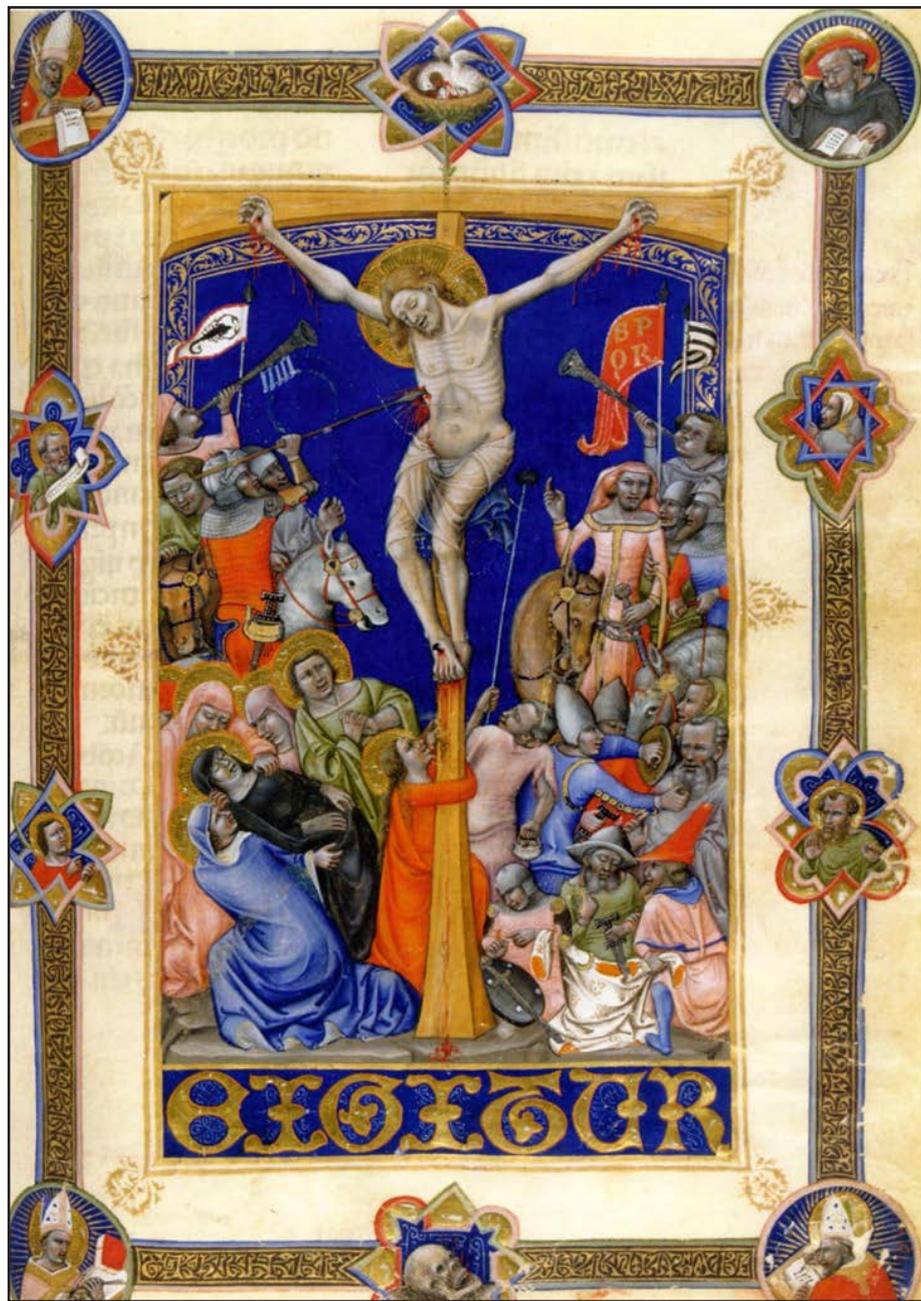
23 - 'Jacobus': 'Piscina probatica'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



24 - Maestro dei Domenicani: 'Seppellimento del Battista'

Bolzano, San Domenico



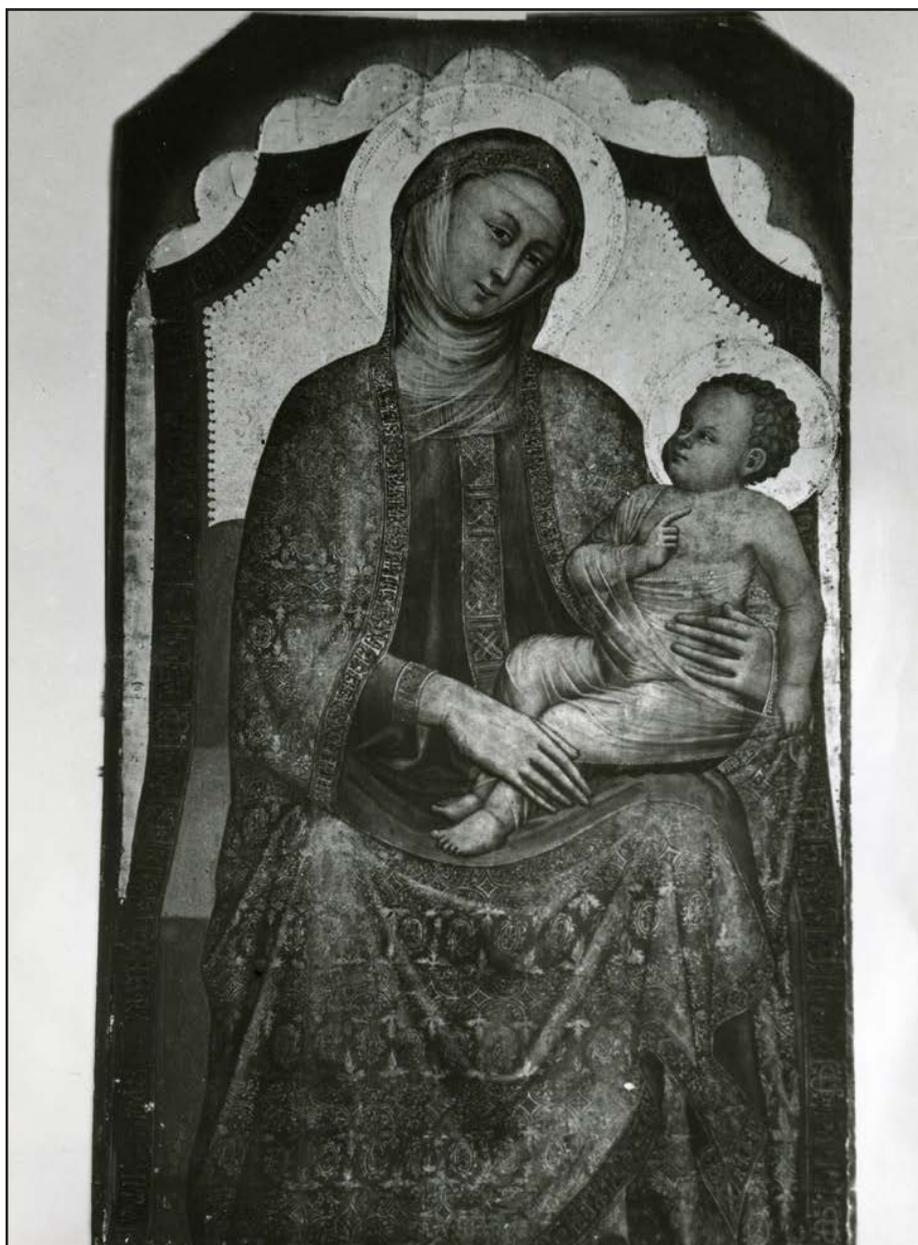
25 - Maestro del 1346: 'Crocifissione'

'Messale del cardinale Bertrand de Deux', Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. San Pietro B.63, c. 189r



26 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Polittico'

Bologna, Pinacoteca Nazionale



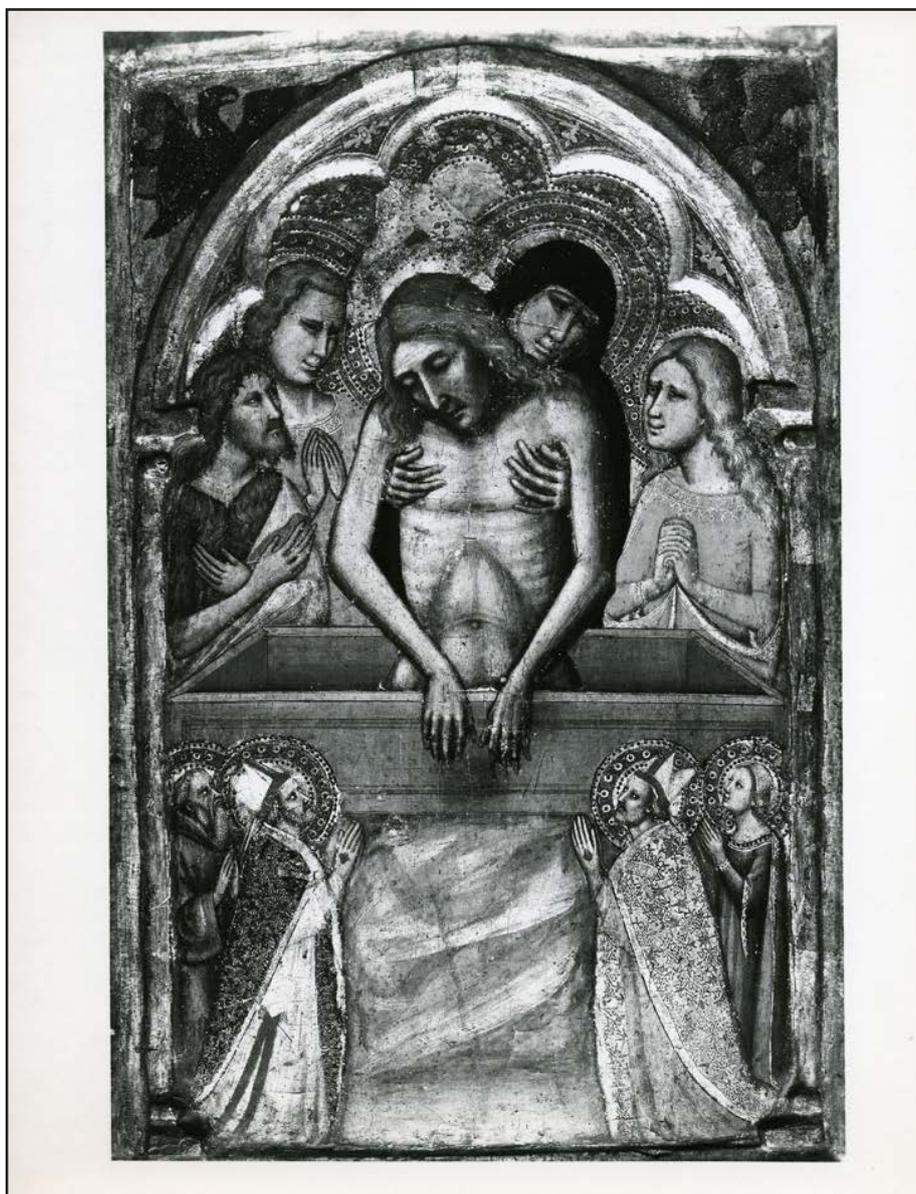
27 - *Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi:*
'Madonna col Bambino in trono, detta Madonna della Vittoria'

Bologna, San Salvatore



28 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Sogno della Vergine'

Ferrara, Pinacoteca Nazionale



29 - Vitale degli Equi, detto Vitale da Bologna
(e Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi?): 'Imago Pietatis e santi'

Firenze, Fondazione Roberto Longhi



30 - Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi: 'Trittico'

Kreuzlingen, collezione Kisters

MICHELA CORSO

LE OPERE E I GIORNI DI LEONARDO GRAZIA DA PISTOIA TRA LUCCA, ROMA E NAPOLI

(FIGURE 01-30)

1. Gli esordi.

Il percorso artistico di Leonardo Grazia da Pistoia (1503 – post 1548) presenta alcuni tratti ancora nebulosi, soprattutto per quel che riguarda l'attività svolta tra Pistoia, Lucca e Roma prima del soggiorno napoletano, attestato a partire dal quinto decennio del Cinquecento. Ripercorrendo le tappe della sua traiettoria professionale e in virtù di alcune ipotesi, questo contributo intende precisarne i confini e ricomporre su base stilistica il *corpus* delle sue opere.

Giorgio Vasari, che ebbe modo di conoscere il pistoiese almeno in occasione della loro contemporanea permanenza a Napoli, nella *Vita di Giovan Francesco Penni* ricordava il discepolato del Pistoia presso la bottega dell'allievo di Raffaello, indirizzando poi l'interesse in prevalenza sui lavori partenopei¹. Altri cenni relativi alla carriera di Leonardo furono forniti dalla letteratura periegetica di ambito toscano e dalle fonti meridionali; da parte della storiografia recente, invece, egli è stato oggetto di studi sporadici².

A rendere sfuggente la fisionomia del pittore ha contribuito la confusione – ingenerata dalle fonti e risolta in virtù della scoperta di alcuni dati documentari – tra il Grazia e altri artisti pistoiesi, Leonardo Malatesta, Bartolomeo di Niccolò Guelfo e Leonardo di Bernardino del Signoraccio, i quali condivisero con il nostro parte del loro percorso, che li condusse a svolgere il proprio impegno professionale prima in ambito locale e poi, nel caso di Bartolomeo Guelfo, a Napoli per importanti committenti del Vicereame³.

Figlio di Matteo di Nardo Grati detto il Freddurella “depintore” (1474-1544), Leonardo nacque a Pistoia nel novembre del 1503, come attesta la registrazione nel libro dei battezzati dell'Archivio Vescovile di questa città⁴. Molto verosimilmente egli ricevette i primi insegnamenti del mestiere presso la bottega paterna, in un periodo in cui nella sua città natale si alternavano numerose occasioni di aggiornamento scaturite dalla presenza di artisti come Lorenzo Lotti detto Lorenzetto⁵. Inoltre, è del tutto plausibile che la vicina città di Firenze fosse meta di soggiorni da parte del Grazia, durante i quali egli potrebbe aver avuto l'occasione di assimilare l'esempio di Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto.

Quanto alle notizie fornite da Vasari sul discepolato del Pistoia, i tempi e le conseguenze della sua esperienza presso il Penni, il cui profilo – come è noto – a sua volta presenta ancora molti nodi insoluti, non sono del tutto precisabili⁶. Ricostruire la trama dei rapporti tra i due artisti, valutando il peso che la prossimità del nostro alla cerchia degli allievi di Raffaello esercitò sulla sua formazione, è dunque questione da dirimere⁷.

2. Intorno al Sacco di Roma: il pittore tra Giovan Francesco Penni e Giulio Romano.

Considerando i passaggi documentati della carriera di Leonardo da Pistoia, è ragionevole ipotizzare che il suo incontro con il Penni poté avvenire a Roma entro il Sacco del 1527: infatti nel 1528, quando Giovan Francesco era già a Napoli al seguito di Alfonso d'Avalos⁸, Leonardo Grazia è documentato nella sua città natale, dove aveva ottenuto la commissione per il restauro di un Crocifisso della cattedrale di San Zeno⁹.

È pertanto verosimile che egli abbia fatto parte di quella nutrita schiera di artisti che giunsero nella città pontificia trovando impiego come garzoni nei numerosi cantieri aperti tra la morte di Raffaello (1520), la

partenza di Giulio Romano per Mantova (1524) e il Sacco dei Lanzi (1527). Accanto all'ipotesi di un legame maturato tra i due direttamente nell'Urbe in un momento precedente al 1527, non va trascurata la possibilità che Leonardo Grazia abbia avuto un primo accostamento al Penni già durante il soggiorno fiorentino di quest'ultimo del 1522¹⁰.

Alcuni dipinti, la cui attribuzione è ormai sedimentata negli studi, sono stati ascritti a questa fase aurorale della sua attività: sul piano formale, accanto ad un ricordo di Andrea del Sarto e Fra' Bartolomeo, essi mostrano un aggiornamento sulla cultura romana degli anni Venti, con esiti analoghi a quelli raggiunti da artisti come Andrea del Brescianino (1486-1525), Domenico Puligo (1492-1527), Raffaellino del Colle (1490-1556) e, con le dovute differenze (soprattutto di qualità) da Benedetto Pagni (1504-1578) o Tommaso Bernabei detto il Papacello (1505-1559).

Nella *Madonna col Bambino e San Giovannino* della Galleria Borghese (inv. n. 428) si palesa quella consuetudine a integrare le novità derivanti dal repertorio della bottega raffaellesca in composizioni originali (Fig. 1)¹¹: opere come la *Madonna Függer* di Giulio Romano, ad esempio, da cui in questo caso deriva la figura di Gesù, divennero per gli artisti della generazione del Grazia un bacino di invenzioni cui attingere (Fig. 2)¹².

Nella stessa Galleria Borghese si conservano altre due tavole assegnate dalla critica alla giovinezza di Leonardo da Pistoia. Se la *Madonna col Bambino e San Giovannino* (inv. n. 388) mal si accorda alle opere documentate dell'artista (Fig. 3)¹³, la *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* (inv. n. 370) sembrerebbe inserirsi con maggiore coerenza nello sviluppo stilistico del Pistoia. In questo caso, peraltro, ancora una volta è presente un prestito dalla pala Függer, della quale evoca con qualche variante le architetture ad esedra sul fondo (Fig. 4)¹⁴. Pur tuttavia, poiché il dipinto esibisce anche diverse insicurezze e alcune difformità morfologiche rispetto alle altre opere dell'artista, conviene mantenere anche in questo caso un certo riserbo nell'attribuzione della tavola al suo catalogo.

Tra i cantieri della bottega raffaellesca che attirarono l'attenzione degli artisti più giovani va menzionato quello della cappella della Maddalena a Trinità dei Monti. La decorazione, ricordata da Vasari¹⁵, rappresenta uno dei momenti di maggiore impegno per gli eredi di Raffaello. Secondo alcuni studiosi, Leonardo Grazia avrebbe partecipato in qualità di collaboratore di Giovan Francesco Penni e di Giulio Romano alla pala d'altare rappresentante un *Noli me tangere*, della quale si conservano due versioni, una al Prado e una nei depositi del Museo di Capodimonte¹⁶. Invero, al di là della remota possibilità di riconoscere la mano di Leonardo nel cantiere – ancor di più in virtù del fatto che il capo d'altare rappresenta, insieme ad un frammento di affresco¹⁷, l'unico lacerto rimasto di una decorazione più ampia nota soltanto grazie a qualche disegno preparatorio e ad alcune stampe – pur con tutte le opportune cautele, occorre prendere nella debita considerazione la proposta di attribuirgli la copia di Capodimonte (Fig. 5)¹⁸: la materia compatta e levigata del volto di Cristo, il disegno sottile dell'arcata sopraccigliare, la costruzione 'semplificata' delle figure, alcuni dettagli minuti dei panneggi sono elementi che si trovano in tutte le opere del *corpus* del Pistoia, rappresentandone, anzi, dei veri e propri marchi distintivi. Il *Noli me tangere*, inoltre, consente di ribadire quella consonanza stilistica che legava Leonardo Grazia a Raffaellino del Colle, la cui *Resurrezione di Cristo* (Sansepolcro, Duomo, 1522-1525) tradisce un analogo bagaglio formale, dal momento che per entrambi il modello di riferimento è un disegno di Giulio Romano per una *Resurrezione* (Parigi, Louvre, inv. n. 3468)¹⁹.

Alla luce del racconto vasariano, quindi, e (soprattutto) in considerazione del linguaggio stilistico rilevabile nei dipinti che gli possono essere assegnati, con ogni probabilità egli esordì a Roma prima del Sacco dei Lanzi, allorché ebbe l'opportunità di coltivare un legame con Giovan Francesco Penni. Tuttavia, se ad oggi non sono misurabili con precisione gli esiti del dialogo intessuto in prima persona con il Penni, è d'altra parte possibile valutare gli effetti dell'adesione del Grazia ai modi di Giulio Romano, artista che, come si dirà, Leonardo non dimenticherà mai nel corso di tutta la sua carriera, continuando a declinare le invenzioni del Pippi ancora negli anni Quaranta del secolo. La predilezione del pistoiese per un trattamento 'contrastato' del chiaroscuro, da leggersi in parallelo alla definizione di incarnati levigati e alla descrizione di volti caratterizzati da una certa fissità delle espressioni, sono tutti elementi che dovettero derivargli da una sua esperienza nella più ristretta orbita giuliesca. Inoltre, la contiguità stilistica con alcune delle opere licenziate da Giulio intorno nel 1524, poco prima, quindi, del suo trasferimento a Mantova, consente di ipotizzare che il passaggio del Grazia a Roma e il suo accostamento alla cerchia degli allievi dell'urbinate e alle loro opere dovette avvenire in prossimità di questo torno di anni (1523-1527).

3. I contatti con Agostino Marti e l'*Annunciazione* di Lucca (1530-1533 circa).

Dopo un esordio romano avvenuto dunque verosimilmente entro il Sacco di Roma e a seguito del menzionato passaggio nella sua città natale attestato nel 1528, la successiva tappa nota della carriera di Leonardo Grazia risale alla primavera del 1530, allorché è documentato a Lucca. Qui egli fu imprigionato a causa di un contenzioso con il pittore Agostino Marti (1509-1543), con il quale collaborava alla pari, visto che negli atti giudiziari viene citato come maestro²⁰.

Dato il profilo stilistico piuttosto sfuggente del Marti, risulta problematico circostanziare i nessi che il Pistoia poté stabilire con il suo collega, anche a causa della mancanza di opere del nostro certamente connesse a questa fase della sua attività, eccezion fatta per l'*Annunciazione* della cattedrale di Lucca, che tuttavia denuncia prestiti formali ben più aggiornati (Fig. 6)²¹. D'altra parte, nei primi anni Trenta l'ambiente lucchese appare animato dalla presenza di numerosi artisti 'stranieri', tra i quali spicca il nome di Luca Penni, fratello di Giovan Francesco²². La notizia è suggestiva e sembrerebbe avallare l'ipotesi di una duratura continuità di rapporti tra Leonardo da Pistoia e la cerchia del Penni e, quindi, degli allievi di Raffaello.

Il 20 aprile 1530 Leonardo Grazia giunse ad un accordo con il Marti, promettendo di continuare a lavorare con lui per un anno²³. Non è quindi da escludere che egli rimanesse in città qualche tempo. Del resto, benché l'*Annunciazione* rappresenti l'unica attestazione dell'attività lucchese del Grazia, questa probabilmente fu molto più estesa se vogliamo dar credito alle parole di Vasari, secondo il quale Leonardo aveva eseguito "alcune cose in Lucca"²⁴. È stata ad esempio ricondotta a questo giro di anni una *Madonna col Bambino* della collezione Zabert, che lascia affiorare diverse affinità stilistiche con l'*Annunciazione* (Fig. 7)²⁵.

L'*Annunciazione* è la prima opera documentata ed è firmata "*Leonardus Grazia pistoriensis faciebat*"²⁶. Il dipinto presenta alcuni degli elementi salienti del suo stile: la predilezione per gli incarnati levigati, la definizione del volto della Vergine, ovale e dalle sopracciglia sottili, le fisionomie aggraziate, il taglio degli occhi, la forma della labbra e delle mani. Inoltre, la morfologia dell'opera conferma la sua esperienza di prima mano sugli sviluppi della cultura artistica romana, data la derivazione di alcuni brani da un'idea di Giulio Romano incisa da Jacopo Caraglio²⁷. Oltre a ciò, conviene vagliare una certa corrispondenza con i modelli perineschi: un possibile riferimento, declinato con numerose varianti, va rintracciato ad esempio nell'angelo annunciante eseguito da Perino del Vaga in una delle lunette della cappella Pucci in Trinità dei Monti e in un disegno degli Uffizi (inv. n. 13555F)²⁸. Infine, si valuti quanto l'angelo sia stilisticamente prossimo a quello della 'prima' *Annunciazione* di Raffaellino del Colle per Città di Castello, a sostegno del supposto comune apprendistato romano degli anni Venti cui si è già fatto cenno²⁹. Nondimeno, accanto a tali accenti del tutto ancorati al terzo decennio del secolo, con l'*Annunciazione* di Lucca il Grazia esibisce un'ulteriore accelerazione della sua personale ricerca formale, ispirata alla pittura del Bonaccorsi e del Parmigianino, declinata però nei loro esiti stilistici più avanzati, già dei primi anni Trenta. Il disegno tagliente del panneggio dell'angelo, la tavolozza brillante, e in generale l'eleganza delle figure, infatti, si possono paragonare alle opere genovesi del Bonaccorsi. E se per la conoscenza precoce di questa fase di Perino potrebbe immaginarsi un contatto avvenuto durante i frequenti soggiorni toscani del Bonaccorsi³⁰ (forse anche grazie alla mediazione del suo allievo Luca Penni, in quel momento, come detto, a Lucca)³¹, l'accentuazione di alcune influenze parmigianinesche potrebbe essere giunta a Leonardo Grazia tramite Perino stesso³². Tale lettura stilistica, inoltre, induce a spostare la redazione della pala per la cattedrale di San Martino in un momento più avanzato rispetto al 1530, verosimilmente intorno al 1532-1533 (a ridosso, quindi, del suo successivo passaggio a Roma).

La tavola di Leonardo Grazia era collocata sull'altare dei canonici, situato lungo la navata sinistra della cattedrale in prossimità della cappella del Volto Santo. Nella visita pastorale del 1566 è descritto come un "Altare annunciationis beatae virginis [...] habet tabulam condecentem pictam et hornatam"³³. Come è noto, negli anni Settanta del Cinquecento fu avviata in Duomo una notevole opera di rinnovamento, nondimeno, la pala del Grazia rimase *in loco* anche oltre l'avvio dei lavori, come dimostra una visita pastorale del 1575³⁴. Nel 1595, in concomitanza con la commissione di nuove opere agli artisti più in voga del tempo da collocare sugli altari appena ricostruiti³⁵, il Consiglio dell'Opera deliberò che si vendessero tutti gli arredi del vecchio assetto, ad eccezione della pala di Fra' Bartolomeo (*Madonna col Bambino e santi*, detta *Madonna del Santuario*, 1509) e di quella del Pistoia³⁶.

Nella *Storia pittorica dell'Italia* Luigi Lanzi, con la sua consueta intelligenza critica, citava l'*Annunciazione* come un "quadro degno di un nipote di Raffaello"³⁷. All'erudito, del resto, si deve il superamento della confusione presente nelle fonti tra Leonardo Grazia e Leonardo Malatesta: il riconoscimento di due distinte

personalità, in parte già intuito da Tommaso Francesco Bernardi e Francesco Tolomei (con i quali il Lanzi era documentatamente in contatto)³⁸ fu possibile grazie all'identificazione delle firme complete dei due artisti, rispettivamente nella pala di Lucca del primo e in quella di Volterra del secondo (1516)³⁹.

Da un punto di vista iconografico, la soluzione allestita dal Pistoia si inserisce coerentemente nell'ambito della rappresentazione cinquecentesca del soggetto: le figure emergono da un fondo lasciato volutamente nell'oscurità, attraverso la quale si riesce appena ad intravedere l'architettura della stanza di Maria. Secondo Daniel Arasse, proprio grazie a questa soluzione alternativa alla consueta chiarezza geometrica di molte Annunciazioni quattrocentesche, la pala di Lucca costituisce un caso esemplare di come gli artisti avrebbero potuto risolvere il problema di tradurre in immagine il mistero della *Annunciazione*⁴⁰.

4. L'artista a Roma negli anni Trenta.

La successiva menzione del Pistoia risale al 21 gennaio del 1534, allorché il pittore versò la prima rata della quota di iscrizione di due scudi all'*Universitas* dei Pittori di San Luca di Roma⁴¹.

Dopo l'interruzione causata dal Sacco del 1527, l'Università aveva riavviato le sue attività tra la fine del 1533 e il principio del 1534. Il primo nome incluso nella lista del *Libro degli Introiti* è quello di Leonardo Grazia, il che suggerisce che fosse tra i responsabili della riorganizzazione dell'Istituzione; è dunque più che ragionevole supporre una sua presenza stabile in città già da qualche tempo e il raggiungimento di un ruolo di un certo rilievo entro il contesto artistico romano.

Un testo aggiunto il 2 marzo 1552 in apertura al summenzionato *Libro degli Introiti* dal console fiorentino Benedetto Bramanti offre la possibilità di formulare diverse altre ipotesi in merito alla biografia del pittore.

Bramanti, infatti, afferma che sarebbero stati annotati tutti gli introiti riscossi dal 1534 "fino al presente", dei quali era possibile trovar notizia nei libri⁴². Il console giustificava la necessità di fare ordine tra le carte esistenti citando un contenzioso sorto nel 1535 tra l'Università e alcuni maestri che affermavano di trovarsi a Roma anteriormente al 1527 e di aver quindi già pagato la 'patente', persa durante il Sacco. Come è noto, per dirimere la questione gli ufficiali di San Luca decisero che quanti "avevano tenuto bottega prima del '27 o eseguito lavori di importanza"⁴³ avrebbero pagato uno scudo, ovvero la metà della tassa stabilita dagli Statuti.

Benché l'ammontare del contributo a due scudi da parte di Leonardo Grazia dovrebbe escludere una sua presenza a Roma prima del Sacco, il dato, in linea di principio, non impedisce affatto di pensare che l'artista potesse esservi giunto già in precedenza, in tempo per incontrare il Penni e Giulio Romano – giusta l'ipotesi di cui si è detto: egli poteva infatti aver soggiornato nell'Urbe pur senza licenziare opere pubbliche tali da giustificare il pagamento di un solo scudo al momento della riapertura dell'*Universitas* nel 1534. Inoltre, poiché il console Bramanti data al 1535 il provvedimento di differenziazione della quota di iscrizione, è plausibile che gli artisti registrati tra il gennaio del 1534 e l'entrata in vigore della nuova disposizione (si tratta di sette nomi, tra i quali quello di Leonardo da Pistoia, Luzio da Todi e Michele Lucchese) non avessero fatto in tempo a godere dell'agevolazione pur essendo, in alcuni casi, al loro secondo ingresso all'Arte; fa propendere verso questa lettura dei documenti il fatto che curiosamente i sette nomi registrati prima del 1535 siano stati barrati in un secondo momento⁴⁴.

Infine, Bramanti afferma che avrebbe incluso nel volume soltanto la documentazione relativa agli artisti "che al presente vivano o che non cie [sic] certezza della morte"⁴⁵. È quindi possibile dedurre che Leonardo Grazia nel 1552 fosse ancora vivo⁴⁶ oppure che non si avesse notizia della sua morte e ciò potrebbe rafforzare l'ipotesi che dal principio degli anni Quaranta egli non avesse più fatto ritorno a Roma.

L'intera quota fu versata dal Pistoia in tre rate: il 21 gennaio, il 3 febbraio ed infine il 7 giugno 1534. La scansione del pagamento lungo un arco di tempo piuttosto esteso comprova il perdurare della sua permanenza in città, considerazione sorretta da un'altra nota archivistica finora inedita: nella primavera del 1535 egli era ancora a Roma, dove si era trasferito evidentemente con tutta la sua famiglia, dal momento che vi fu battezzata una sua figlia⁴⁷. A ciò può aggiungersi una serie documentaria dello stesso 1535 pubblicata da Giuseppe Cascioli nel 1923 ma quasi del tutto sfuggita agli studi, che attesta l'impegno di Leonardo da Pistoia in lavori di restauro su opere della Basilica di San Pietro (identificabili forse con i *Santi apostoli Pietro e Paolo* di Giotto e della sua bottega) e nella decorazione della volta a finto cielo e delle pareti dell'antica Cappella delle Reliquie, all'epoca situata nella cosiddetta Rotonda di Sant'Andrea⁴⁸.

Tratteggiati i confini documentari dell'esperienza di Leonardo entro l'Università dei pittori, conviene prospettare per via di ipotesi i contatti di cui egli potrebbe aver profittato durante gli anni romani.

In questa fase della carriera, infatti, il Pistoia verosimilmente si riavvicinò alla cerchia degli allievi di Raffaello, valendosi sia dei legami che egli aveva coltivato durante il suo primo presunto soggiorno romano sia della conoscenza di alcuni artisti che poteva aver incontrato in patria. Tra i casi che a titolo esemplificativo si possono considerare, si rammenti quello di Lorenzetto, il quale aveva lavorato a Pistoia nel 1514: giunto nell'Urbe, egli era divenuto prima frequente collaboratore di Raffaello, poi assistente dei Sangallo; lo scultore, che aveva sposato la sorella di Giulio Romano⁴⁹, a Roma allestì una vivace bottega all'interno della quale dal 1532 fu accolto anche Nanni di Baccio Bigio, futuro cognato di Jacopino del Conte, di lì a poco collaboratore del Pistoia alla pala dei Palafrenieri in San Pietro.

Un altro legame forse utile al Grazia per l'inserimento nella città pontificia potrebbe rintracciarsi nel già ricordato Luca Penni, operoso a Lucca negli stessi anni in cui vi aveva soggiornato Leonardo e collaboratore di Perino del Vaga nei cantieri genovesi⁵⁰. Il Bonaccorsi, peraltro, aveva sposato già nel 1525 la sorella di Luca e Giovan Francesco, Caterina Penni, "a ciò che fra loro fussi quella intera amicitia, che tanto tempo avevon contratta, convertita in parentado"⁵¹.

Negli anni Trenta è documentato a Roma anche Michele Lucchese, al pari del Pistoia registrato tra le carte dell'Università di San Luca a partire dal 1534⁵², assistente di Perino nel cantiere del palazzo di Paolo III in Campidoglio e in Castel Sant'Angelo⁵³.

Un veicolo per il passaggio degli artisti toscani nell'Urbe, inoltre, poteva essere fornito dai numerosi rapporti che alcune personalità legate alla corte pontificia intrattennero con le città satelliti di Firenze, di norma nell'esercizio delle loro attività professionali o diplomatiche. In tale ambito, un posto di primo piano fu occupato dalla famiglia fiorentina dei Pucci, i cui esponenti dal 1518 al 1546 si alternarono nella sede vescovile di Pistoia. Tra questi, vale la pena ricordare la figura del cardinale Lorenzo, committente a Roma, tra gli altri, di Perino e Parmigianino⁵⁴, oppure Baldassarre Turini da Pescia, datario pontificio di Leone X, per il tramite del quale giunse nell'Urbe il pittore suo conterraneo Benedetto Pagni. Proprio grazie ai buoni uffici del Turini, l'artista pesciatino si era avvicinato a Giulio Romano, divenendo uno dei suoi più assidui collaboratori, tanto da seguirlo a Mantova⁵⁵. Lo stesso fratello di Baldassarre, Andrea Turini, fu medico personale di Clemente VII, Paolo III e Francesco I di Francia⁵⁶, e inoltre, nel 1530, come Leonardo Grazia, è documentato a Lucca⁵⁷.

5. La collaborazione con Jacopino del Conte e la Pala dei Palafrenieri. Storia di una commissione da Leonardo Grazia a Caravaggio.

Risale al 1534 il pagamento di 70 scudi in favore di Leonardo Grazia per una pala commissionata dai Palafrenieri per la Basilica di San Pietro, opera cui, secondo Giovanni Baglione, egli lavorò con la collaborazione del giovane Jacopino del Conte (*Fig. 8*)⁵⁸.

Invero il documento relativo al suddetto pagamento, reperito da Antonio Vannugli, non cita il nome di Jacopino, essendo il pistoiese l'unico destinatario della commissione⁵⁹. Tuttavia, la notizia riferita da Baglione consente non solo di ristabilire il perimetro cronologico all'interno del quale inserire gli esordi professionali del pittore fiorentino, ma anche di mettere a fuoco il ruolo del Pistoia nell'ambiente romano degli anni Trenta. A tal proposito, è opportuno soffermarsi sulla notizia, pure riferita dal Baglione, riguardante un alunnato svolto da Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1580) presso la bottega del Grazia: la prossimità di Jacopino e di Siciolante al pistoiese lascia supporre che questi avesse a Roma una bottega abbastanza avviata tanto da attirare giovani apprendisti⁶⁰.

Data l'assenza del nome di Jacopino tra quanti nel 1534 versarono la loro quota all'Arte di San Luca, sembrerebbe lecito escludere una sua permanenza in città sin da quella data. Presumibilmente egli vi giunse per un primo, temporaneo soggiorno. Quanto al Siciolante, la sua contiguità al Pistoia può circoscriversi in un periodo compreso tra il 1533-1534, momento in cui può datarsi il trasferimento di Leonardo a Roma, e l'inizio del decennio seguente, quando il Pistoia è ormai sulla via di Napoli e Siciolante firma la sua prima commissione pubblica autonoma, la pala di Valvisciolo (Sermoneta, Castello Caetani, 1541)⁶¹. Sia Vasari che Baglione ricordano il successivo passaggio di Siciolante alla bottega di Perino, il che potrebbe essere avvenuto proprio nei primi anni Quaranta, direttamente nell'ambito dell'affollatissimo cantiere di Castel Sant'Angelo⁶². Il dipinto di Valvisciolo, d'altra parte, mostra questo speciale momento nella formazione del pittore di Sermoneta, sommando ad un ricordo della pittura toscana, l'aggiornamento di prima mano su Perino⁶³, con risultati prossimi alle coeve sperimentazioni di Jacopino del Conte, in quel momento impegnato nel prosieguo dei lavori nell'oratorio di San Giovanni Decollato⁶⁴.

La pala dei Palafrenieri fu commissionata a Leonardo da Pistoia per adornare l'altare della Confraternita, intitolato a Sant'Anna e situato nel transetto destro dell'antica basilica paleocristiana di San Pietro. In occasione dei restauri michelangioleschi che videro la demolizione del transetto (1547-1551 circa), l'edicola fu trasferita lungo la navata centrale e associata al vecchio altare di Sant'Antonio⁶⁵. Qui rimase fino agli inizi del XVII secolo, allorché fu sconsacrata durante i lavori diretti da Carlo Maderno che interessarono la basilica e in particolare la navata (1605)⁶⁶.

I membri della Confraternita ottennero quindi uno dei nuovi altari del transetto settentrionale, in seguito dedicato a San Giovanni Crisostomo, in corrispondenza dell'attuale cappella di Santa Petronilla, come è confermato da una notizia documentaria riferita da Giacomo Grimaldi e risalente al 20 ottobre del 1605⁶⁷.

I Confratelli in un primo momento pensarono di collocarvi provvisoriamente la vecchia pala di Leonardo da Pistoia⁶⁸; il verbale della Congregazione dei Palafrenieri del 31 ottobre (di poco precedente quindi alla decisione di commissionare una nuova pala a Caravaggio), rammenta la “traslazione dell'altare et imagine de S.ta Anna dalla chiesa vecchia in la nuova havendosi a buttare a terra la vecchia per fare el resto della nuova secondo il disegno per ordine di Sua Santità”⁶⁹. Tuttavia, le dimensioni ridotte del nuovo altare non consentivano un congruo inserimento dell'opera cinquecentesca, sensibilmente più grande⁷⁰. I palafrenieri, pertanto, decisero di collocarvi temporaneamente lo stendardo della Confraternita. Il resoconto, infatti, prosegue descrivendo una visita del Vicario di San Pietro presso la loro edicola,

“ove era stata posta l'immagine de S.ta Anna ch'era l'istessa ch'era all'altare nella chiesa suddetta vecchia e perché non riquadrava come fa bisogno v'è stato posto per adesso lo stendardo della compagnia, parendo che più e meglio quadri et che riempi et comparisca, havendo detto ch'in tanto che se farà un bel quadro di nuovo; al che ha molto essortato che la compagnia lo debbia far fare (...); sicché esso S. Decano della compagnia con quello del Papa quivi presente ha essortato et prefato i congregati a voler ognuno volentieri a contribuire alla spesa del quadro da farsi di nuovo per gloria de Dio et honore de S.ta Anna e per devozione de fideli e parole simili. Onde da tutti li confrati congregati fu prontamente risposto che se sarebbe contribuito et ognuno haverebbe dato secondo che haverebbero possuto”⁷¹.

È in questa fase che si inserisce la commissione di un nuovo dipinto a Caravaggio, il “bel quadro nuovo” del quale il Vicario sollecitava la commissione. Il 6 aprile 1606 l'opera del Merisi fu collocata in San Pietro, per venirne rimossa, come è noto, soltanto poco dopo⁷².

È dunque ragionevole ipotizzare che i confratelli decidessero di recuperare la vecchia pala di Leonardo da Pistoia per evitare di lasciare sguarnito il loro altare. In effetti, Grimaldi ricorda che la “nobilis ycona sanctae Annae, Deiparae Virginis filium gestantis et Apostolorum Petri et Pauli [...] in novo vaticano templo cernitur”, attribuendola tuttavia a Perin del Vaga⁷³.

Forse proprio in questo frangente il dipinto, che – come attesta il resoconto dell'autunno del 1605 – era di dimensioni maggiori rispetto al nuovo altare, subì una decurtazione nella parte sommitale.

Solamente intorno al 1626-1627 il titolo di Sant'Anna fu trasferito nella Sagrestia, dove la tavola fu infine collocata e dove ancora oggi è conservata. Da quel momento in poi, della pala di Leonardo si perse memoria per diversi secoli⁷⁴, fino alla pubblicazione di Federico Zeri, al quale se ne deve l'identificazione⁷⁵.

L'osservazione del capo d'altare consente di convalidare alcuni dei dati emersi dall'analisi dei documenti esaminati finora. Al di sopra del gruppo dei santi, infatti, è presente un brano di pittura di colore rosso corrispondente alla presenza di un panneggio – e quindi di un'altra figura (il che conferirebbe significato allo sguardo di Anna, volto verso l'alto) – oltre che la raffigurazione di alcune nuvole: sembrerebbe pertanto rinsaldarsi l'ipotesi di una decurtazione subita dal dipinto almeno nella parte sommitale.

L'opera rappresenta la Sant'Anna Metterza, soggetto che talvolta prevedeva la presenza di altre figure a complemento del gruppo sacro. Come è noto, il culto di Anna era molto diffuso nella Toscana settentrionale, e in particolare a Firenze, città della quale la santa era co-patrona insieme a Giovanni Battista⁷⁶. Tale diffusione ha generato una certa fortuna anche nell'ambito della produzione figurativa toscana e pertanto numerose sono le testimonianze visive cui Leonardo poté fare appello per l'ideazione della propria opera⁷⁷.

La pala d'altare si presenta come un'opera piuttosto tradizionale sotto il profilo iconografico e formale, dato che colpisce visto l'aggiornamento stilistico mostrato da Leonardo Grazia nell'allestimento dell'*Annunciazione*

di Lucca di poco precedente. Non è da escludere, del resto, che la committenza abbia richiesto un'opera il cui assetto iconografico e il cui impianto fossero fedeli alla tradizione del primo Cinquecento.

Il fatto che la commissione fosse gestita dal Grazia inevitabilmente riduce l'importanza dell'opera come esempio sul quale impostare confronti formali utili a distinguere l'intervento di Jacopino e Leonardo; pur tuttavia, qualora si accetti come vera la notizia di Baglione di una partecipazione attiva di Jacopino alla redazione dell'opera, è possibile avanzare alcune proposte.

La figura di Paolo può ascrivere alla paternità del Pistoia: la corrispondenza formale con i modelli post-raffaelleschi, segnatamente con quelli di Giulio Romano, ben si addice ad un pittore che poteva vantare una frequentazione della 'scuola' del Sanzio. In questo senso un confronto assai pertinente può essere proposto con la figura di Paolo presente nella cosiddetta *Deesis* del Pippi della Galleria Nazionale di Parma (*Fig. 9*)⁷⁸. Tuttavia, su tale sostrato raffaellesco si innesta un'invenzione che ricorda molto da vicino l'esempio di Andrea del Sarto⁷⁹, giunto a Leonardo Grazia o direttamente, in virtù della sua formazione toscana⁸⁰, oppure grazie alla mediazione del giovane Jacopino (uno dei più fedeli allievi dell'ultimo Andrea), il quale potrebbe aver fornito disegni ed invenzioni al collega più anziano⁸¹. Il gruppo centrale della pala dei Palafrenieri si qualifica infatti come una rimeditazione della perduta tavola per la chiesa di San Domenico a Sarzana, licenziata nel 1528 da Andrea del Sarto con l'aiuto della sua bottega (*Fig. 10*)⁸². In particolare, le caratteristiche stilistiche delle figure del Bambino e di Pietro sollecitano l'ipotesi di riconoscere in questi brani dell'opera il supposto intervento di Jacopino. Il del Conte, dunque, potrebbe aver usufruito di alcuni disegni tratti dall'opera del suo maestro durante gli anni dell'apprendistato fiorentino.

La figura di Pietro, che replica un motivo più volte impiegato da Andrea, offre un esempio importante per ricostruire l'orizzonte visivo del giovane artista fiorentino. Il medesimo modello sartesco è infatti presente anche in una *Sacra famiglia* conservata presso il Metropolitan di New York e attribuita a Jacopino del Conte (*Fig. 11*), interessante per la speciale miscela proposta dal pittore tra Andrea del Sarto e Michelangelo⁸³. Infine, dovrà essere esaminato un disegno della Walker Art Gallery di Liverpool ritenuto copia da Andrea del Sarto: esso, infatti, potrebbe essere considerato il prototipo da cui far discendere la serie jacopinesca sin qui delineata (*Fig. 12*)⁸⁴. Pur derivando dalla pala di Sarzana, il foglio ne rappresenta una variante autonoma: la testa è descritta secondo un'angolatura lievemente diversa rispetto al dipinto di Andrea; al contrario, è sovrapponibile al San Pietro della pala dei Palafrenieri e al San Giuseppe della tavola del Metropolitan. Il disegno, quindi, potrebbe essere una reinterpretazione della tavola di Andrea da parte di Jacopino oppure derivare da uno studio preparatorio per la stessa. Arthur Popham assegnava il disegno a Francesco Salviati data la sua permanenza presso l'*atelier* di Andrea del Sarto⁸⁵: invero, in considerazione di quanto detto, non è da escludere che il disegno di Liverpool sia del giovane Jacopino, il quale, al pari di Salviati, aveva la possibilità di accedere ai materiali di bottega di Andrea del Sarto.

6. Tra Leonardo Grazia e Jacopino del Conte: questioni di stile.

Il sodalizio ricordato da Baglione tra Jacopino del Conte e Leonardo da Pistoia ha dato luogo in sede critica a qualche incertezza circa l'attribuzione di alcuni dipinti e questo peraltro rafforza l'ipotesi che a partire dalla seconda metà degli anni Trenta gli scambi di idee tra i due abbiano avuto conseguenze feconde sul piano del linguaggio figurativo.

Tra le opere il cui battesimo ha oscillato tra i nomi di Jacopino e Leonardo va citata anzitutto la *Lucrezia* della Galleria Borghese (inv. n. 75), un olio su lavagna assegnato talvolta al pittore fiorentino, nonostante una fonte autorevole come la descrizione della collezione di Jacopo Manilli (1650) citasse l'opera con un'attribuzione al Grazia (*Fig. 13*)⁸⁶. La testimonianza del Manilli trova conferma sotto il profilo stilistico, poiché il dipinto presenta tutti i vocaboli del linguaggio di Leonardo. Per la definizione del volto, inoltre, benché l'opera debba situarsi verosimilmente nel pieno degli anni Trenta, ancora fertile sembra essere l'esempio di Giulio Romano, a testimonianza di quanto il pittore pistoiese, nonostante una carriera costellata da molteplici occasioni di aggiornamento, sia rimasto tutta la vita ancorato a quel bagaglio di invenzioni post-raffaellesche diligentemente composto durante gli anni della sua formazione romana, continuità che certo si deve anche alle sue capacità inventive non eccezionali. Ciò nondimeno, la qualità smaltata dell'opera, il modo di lisciare le superfici e di calibrare le luci e le ombre confermano altresì l'adesione ai modi di Perino e del Parmigianino tardo, filtrata tramite la tradizione fiorentina, qui rievocata non solo come risposta alla produzione di Jacopino del Conte ma anche a quella del Bronzino, al quale, non per caso, in un primo tempo l'opera fu attribuita da Giovanni

Morelli e Adolfo Venturi⁸⁷.

Un altro dipinto che sembra mostrare tutte le peculiarità stilistiche di Leonardo da Pistoia, pur essendo tra quelle più sedimentate del catalogo di Jacopino del Conte sin dagli studi di Zeri, è il cosiddetto *Ritratto di Vittoria Farnese* della Galleria Borghese (inv. n. 100), eseguito su lavagna (Fig. 15)⁸⁸, come mostrano la levigatezza degli incarnati (nitore qui di certo facilitato anche dalla tecnica utilizzata), il disegno sottile dell'arcata sopraccigliare, quello degli occhi e delle labbra, la caratterizzazione delle mani dalle dita sottili e affusolate, la preparazione scura del fondo, in grado di esaltare gli effetti di limpidezza delle superfici. La proposta di assegnare il cosiddetto *Ritratto di Vittoria Farnese* al Grazia consente, pur nella difficoltà di valutare un'opera perduta, di avanzare il suo nome anche per il *Ritratto di Giulia Gonzaga* nella stessa Galleria⁸⁹, opera già attribuita a Jacopino del Conte, come le altre citate⁹⁰. Una tangenza stilistica tra i due dipinti, chiara sin dagli elenchi inventariali (che significativamente consideravano entrambe le opere di Sebastiano del Piombo) era stata segnalata da Roberto Longhi⁹¹, secondo il quale l'autore poteva essere un seguace di Sebastiano. Zeri, invece, avanzava l'ipotesi di ascrivere i due ritratti alla copiosa operosità di ritrattista di Jacopino del Conte⁹². Infine, Paola Della Pergola, accogliendo l'attribuzione a Jacopino proposta da Zeri, rilevava analogie tra questo dipinto e la *Lucrezia* della stessa collezione Borghese⁹³. Pertanto, alla luce di quanto detto e delle consonanze formali già rilevate in sede critica, si propone in questa sede di attribuire i tre dipinti su lavagna della Galleria Borghese alla tarda attività romana di Leonardo da Pistoia, in un momento in cui, sulla scorta delle coeve sperimentazioni di Jacopino, il pistoiese si avvicinava con interesse alla produzione di Sebastiano del Piombo. L'attività di ritrattista del Pistoia, in ogni caso, dovette essere piuttosto estesa se Giorgio Vasari riferiva che egli "in Roma fece molti ritratti di naturale"⁹⁴. Tale attività fu forse in parte determinata dalla sua posizione sempre più subalterna entro il contesto romano, animato ormai negli incarichi pubblici dalla presenza preponderante di artisti in alcuni casi più giovani e di certo meglio equipaggiati, come Perino, Salviati o lo stesso Jacopino, condizione che se da un canto spiega l'impegno di Leonardo verso la committenza privata (come comprova la serie di opere attribuibili a questa fase della sua attività discussa di seguito), dall'altro fu il vero motore del suo successivo ripiegamento verso il Viceregno e la provincia.

Inoltre è anche probabile che l'attività del Pistoia come ritrattista sia da leggersi in parallelo (e quindi non in posizione subalterna) rispetto a quella, più fortunata, di Jacopino del Conte, che proprio a partire dalla seconda metà degli anni Trenta a Roma si specializzò nel genere, fino a dedicarsi poi quasi esclusivamente. In virtù di queste considerazioni, ben altro peso assumono le riprese dai modelli stilistici jacopineschi sperimentati dal Grazia. Un dipinto come il summenzionato *Ritratto di Vittoria Farnese*, quindi, mostra una sorta di primato di Leonardo nella volontà di acquisire l'esempio di Jacopino, impegnato, nel genere del ritratto, nel mettere a punto la sua speciale miscela linguistica: a questi, infatti, si deve quel connubio tra la tradizione fiorentina (di ascendenza ancora raffaellesca ma interpretata attraverso il filtro di Salviati) e i modelli della ritrattistica di Sebastiano del Piombo - condiviso dallo stesso Leonardo Grazia - e questo consente di riconoscere in Jacopino un tramite fondamentale dell'intero sviluppo stilistico del genere del ritratto nel corso del Cinquecento, fino a Scipione Pulzone⁹⁵.

7. Dipingere su pietra.

L'isolamento di alcuni caratteri morfologici estremamente omogenei rispetto alle opere documentate permette di riferire alla mano di Leonardo da Pistoia una serie di dipinti, sovente su pietra, realizzati per la committenza privata e scalabili cronologicamente tra il quarto e il quinto decennio del secolo. La *Madonna col Bambino* del Museo di palazzo Abatellis di Palermo con ogni probabilità si colloca sul crinale tra Roma e Napoli (Fig. 15)⁹⁶: infatti, se da una parte rievoca ancora l'esempio di Giulio Romano, di cui ripropone in controparte l'invenzione della *Madonna col Bambino* degli Uffizi (Fig. 16), dall'altra dialoga con il primo lavoro pubblico napoletano, cioè la *Presentazione al Tempio* per Monteoliveto (Fig. 27).

Un altro dipinto per la devozione privata assegnabile al Pistoia è la *Santa Caterina di Alessandria* (Fig. 17)⁹⁷, figura che replica le fattezze di una *Cleopatra* su lavagna pure attribuita al nostro, fatta salva, naturalmente, la sostituzione degli attributi iconografici di pertinenza (Fig. 18)⁹⁸. Quest'ultima opera, del resto, è in stretta contiguità con la *Lucrezia* della Galleria Borghese, della quale ripropone il preziosissimo monile oltre che l'elegante acconciatura, intrecciata sul capo e minutamente descritta fino a concludersi nei due lunghi boccoli che scendono sul petto.

La serie prosegue con *Venere e Amore*, opera ancora una volta su lavagna che presenta lo stesso tipo stilistico

(Fig. 19)⁹⁹, paragonabile ad un dettaglio della *Presentazione al Tempio*, cioè alla donna inginocchiata a sinistra del campo visivo. La costruzione imponente e solida della figura di *Venere* è la stessa di una *Venere* della Galleria Borghese (Fig. 20)¹⁰⁰ e di una *Cleopatra* venduta da Christie's nel 2004 (Fig. 21)¹⁰¹, opere entrambe attribuite al Grazia. Egli, del resto, tornò più volte a cimentarsi nella rappresentazione dell'eroina egizia, come attesta anche una *Cleopatra* recentemente passata per il mercato antiquario come opera autografa del nostro (Fig. 22)¹⁰². Infine, ragioni stilistiche hanno consentito di assegnare al suo catalogo anche l'*Ebe* della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, su lavagna (Fig. 23)¹⁰³, e una *Venere e Amore* del Museo di Capodimonte, eseguita a Napoli per i d'Avalos (Fig. 24)¹⁰⁴.

A margine di quanto detto e in considerazione della cospicua esistenza di dipinti a olio su pietra tra quelli citati, sembra plausibile formulare l'ipotesi secondo la quale nella città pontificia, tra il 1534 e la fine del decennio, Leonardo Grazia sia venuto in contatto con Sebastiano del Piombo, forse anche intrecciando la sua esperienza a quella di Jacopino del Conte nei suoi primi anni romani: è a Sebastiano, infatti, che si deve il perfezionamento di una tecnica recuperata dalla tradizione classica e divenuta una vera e propria specialità del Pistoia¹⁰⁵. La fortuna dell'invenzione del Luciani fu favorita dal contemporaneo dibattito sulla nobiltà delle arti (essa, infatti, sembrava offrire una soluzione a quanto solitamente rimproverato alla pittura, cioè la mancanza di durevolezza)¹⁰⁶, oltre che dalla sua venerabile antichità; non per caso il recupero di Sebastiano fu celebrato dal Molza e dal Porrino, insieme al Luciani tra gli esponenti principali dell'Accademia vitruviana¹⁰⁷. L'apprezzamento da parte della committenza per questi manufatti, che ha lasciato traccia nella fitta presenza di opere su supporti lapidei nelle più importanti collezioni del tempo, è testimoniato da Vasari proprio nella vita di Sebastiano: "Molti dunque tirati dalla novità della cosa, et della vaghezza dell'arte, gli davano arre di danari, perché lavorasse per loro", e più avanti: "ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne"¹⁰⁸. L'ipotesi circa la consentaneità del Pistoia ai modi di Sebastiano passa anche attraverso la condivisibile attribuzione al nostro di un *Cristo portacroce* (Fig. 25): venduta all'asta da Sotheby's con una generica assegnazione a Luis de Morales¹⁰⁹, l'opera replica in controparte il prototipo ideato nel 1537 da Sebastiano del Piombo per il conte di Cifuentes¹¹⁰. Infine, potrà essere incluso nel catalogo del Grazia un altro dipinto di medesimo soggetto e dal simile registro formale, conservato presso la Galleria Doria-Pamphili di Roma¹¹¹ (Fig. 26). Da quanto detto si evince come Leonardo Grazia, nella sequenza delle opere considerate, tutte scalabili a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, sia stato un tramite prezioso per la diffusione del modello stilistico sebastianesco (in conformità con quanto parallelamente andava facendo Jacopino del Conte) e abbia accolto precocemente la sfida lanciata da Sebastiano con la tecnica della pittura ad olio su pietra.

8. Il pittore a Napoli negli anni Quaranta.

La fase conclusiva della carriera del Pistoia svoltasi nel Viceregno risulta maggiormente chiara grazie alla presenza di fonti e documenti. Pertanto ci limiteremo in questa sede a rammentarne brevemente gli esiti e i confini.

Il pittore giunse a Napoli all'inizio degli anni Quaranta¹¹² e vi incontrò il favore di quei committenti che nei primi decenni del secolo avevano dato una svolta al gusto artistico locale, sollecitando il mercato ad aprirsi alle novità della maniera romana e sostenendo, tra gli altri, proprio Giovan Francesco Penni; Leonardo, quindi, probabilmente ereditò i contatti già coltivati dal suo maestro¹¹³.

Tra i suoi committenti, infatti, figurano il banchiere fiorentino Tommaso Cambi e il cardinale Diomede Carafa, esponenti della corte dei d'Avalos, grazie ai quali lavorò per la chiesa di Monteoliveto, in San Domenico, in San Giovanni Maggiore e in Santa Maria del Parto a Mergellina¹¹⁴. Anzi, Diomede Carafa, vescovo d'Ariano, sembra essere stato il principale protettore del pistoiese, visto che, da una notizia del febbraio del 1545, sappiamo che "m. Lonardo da Pistoia pictore [era] in casa de lo episcopo dariano"¹¹⁵.

Tra il 1544 e il 1545 la *Presentazione al tempio* di Leonardo da Pistoia per Monteoliveto (Fig. 27) fu rimossa su suggerimento di Giorgio Vasari, il quale riuscì a sostituirla con un suo dipinto "di simile invenzione"¹¹⁶. Bartolomeo Maranta, ripreso da Carlo Celano nel 1692 e dalla letteratura seguente, spiegava la sostituzione con la sconveniente presenza nel dipinto sacro di ritratti di contemporanei, benché attorno all'episodio ancora numerosi siano gli interrogativi aperti¹¹⁷.

Per il vescovo Carafa Leonardo dipinse una pala in Santa Maria del Parto dedicata a *San Michele Arcangelo*, noto come *Il Diavolo di Mergellina* (Fig. 28): secondo le fonti egli conferì al drago sconfitto dall'Arcangelo le fattezze di una donna, forse Laura Terracina, colpevole di aver tentato il vescovo d'Ariano, il quale, vinta

la tentazione, aveva commissionato l'opera e fatto inscrivere «Fecit victoriam, alleluia 1542»¹¹⁸. Per lo stesso Carafa, inoltre, il pistoiese realizzò una perduta *Lapidazione di Santo Stefano* per San Domenico Maggiore¹¹⁹. Si legano alla fase vicereale della sua attività anche il *Battesimo di Cristo* in Santa Maria della Neve e una tavola dedicata al *Redentore* nel Museo di Capodimonte (Fig. 29), forse da identificarsi con un dipinto censito dalle fonti nella sagrestia della Casa Professa vicino S. Chiara, più tardi trasferito al Gesù vecchio¹²⁰. Un'altra serie documentaria relativa a Leonardo e a molti artisti presenti a Napoli risale al 1544 ed è relativa ad un loro impegno come testimoni in un processo¹²¹.

Infine, a conferma di una attività professionale incentrata sulla provincia, si consideri la redazione di una pala d'altare dedicata all'*Assunzione delle Vergine* per la cattedrale di Altamura, inviata da Napoli alla fine del 1546 (Fig. 30)¹²².

L'ultima attestazione documentaria dell'operato del Pistoia è del 26 giugno 1548, finora ritenuto termine *post quem* per la sua morte: in un foglio autografo "lo Nobile Maestro Leonardo di Gratia de Pistoja pintore" si impegnava a dipingere "secondo lo modello fatto" per 400 ducati una pala d'altare perduta per la chiesa dell'Annunziata a Napoli¹²³.

L'attività di Leonardo Grazia, di un certo successo ancorché ripiegata ormai sulla reiterazione di invenzioni già sperimentate, si svolse nei suoi ultimi anni con tutta probabilità entro i confini del Vicereame, all'interno dei quali, a partire dal principio del quinto decennio, il pittore pistoiese era riuscito a ritagliarsi uno spazio nell'ambito della committenza privata e pubblica¹²⁴.

RIFERIMENTI

- 1, 6, 23: A. Bisceglia, *Esperienze artistiche fuori contesto: da Pistoia al Vicereame di Napoli*, in *L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia) a cura di C. d'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Firenze, 1996, pp. 98-105.
- 2, 9: *Giulio Romano*, a cura di E.H. Gombrich, M. Tafuri, Milano, 1989.
- 3, 4, 5, 18, 20, 24, 25, 27-30: P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli, 1996.
- 7: Catalogo della Vendita Zabert, *Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Galleria Gilberto Zabert, Torino, 1994, cat. n. 5.
- 8: *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena, 2000.
- 10, 13, 14: A. Donati, *Ritratto e figura nel manierismo. Michelangelo, Daniele da Volterra e Jacopino del Conte*, Rimini, 2010.
- 11: *The age of Vasari. A loan exhibition under the High Patronage of His Excellency Egidio Ortona, the Ambassador of Italy to the United States*, Binghamton, 1970.
- 12: *Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue*, Liverpool, 1977.
- 15: E. De Castro, *La «maniera moderna» a palazzo Abatellis. Pittori, contesti e interpreti della terza parte delle vite*, in *Giorgio Vasari a palazzo Abatellis*, a cura di S. Piazza, Palermo, 2011.
- 16: *Late Raphael*, a cura di T. Henry, P. Joannides, London, 2013.
- 17: Catalogo di vendita Christie's, Roma, 26 maggio 1998, lotto 254.
- 19: *Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 2000.
- 21: Catalogo vendita Christie's, Londra, 7 luglio 2000, lotto 194.
- 22: <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=181&dealerid=15426&objectid=661611> (Pagina consultata in data 04/09/2015).
- 26: E.A. Safarik, G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma, 1982.

NOTE

Desidero ringraziare la Commissione Scientifica della Fondazione Longhi, in particolare Daniele Benati e Catherine Monbeig Goguel, relatori di questa ricerca. Sono grata inoltre a Paolo Benassai per l'interesse che ha dimostrato verso i miei studi e agli amici e colleghi borsisti con cui ho condiviso questa esperienza. Per i preziosi consigli sono debitrice a Barbara

Agosti, Anna Bisceglia, Marco Simone Bolzoni, Costantino Ceccanti, Antonio Geremicca, Silvia Ginzburg, Riccardo Naldi, Luca Sampieri, Giovanna Saporì, Antonio Vannugli, Andrea Zezza. Per aver agevolato le mie ricerche ringrazio il personale della Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dell'Archivio Vescovile di Pistoia, dell'Archivio di Stato di Lucca e dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma. Infine, la mia gratitudine, come sempre, va a Giovanna Corso e Francesco Sorce.

1. “Fu discepolo di Giovan Francesco Lionardo detto il Pistoia per esser pistolese, il quale lavorò alcune cose in Lucca, et in Roma fece molti ritratti di naturale, et in Napoli per il vescovo d'Ariano Diomede Carafa, oggi cardinale, fece in San Domenico una tavola della lapidazione di Santo Stefano in una sua cappella; et in Monte Oliveto ne fece un'altra, che fu posta all'altar maggiore, e levatane poi per dar luogo a un'altra di simile invenzione di mano di Giorgio Vasari aretino. Guadagnò Lionardo molti danari con que' signori napoletani, ma ne fece poco capitale, perché se gli giocava di mano in mano. E finalmente si morì in Napoli, lasciando nome di essere stato buono coloritore, ma non già d'aver avuto molto buon disegno”; 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, IV, Firenze, 1976, pp. 334-335.

2 Tra gli eruditi che dedicarono qualche accenno al Pistoia si vedano C. Caracciolo D'Engenio, *Napoli Sacra*, Napoli, 1623, pp. 37, 227, 287, 411, 508, 665; G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, 1634, a cura di S. De Mieri, M. Toscano, Napoli, 2007, pp. 857, 891; C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli (...)*, IV, Napoli, 1692, pp. 870, 894, 949; VI, pp. 1616-1617; D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi. Parte Prima*, Napoli, 1700, pp. 173, 208; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., II, Napoli, 1788, pp. 60, 235; F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti*, Pistoia, 1821, p. 181.

Quanto alla storiografia novecentesca, tra i contributi più lucidi spicca quello di Ferdinando Bologna (F. Bologna, *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959), a cui si sono aggiunti i lavori di Pierluigi Leone de Castris (*La pittura del Cinquecento nell'Italia Meridionale*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, 1988, pp. 472-514; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli, 1996). Tra gli studi segnatamente volti ad una definizione del periodo giovanile del Grazia, invece, è doveroso annoverare quello di Anna Bisceglia, seguito da un contributo di Alessandro Nesi (A. Bisceglia, *Esperienze artistiche fuori contesto: da Pistoia al Vicereame di Napoli, in Letà di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia) a cura di C. d'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Firenze-Venezia, 1996, pp. 98-105; A. Nesi, *Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia*, in “Arte Cristiana”, XCIII, 2005, 828, pp. 183-188).

3 I *Pittori Rinascimentali a Lucca. Vita, Opere, Committenza*, a cura di G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, Lucca, 1988, p. 231; A. Pacini, *La Chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo*, III, *Repertorio di documenti* (a. 1501-a. 1580), Pistoia, 1994, p. 99; A. Bisceglia, *op. cit.*, pp. 98-105; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 85-86, 331-332; R. Cannatà, *Grazia, Leonardo detto il Pistoia*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 58, Roma, 2002, pp. 783-785; F. Capobianco, *Grazia Leonardo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 61, München-Leipzig, 2009, p. 106. Per un riepilogo sulla complessa vicenda storiografica di Leonardo Grazia cfr. A. Bisceglia, *op. cit.* Si vedano poi A. Zezza, *Documenti per la “Cona magna” di Sant'Agostino alla Zecca (Girolamo Santacroce, Polidoro da Caravaggio, Bartolomeo Guelfo, Marco Cardisco)*, in “Prospettiva”, 75/76, 1994, pp. 136-152; F. Sorce, *Guelfo, Bartolomeo*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 60, Roma, 2003, pp. 566-568; V. Sapienza, *Malatesta, Leonardo (Leonardo da Pistoia)*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 68, Roma, 2007, pp. 64-66.

4 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 105, nota 9. L'attività di pittore del padre di Leonardo è attestata da alcuni documenti del 1502, del 1526 e del 1528 (A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100; A. Pacini, *op. cit.*, pp. 99, 106). Quanto all'appellativo “del Freddurella” o “del Freddurello”, esso compare nel summenzionato documento del 1526, una ricevuta di pagamento a suo favore per lavori di decorazione nella cattedrale di San Zeno (A. Pacini, *op. cit.*, p. 99), e in alcuni atti pubblici del 1540

e del 1541 (A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100). Nella sua *Guida di Pistoia* Francesco Tolomei, pur equivocando tra le figure del Grazia e del Malatesta, riferisce che Matteo Grazzi [sic] aveva sposato nel 1502 Lucrezia d'Agostino da Pontremoli, da cui ebbe diversi figli, l'ultimo dei quali fu Leonardo (F. Tolomei, *op. cit.*, p. 182). Un altro figlio, Agostino, era canonico della cattedrale di Pistoia. Parente di Leonardo fu Iacopo di Nardo, rettore della chiesa di San Michele in Cioncio, coinvolto nella vicenda che avrebbe visto il Grazia incarcerato a Lucca nel 1530 (*I Pittori Rinascimentali a Lucca cit.*, p. 231); cfr. infra.

5 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100. Lorenzetto fu impegnato nel 1514 nel completamento del monumento Forteguerri (A. Butterfield, *Il Monumento Forteguerri di Andrea del Verrocchio*, in *I Medici, il Verrocchio e Pistoia: storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno: il monumento al cardinale Niccolò Forteguerri e "La Madonna di Piazza"*, a cura di F. Falletti, Livorno, 1996, pp. 19-26).

6 A proposito del Penni si consideri da ultimo il dibattito sollevato dalle mostre di Madrid e Parigi dedicate all'ultimo Raffaello (*Late Raphael*, a cura di T. Henry, P. Joannides, London, 2013) e dal Convegno Internazionale di Studi *Late Raphael. Proceeding of the international symposium, Actas del Congreso Internacional*, a cura di M. Falomir (Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012), Madrid, 2013. Per una recensione delle iniziative raffaellesche cfr. S. Ferino-Pagden, *Late Raphael: Madrid and Paris*, in "The Burlington Magazine", CLIV, 2012, 1316, pp. 811-813.

7 In un passo della Vita di Girolamo Siciolante, Giovanni Baglione definiva il Pistoia, in estrema sintesi e di fatto sorvolando una generazione, "allievo di Raffaello" (G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642, p. 23).

8 I. Di Majo, *Vittoria Colonna, il Castello di Ischia e la cultura delle corti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di P. Ragionieri, Firenze, 2005, pp. 19-32, alla p. 29.

9 "A Nardo di Matteo Freddurella dipintore adì detto (27 di maggio 1528), lire dieci, soldi X per racconciatura del Crocifisso che sta sopra l'altare, che lo ricolori, messe a oro tutte le brache, rimesseli dua dita che erano rotte, e voleva dua schudi"; A. Pacini, *op. cit.*, p. 106.

10 Cfr. A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100; A. Nesi, *op. cit.*, 2005, p. 183.

11 L'attribuzione al Pistoia, accolta da Bisceglia (*op. cit.*, pp. 100-101) e Leone de Castris (*op. cit.*, 1996, p. 86), si deve a Bologna (*op. cit.*, p. 74).

12 Lo stesso tipo del Bambino sgambettante deriva in parte dal dipinto degli Uffizi attribuito a Giulio (Fig. 16), reimpiegato con alcune varianti dal Pistoia anche nella *Madonna col Bambino* di Palazzo Abatellis (Fig. 15). Alla luce della notizia vasariana dell'alunnato svolto presso il Penni, sono stati attribuiti al pittore pistoiese alcuni dipinti che replicano opere di Raffaello e della sua bottega, di cui di seguito si darà parzialmente conto. Leone de Castris, in considerazione delle evidenti difformità stilistiche nella stessa pala dei Függer, avanzava l'ipotesi di una collaborazione del Pistoia alla sua redazione: al giovane spetterebbero in larga misura le figure di San Giacomo e San Giovanni Battista, contraddistinte secondo lo studioso da "tutte le impacciate caratteristiche e gli abituarini grafismi di Leonardo" (P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento*, in *Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, 1993, p. 216; Idem, *op. cit.*, 1996, p. 86). Tuttavia la proposta, benché suggestiva, non sembra al momento verificabile. Come collaboratore di Giulio Romano alla pala, del resto, è stato fatto anche il nome di Raffaellino del Colle, artista che con il nostro ebbe molti tratti in comune (C.L.C.E. Witcombe, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano's Holy Family with Saints in S. Maria dell'Anima*, in "Gazette des beaux-arts", VI Pér., CXIV, 1989, 1448, pp. 51-62. Sul pittore si vedano almeno G. Saporì, *Percorso di Raffaellino del Colle*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", 1974/75, pp. 167-192; M. Droghini, *Raffaellino del Colle*, Sant'Angelo in Vado, 2003; e da ultimo D. Franklin, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano*, in *Late Raphael. Proceedings cit.*, pp. 100-105). Un'altra proposta in direzione di Leonardo riguarda una copia dalla *Madonna del Divino Amore* di Raffaello (eseguita per il signore di Meldola Lionello Pio da Carpi, già considerata di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni ma di recente ricondotta alla paternità del Sanzio; cfr. L. Mochi Onori, A. Cerasuolo, M. Santucci, *La 'Madonna del Divino Amore' e 'La Madonna della Gatta' del Museo di Capodimonte: indagini scientifiche e nuovi studi*, in "Bollettino d'Arte", XCVI, 2011, 9, pp. 125-144; A. Cerasuolo, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del*

Cinquecento, Firenze, 2014, pp. 162-180; Raffaello Sanzio. *La 'Madonna del Divino Amore'*, catalogo della mostra (Torino) a cura di M. Santucci, A. Cerasuolo, P. Piscitello, Mantova, 2015). La copia, già assegnata in passato al Penni (Monaco, 7 dicembre 1987, lotto 51), è riemersa in tempi recenti sul mercato antiquario con un'attribuzione al nostro (Christie's London, 27 aprile 2007, lotto 67). Sul dipinto, oggi presso il Museo dell'Ermitage, cfr. D. Leoni, *Raffaello e la Madonna del Divino Amore. Riflessioni sui nuovi studi condotti sull'opera di Capodimonte e su una copia inedita*, in "Arte Cristiana", CL, 2013, 875, pp. 123-130. Federico Zeri attribuiva al Pistoia una tavola della Galleria Borghese (inv. n. 184) rappresentante *Il trasporto di Psiche all'Olimpo*, copia dall'affresco di Raffaello alla Farnesina (annotazione sul verso della foto n. 37710 della Fototeca Zeri), tradizionalmente assegnata al catalogo di Battista Dossi (P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I*, Roma, 1955, I, p. 17, cat. 7), benché più precisi riferimenti al lessico raffaellesco fossero stati rintracciati, tra gli altri, da Roberto Longhi, il quale faceva il nome di un artista prossimo ai modi di Giovanni da Udine (R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. La R. Galleria Borghese*, Roma, 1928, p. 196, riedito in Idem, *Saggi e ricerche, 1925-1928 (Opere complete di Roberto Longhi, II)*, 2 voll., Firenze, 1967, I, p. 342). Infine, ancora Leone de Castris, nel tentativo di precisare il profilo del giovane Leonardo, gli attribuiva alcune altre opere derivanti completamente o in parte da modelli raffaelleschi: la *Madonna col Bambino* della collezione d'Onghia a Bari; la *Madonna col Bambino e due angeli*, vendita Lambert, New York, 21-24/2/1916, n. 235; *Sacra famiglia*, vendita Foresti 13-17 maggio 1913, n. 94; *Sacra famiglia*, collezione Almagià (P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86). Nondimeno, il terreno dell'assegnazione delle numerose copie e derivazioni da Raffaello e bottega appare decisamente scivoloso, tanto più nei riguardi di un pittore come Leonardo Grazia, sulla cui prima attività ancora troppe sono le lacune.

13 F. Bologna, *op. cit.*, p. 74, seguito da Leone de Castris (*op. cit.*, 1988, II, p. 487). Del quadro è nota una replica (perduta) con l'aggiunta di San Giuseppe, indicizzata da Zeri nella sua Fototeca con il nome di Leonardo da Pistoia (scheda foto n. 37702).

14 F. Bologna, *op. cit.*, p. 74; A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1988, II, p. 487. Il fatto che il dettaglio dello scorcio architettonico sia in controparte rispetto alla tavola di Santa Maria dell'Anima fa supporre la mediazione di una stampa (P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti. Vol. II*, Roma, 1959, pp. 92-93, cat. 130). Di questo dipinto si conosce una variante apparsa sul mercato antiquario con un'attribuzione al Pistoia: Vendita Foresti, 13-17 maggio 1913, n. 209; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86. Dell'invenzione si consideri l'interessante motivo iconografico del volatile tenuto al laccio, per il quale si rimanda al saggio di Francesco Sorce di prossima pubblicazione ("*La Madonna del passero di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli*").

15 G. Vasari, *Le vite cit.*, V, p. 148.

16 L'ipotesi di una collaborazione di Leonardo al *Noli me tangere* anche nella versione al Prado è di F. Bologna, *op. cit.*, p. 74, seguito da P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 85-86, 128, note 7 e 9; Idem, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli, 1999, p. 164, cat. 146 (in quest'ultima sede l'attribuzione al Grazia fu proposta dallo studioso con maggiore cautela). Sulla storia della cappella si rimanda ad A. Vannugli, *Un'altra "Lettera rubata". La decorazione della Cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero Noli me tangere di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, in "Storia dell'Arte", 111, 2005, pp. 59-96.

17 Londra, National Gallery. Si veda S. Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, a cura di E. H. Gombrich, M. Tafuri, Milano, 1989, pp. 65-95, alla p. 85; *fig.* alla p. 79.

18 F. Bologna, *op. cit.*, p. 74; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86; Idem, *op. cit.*, 1999, p. 164, cat. 146.

19 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 105 nota 17; C. Monbeig Goguel, *Francesco Salviati e il tema della Resurrezione di Cristo*, in "Prospettiva", 13, 1978, pp. 7-22, alle pp. 13-15.

20 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101. Nell'aprile del 1530 il Grazia aveva abbandonato la bottega del Marti, tradendo così i patti interscorsi. Agostino dunque decise di denunciarlo e di farlo incarcerare, pretendendo anche la somma di 50 ducati. Il nostro fu infine liberato grazie alle garanzie offerte da alcuni personaggi di Borgo a Mozzano (Leonardo Amadei, Bernardo

Pieroni e Iacopo Bastiani), a loro volta presentati da Iacopo di Nardo del Freddurello, parente dell'artista, e dal pittore Benedetto di Marco da Modena (*I Pittori Rinascimentali a Lucca* cit., pp. 219, 231).

21 Sembra di un certo interesse valutare l'ipotesi, già ventilata dalla letteratura, di un passaggio dello stesso Marti a Roma nei primi anni Venti. La produzione del pittore, infatti, a queste date conosce un'impennata in direzione 'romana', e segnatamente michelangiolesca e raffaellesca, tale da indurre a ritenere che sulla via dell'Umbria egli sia sceso fino a Roma. Su Agostino Marti si vedano almeno E. Borelli, *Orientamenti della pittura lucchese nel secolo XVI*, in *La provincia di Lucca*. XVI, 3, 1976, pp. 20-43; Idem, *Nel segno di Fra Bartolomeo. Pittori del Cinquecento a Lucca*, Lucca, 1984, in particolare pp. 11-16; *I Pittori Rinascimentali a Lucca* cit., pp. 199-226; M. Tazartes, *Ipotesi di percorso per Agostino Marti*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 43-44, 1991, pp. 149-164; Eadem, *Fucina lucchese. Maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Pisa, 2007, pp. 112-122.

22 E. Borelli, *op. cit.* Su Luca Penni si veda da ultimo *Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, a cura di D. Cordellier, Paris, 2012.

23 L'intesa raggiunta prevedeva anche che il Pistoia ottenesse dai propri lavori tre quarti del compenso pattuito. Qualora Leonardo non avesse rispettato i patti, avrebbe dovuto pagare una multa, mentre Agostino, d'altra parte, si impegnava a trovargli lavoro (*I Pittori Rinascimentali a Lucca* cit., pp. 219, 231).

24 Vasari, *Le vite* cit., IV, pp. 334-335.

25 Olio su ardesia. L'assegnazione al Pistoia, già proposta da Zeri (Fototeca Zeri, scheda n. 37697), è stata accolta dalla letteratura; cfr. A.G. De Marchi, *Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Galleria Gilberto Zabert, Torino, 1994, cat. 5; A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101; *Arredi privati del Signor Gilberto Zabert e dipinti dalla Galleria G. Zabert di Torino*, Milano, Finarte, 2 dicembre 2002, lotto n. 194.

26 Olio su tavola; cfr. A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101. Sulla cattedrale di Lucca cfr. G. Giorgi, *Le chiese di Lucca. San Martino*, Lucca, 1971; C. Baracchini, A. Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca, 1973. Si veda anche *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca) a cura di C. Baracchini, M.T. Filieri, Cinisello Balsamo, 2004.

27 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101. Per una riproduzione dell'incisione cfr. *The Illustrated Bartsch*, vol. 28, a cura di K. Oberhuber, New York, 1978, p. 78.

28 M.V. Brugnoli, *Gli affreschi di Perino del Vaga nella cappella Pucci: note sulla prima attività romana del pittore*, in "Bollettino d'Arte", XLVII, 1962, IV, pp. 327-350; M. Chappell, *Perino del Vaga and Michelangelo. Drawings for the Cappella Pucci in SS. Trinità dei Monti in Rome*, in "Art, Architecture", 1985, pp. 137-148; E. Parma Armani, *Perino del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, 1986, pp. 55-62; pp. 258-260, cat. A.VI; E. Parma, *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano, 2001, p. 141, cat. 39.

29 M. Droghini, *op. cit.*, pp. 59-61, cat. 8.

30 Come è noto, Perino soggiornò in più occasioni a Pisa, dove al principio del quarto decennio aveva anche acquistato una casa per sé e per sua moglie Caterina Penni (E. Parma, *op. cit.*, 1986, p. 153). Si consideri poi l'ipotesi della Davidson secondo la quale il Bonaccorsi si sarebbe personalmente spinto a Lucca per studiare le opere di Fra' Bartolomeo; cfr. B.F. Davidson, *Mostra dei disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Firenze, 1966, pp. 38-39, cat. 34; F. Härb, *Mantua. Perino del Vaga*, review in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1183, pp. 652-654, alla p. 652; S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 41-52. Sull'attività di Perino a Pisa si rimanda ad A. Geremicca (in corso di stampa).

31 Cfr. infra.

32 Di un rinnovato legame a queste date tra Perino e Parmigianino era convinta B.F. Davidson (*Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa*, in "The Art Bulletin", XLI, 1959, 4, pp. 315-326, alla p. 321), seguita da M. Hirst (*Perino del Vaga and his circle*, in "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, 761, pp. 398-405, alla p. 401). Da ultimo si

rimanda a S. Ginzburg, *op. cit.*. Sulle affinità (e le antinomie) tra i due artisti si veda anche E. Parma, *Parmigianino e Perino. Ricerche di due maestri inquieti: considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 2002, pp. 311-325.

33 Archivio Arcivescovile di Lucca, *Visite pastorali*, vol. 21, f. 23.

34 Ivi, *Visite pastorali*, vol. 26, c. 34.

35 Furono operosi in Duomo, tra gli altri, Alessandro Allori, Domenico Passignano, Jacopo Ligozzi e Federico Zuccari (C. Baracchini, A. Caleca, *op. cit.*, pp. 54-55).

36 Il dipinto fu poi trasferito, forse durante il XVII secolo, nella cappella dell'Oratorio Garbesi, dove fu visto nel 1819 da Michele Ridolfi. L'Oratorio Garbesi fu demolito infine nel 1933 (G. Giorgi, *op. cit.*, p. 69). Nel 1938 l'opera passò in Sagrestia (C. Baracchini, A. Caleca, *op. cit.*, pp. 148-149, cat. 653). Dal 1993 è esposta nel Museo della Cattedrale (C. Baracchini, *Museo della Cattedrale di Lucca. Guida alle opere*, Lucca, 1996, p. 67).

37 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze, 1968-1974, I, 1968, p. 131.

38 G. Perini, *Lucca pittrice: Tommaso Francesco Bernardi e la letteratura artistica italiana del secondo Settecento*, in *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, a cura di E. Pellegrini, Pisa, 2009, pp. 103-175.

39 Nella sua *Lucca pittrice nella sue chiese* (1778 circa), Bernardi citava per la prima volta correttamente e per intero il nome del nostro: "Nell'oratorio di detta sagrestia la tavola dell'altare esprime l'Angelo che annunzia Maria Vergine (...) è un'opera eccellentissima di Leonardo Grazia pistoiese" (T.F. Bernardi, *Lucca pittrice nelle sue chiese*, a cura di D. Rivoletti, in *Descrivere Lucca cit.*, p. 276). Infatti, nonostante la firma (evidentemente illeggibile), fino a quel momento nelle guide di Lucca l'opera era stata registrata come di "Jacopo da Pistoia" o "Pierino da Pistoia" (*Descrivere Lucca cit.*, *passim*).

40 D. Arasse, *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*, Paris, 1999, pp. 293-294.

41 A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101; J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma, 1996, p. 19; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 86, 331; I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma, 1478-1588*, Roma, 2012, pp. 83-84, 350. Per una trascrizione del documento cfr. A. Donati, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma: Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli*, Rimini, 2010, p. 327.

42 Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti*, vol. 2, f. 2; cfr. I. Salvagni, *op. cit.*, pp. 47-48.

43 Dal testo di Bramanti (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *ibidem*).

44 Sui documenti si veda I. Salvagni, *op. cit.*, p. 67. La consuetudine circa il pagamento dell'intera quota da parte di artisti che erano stati a Roma prima del Sacco in qualità di semplici collaboratori trova conferma da un documento inedito rinvenuto da chi scrive: da questa notizia sappiamo infatti che anche Luzio Luzi aveva soggiornato a Roma prima del Sacco, partecipando come garzone alla decorazione del palazzo Armellini in Borgo Vecchio (il documento è stato recuperato nel corso delle ricerche condotte sul cardinale Francesco Armellini de' Medici, di prossima pubblicazione, in occasione della tesi di laurea specialistica, discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre il 10 maggio 2010).

45 Dal testo di Bramanti (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *ibidem*).

46 In tal caso, sarebbe possibile posticipare il termine *post quem* per la sua morte, tradizionalmente individuato al 1548; cfr. *infra*.

47 Archivio del Vicariato di Roma, *Parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini*, c. 91: "Maggio 1535. San Giovanni dei Fiorentini. A dì 19 Luisa, figlia di mastro Leonardo da Pistoia". Per la conoscenza del documento desidero ringraziare Livia Montagnoli.

48 G. Cascioli, *Roma ignorata. Documenti inediti dell'Archivio Capitolare di S. Pietro*, in "Roma. Rivista di studi e di vita romana", I, 1923, pp. 151-154, alla pagina 154: "An. 1535. Dedi mag.ro Leonardo gratia Pistoriens pictori habitanti in banchis p. deauratura et scaritura quinq (quinque) tabularum antiquarum q. erant in sacristia projecte et dirute scuta

tria”; “Item dedi eidem p. clarificandis et resarcim. Capitib. Ap.lorum tabule antiquissime q. vulgo dicitur constantini seu b.ti silvestri il. Sex et pro resarcitura trium aliar. tabular. antiquar. Iulii qnq.” (Lib. Sacr. Vatic., an. 1535, f. 31). E più avanti: “31 decemb. 1535: Dedi *mag.ro Leonardo pictori* ista die ultima decembris p. pictura celi qd est in cappella reliquiarum qd debet pingere coloris azzurrifini et p. pictura coloris veridis super parietes dicte cappelle in totum scuti novem”; “Item dedi iuvenibus q. ipsum adiuvant p. celeriori et meliori expeditione Δ – bl. I”; “Io Lionardo sopra dito avuto li dicti deci ducati” (Lib. Sacr. An. 1535, f. 36). Sulle opere di Giotto si veda da ultimo *I Santi Apostoli Pietro e Paolo. Museo storico artistico del tesoro di San Pietro*, a cura di A. Tomei, M. Stocchi, L. D’Alessandro, in “Archivium Sancti Petri. Bollettino d’Archivio”, 2, 2009, in particolare M. Stocchi, *I santi Pietro e Paolo. Appunti per una storia esterna del dipinto*, alle pagine 8-15. La nota archivistica viene citata da Jacob Hess e Herwarth Röttgen nel loro commento alle *Vite* del Baglione (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, Roma, 1642, Varianti, postille e commenti alle vite del Baglione*, ed. a cura di J. Hess, H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano, 1995, III, p. 574).

49 M. Grasso, *Lorenzetto*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 66, Roma, 2006, pp. 1-4.

50 *I Pittori Rinascimentali a Lucca* cit., p. 231; A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 101; *Luca Penni. Un disciple de Raphaël* cit. È stato proposto di identificare Luca Penni nel “Lucas pictor” registrato nel censimento di Roma compilato tra il dicembre del 1526 e il gennaio del 1527 (S. Rossi, *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della storia dell’arte*, Roma, 1993, pp. 125, 128).

51 Vasari, *Le vite* cit., V, p. 134.

52 I. Salvagni, *op. cit.*, p. 83. Su Michele Lucchese cfr. B.F. Davidson, *Introducing Michaeli Grechi Lucchese*, in “The Art Bulletin”, XLVI, 1964, pp. 550-552; P. Picardi, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dall’antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma, 2012.

53 Già nel 1533 Michele Lucchese aveva ottenuto l’incarico per un fregio in una delle sale di Clemente VII in Castel Sant’Angelo, opera attribuita in passato a Perino del Vaga (B.F. Davidson, *Early drawings by Perino del Vaga*, in “Master Drawings”, I, 1963, 4, pp. 19-26, alla p. 22 nota 11). Per una valutazione dei documenti cfr. E. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel Sant’Angelo: precisazioni ed ipotesi*, in “Bollettino d’Arte”, LXI, 1976, pp. 21-42, alla p. 26; E. Gaudio, F. Aliberti, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant’Angelo 1543-1548: progetto ed esecuzione*, 2 voll., Roma, 1981, 1, p. 57; 2, p. 79.

54 M. Hirst, *A portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino*, in “Apollo”, 151, 2000, 460, pp. 43-47. Sulla cappella Pucci cfr. nota 28.

55 *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, Roma, 1992. Su Benedetto Pagni cfr. almeno A. Nesi, *Ricerche su Benedetto Pagni da Pescia (1503-1578)*, Pistoia, 2002; Idem, *op. cit.*, 2005, pp. 183-188; Idem, *Michelangelo Membrini, Bernardino Detti, Zacchia il Vecchio e Benedetto Pagni. Note sulla pittura tra Lucca e Pistoia nel Cinquecento*, in “Arte Cristiana”, XCVII, 855, 2009, pp. 417-428; S. L’Occaso, *New Findings about Some Mantuan Drawings by Giulio Romano and His Circle*, in “Master Drawings”, 49, 2011, 1, pp. 3-12; A. Nesi, *Benedetto Pagni, il Bronzino, e l’altare della Madonna delle Grazie nel duomo di Pisa*, in “Arte Cristiana”, C, 2012, 868, pp. 31-44.

56 Qualche informazione su Andrea Turini si ricava da un contributo relativo ad un ritratto, all’epoca attribuito a Raffaello, che si presumeva raffigurasse il medico (scheda Fototeca Zeri n. 35956); cfr. T. Virzì, *Raffaello e il ritratto di Andrea Turini*, London, 1910.

57 M. Cecchi, E. Coturri, *Pescia ed il suo territorio nella storia, nell’arte e nelle famiglie*, Pistoia, 1961, p. 153. Anche il fratello del Pistoia era medico; cfr. A. Nesi, *op. cit.*, 2009, pp. 417-428, alla p. 426 nota 15.

58 “Dentro s. Pietro vecchio aiutò il Pistoia a fare il quadro, che era nella cappella de’ Palafrenieri”; cfr. Baglione, *Le vite* cit., p. 75. Si vedano F. Zeri, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in “Bollettino d’Arte”, XXXVI, 1951, pp. 139-149, alla p. 141; F. Bologna, *op. cit.*, pp. 73-74; L. Spezzaferro, *La pala dei Palafrenieri*, in *Colloqui sul tema “Caravaggio e i caravaggeschi”* (Roma 12-14 febbraio 1973), Roma, 1974, pp. 125-139; A. Vannugli, *La «Pietà» di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo: dall’identificazione del quadro al riesame dell’autore*, in “Storia dell’arte”, 71, 1991, pp. 59-93, alla p. 74.

59 Il documento è stato pubblicato da Vannugli (*Jacopino del Conte (1513-1598)*, tesi di Dottorato di ricerca di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", III ciclo, 1992, pp. 2-3, 192).

60 J. Hunter, *op. cit.*, p. 19.

61 J. Hunter, *op. cit.*, pp. 191-192, cat. 36, fig. 1.

62 Del resto Vasari associa per la prima volta il nome di Siciolante a quello di Perino proprio in relazione al cantiere paolino; Vasari, *Le vite cit.*, V, p. 157; Baglione, *Le vite cit.*, p. 23; J. Hunter, *op. cit.*, p. 19.

63 J. Hunter, *op. cit.*, p. 279, cat. D-16, fig. 2.

64 A proposito del giovane Siciolante, la letteratura si è interrogata sulla *Santa Caterina d'Alessandria* di Capodimonte, firmata dal pittore di Sermoneta e considerata una delle sue opere d'esordio proprio in virtù di una certa dipendenza stilistica dai modi del Pistoia (P. Leone de Castris, *La collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, Napoli, 1995, p. 133). Bologna, del resto, attribuiva proprio al nostro la *Santa Caterina*, considerando falsa la firma di Siciolante (F. Bologna, *op. cit.*, p. 74 nota 23). Più di recente, tuttavia, Andrea G. De Marchi ha giustamente ricondotto il dipinto di Capodimonte alla mano di Giuseppe Crivelli, sulla scorta di un confronto estremamente convincente con l'unico dipinto firmato e datato 1544 dal cremonese (*Cleopatra*, Venezia, Museo Correr). Il problema della firma è stato risolto dallo studioso considerando quanto, a seguito del suo soggiorno alla corte di Piacenza di Pier Luigi Farnese, il nome di Siciolante fosse assai quotato (A.G. De Marchi, *Lo strano caso del pittore, poeta (e falsario?) Giuseppe Rivelli*, in "Bollettino d'Arte", LXXXV, 2000, pp. 73-78).

65 Come si legge dalle note di Tiberio Alfarano del 1582 (*De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. consultata a cura di M. Cerrati, Roma, 1914, p. 186): "Altare antiquum sancto Antonio abbatum dicatum, a Nicolao de Astallis Canonicum dotatum, olim Spiritus Sancti nunc Sanctae Annae eo quod hic est sanctae Annae imago ex priore Altare translata, et Societas Parafrenariorum S. R. E. Cardinalium divina officia exolvunt".

66 Il 20 ottobre 1605, infatti, si procedette alla "dissectio altaris sancti Antonii eremitae [...] postea sub nomine sanctae Annae". Citato da M. Beltramme, *La Pala dei Palafrenieri. Precisazioni storiche e ipotesi iconografiche su uno degli ultimi "rifiniti" romani di Caravaggio*, in "Studi Romani", 49, 2001, pp. 72-100, alle pp. 75-76.

67 G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano: codice Barberini Latino 2733*, a cura di R. Niggel, Città del Vaticano, 1972, pp. 53-58.

68 L. Rice, *The Altars and Altarpieces of new St. Peter's: outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge, 1997, p. 44.

69 L. Spezzaferro, *La pala dei Palafrenieri*, in *Colloqui sul tema "Caravaggio e i caravaggeschi"* (Roma, 12-14 febbraio 1973), Roma, 1974, p. 126; Idem, *Nuove riflessioni sulla pala dei Palafrenieri*, in *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia, 1998, pp. 51-60.

70 L. Rice, *op. cit.*; *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena, 2000, p. 845.

71 L. Spezzaferro, *op. cit.*, 1974.

72 M. Beltramme, *op. cit.*; M. Calvesi, *La Madonna della Serpe di Caravaggio: una committenza confraternale*, in *Le Confraternite romane. Arte, Storia, Committenza*, a cura di C. Crescentini, A. Martini, Roma, 2000, pp. 39-55.

73 "Sacellum (...) illustribus picturis a Perino Vagiae ornatum est"; cfr. R. Niggel, *Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werke des römischen Archäologen und Historikers*, München, 1971, pp. 160-161; G. Grimaldi, *op. cit.*, p. 57; L. Spezzaferro, *op. cit.*, 1998, p. 53.

74 Francesco Cancellieri (*Sagrestia Vaticana eretta dal regnante Pontefice Pio VI*, Roma, 1784, p. 89) attribuiva a Giovan Francesco Penni la paternità del dipinto.

75 F. Zeri, *op. cit.*, 1951, pp. 141, 148 nota 6. Nel 1956 anche W. Friedlaender (*Caravaggio Studies*, Princeton, 1956, pp. 191-195) individuò l'opera nella Sagrestia dei Canonici, attribuendola tuttavia al Penni. Non è da escludere che le dimensioni del dipinto siano state ridotte al momento dello spostamento nella sagrestia.

76 *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, Fede, Arte, Tradizione*, a cura di A. Valentini, Firenze, 2003.

77 Si veda ad esempio la *Madonna in trono e santi* eseguita tra il 1511 e il 1517 da Francesco Francia per la chiesa di San Frediano a Lucca, oggi alla National Gallery di Londra, opera che il Grazia poté osservare durante il suo soggiorno in città, oppure la *Pala del Gran Consiglio* di Fra' Bartolomeo oggi al Museo di San Marco a Firenze. Nell'atteggiamento di Anna, descritta nell'atto di indicare il Bambino, si potrebbe riconoscere il segno di un riferimento al mistero dell'Incarnazione. La figura di Anna, infatti, alludeva al concepimento di Maria senza peccato; cfr. S. Pierguidi, *Da Michelangelo a Michelangelo. La sessualità di Cristo censurata*, in *Nudit  sacr e. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre  rotisme, d votion et censure*, Actes du colloque organis    Paris (13-14 giugno 2008), Paris, 2011, pp. 181-197, alle pp. 192-193.

78 P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86.

79 Del tutto opportunamente, Federico Zeri descriveva l'opera come una "eccentrica mistione di sartesco e di raffaellesco"; cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1951, p. 148 nota 6.

80 Si rammenti l'ipotesi succitata di un passaggio di Leonardo Grazia a Firenze negli anni Venti.

81 L'appartenenza di Jacopino alla bottega di Andrea del Sarto   ricordata da Vasari (*Le vite cit.*, VI, p. 222).

82 J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965, I, n. 159; II, p. 275, cat. 88.

83 New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1976.100.15. Pubblicato come anonimo nel catalogo della mostra *The age of Vasari. A loan exhibition under the High Patronage of His Excellency Egidio Ortona, the Ambassador of Italy to the United States*, Binghamton, 1970, p. 31 n. P1, fu assegnato al del Conte da I.H. Cheney (*Notes on Jacopino del Conte*, in "The Art Bulletin", 52, 1970, III, pp. 32-40, alla p. 35). Il riconoscimento della derivazione da un disegno di Michelangelo per la figura del Bambino si deve ad A. Donati, *op. cit.*, p. 125, tav. 143. Si veda anche M. Corso, *A lato di Marcello Venusti. Michelangelo visto da Jacopino del Conte*, in *Intorno a Marcello Venusti*, a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli, 2016, pp. 55-63.

84 Liverpool, Walker Art Gallery, inv. n. 5084. *Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue*, Liverpool, 1977, pp. 274-275, cat. 5084; J. Shearman, *op. cit.*, I, n. 159; II, p. 275, cat. 88.

85 *Walker Art Gallery cit.*, ibidem.

86 Olio su lavagna, 56 x 43 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 75; cfr. J. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650, p. 98. Bologna (*op. cit.*, pp. 83-89) accoglieva come veritiera la fonte antica. P. Della Pergola (*op. cit.*, 1959, p. 30, cat. 34), invece, pur considerando non del tutto improprio il riferimento del Manilli, riconduceva l'opera alla cerchia di Jacopino. P. Leone De Castris (*op. cit.*, 1996, p. 86), invece,   tornato a riferire la *Lucrezia* alla paternit  di Leonardo Grazia, ipotesi accolta pi  di recente da A. Donati, *op. cit.*, p. 160. Al pistoiese   stata assegnata un'altra *Lucrezia* da Federico Zeri (Milano, Finarte, 12 giugno 1989, n. 140; scheda della fototeca Zeri n. 37716), bench  alcune incertezze nella definizione anatomica inducano a maggiori cautele. Infine, stilisticamente contigua alla *Lucrezia* Borghese   un'opera su ardesia di medesimo soggetto che mostra la predilezione del Pistoia non solo verso il supporto lapideo ma anche la sua crescente specializzazione verso temi legati alla rappresentazione di eroine dell'antichit  classica (*Maestri della Pittura Italiana*, catalogo a cura di E. e L. Piacenti, Firenze, 2007, pp. 34-41).

87 J. Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*, Leipzig, 1890, p. 164; A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893, p. 73.

88 Olio su lavagna, 106 x 78 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 100. Attribuito negli elenchi inventariali alternativamente a Sebastiano del Piombo o a Bronzino (P. Della Pergola, *op. cit.*, 1959, p. 29, cat. 33),   stato assegnato a Jacopino del Conte da F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", 2, 1948, p. 183 nota 2. Il parere di Zeri   stato seguito poi da I. Hofmeister [Cheney], *A Portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in "Marsyas", 4, 1954, pp. 35-41, alla p. 36, n. 2; P. Della Pergola, *op. cit.*, 1959, pp. 29-30, cat. 33; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 38 nota 51; Eadem, *Conte, Jacopino del*, in "The Dictionary of Art", 7, New York, 1996, pp. 776-777, alla p. 777; A. Vannugli, *Jacopo del Conte*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 20, München-Leipzig, 1998, pp. 600-602, alla p. 601; K. Hermann Fiore, in *Donne di Roma dall'impero romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile*, a cura di M. Natoli, F. Petrucci, Roma, 2003, pp. 97-98, cat.

22; A. Donati, *op. cit.*, pp. 158-159. Il dipinto è di provenienza farnesiana, come attesta lo stemma della famiglia posto sul verso della tavola (K. Hermann Fiore, *op. cit.*, pp. 97-98, cat. 22).

Vannugli proponeva di riconoscere nell'effigiata le fattezze di Livia Colonna, nobildonna romana di cui lo stesso Vasari ricordava il ritratto eseguito da Jacopino ("E fra l'altre so che già ritrasse la signora Livia Colonna, nobilissima donna per chiarezza di sangue, virtù e bellezza incomparabile"; G. Vasari, *Le vite cit.*, VI, p. 222; A. Vannugli, *op. cit.*, 1998, p. 601), identificazione accolta da A. Donati, *op. cit.*, pp. 158-160. Quanto all'identità dell'effigiata, si segnala che, dopo aver licenziato il presente contributo, essa è stata riconosciuta come Francesca Sforza, madre di Paolo Giordano I Orsini, identificazione che naturalmente impone nuove riflessioni, anche in merito all'autografia del dipinto; A. Amendola, *Gli Orsini, Jacopino del Conte, Scipione Pulzone e un nuovo documento sulla casa di Michelangelo di Macel de' Corvi*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma, 2015, pp. 147-155; A. Vannugli, *Jacopino del Conte: una "Lucrezia" e alcune identificazioni di ritratti*, in *La Fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, a cura di S. Valeri, Roma, 2016, pp. 109-128.

89 Olio su lavagna, inv. 79; cfr. Fototeca Zeri, scheda n. 15683. L'opera è databile ad un momento successivo rispetto al 1532 visti i rapporti che possono rintracciarsi con il *Ritratto di Giulia Gonzaga* di Sebastiano del Piombo, noto dalle fonti e identificato tradizionalmente con la versione su lavagna di Wiesbaden. Per un riepilogo della vicenda della commissione dell'opera a Luciani da parte di Ippolito de' Medici si rimanda a C. Barbieri, *I ritratti di Sebastiano a paragone: pitture scolpite, elogi per immagini*, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma-Berlino) a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Milano, 2008, pp. 53-57; Eadem, *Sebastiano del Piombo, i Ritratti. Committenti, artisti, letterati nella Roma del Cinquecento*, San Gabriele - Isola del Gran Sasso (Teramo), 2012, pp. 95-108.

90 P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 88.

91 R. Longhi, *op. cit.*, pp. 183, 186, ed. 1967, pp. 336, 338.

92 F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 183 nota 2.

93 P. Della Pergola, *op. cit.*, 1959, pp. 28-30, cat. 32-33.

94 Vasari, *Le vite cit.*, IV, pp. 334-335.

95 A proposito degli scambi intessuti da Jacopino e Leonardo e della conseguente difficoltà di sistemare questo segmento dei loro cataloghi, dovrà essere considerato il cosiddetto *Ritratto di Gian Matteo Giberti*, in realtà *Ritratto di Monsignor Giovanni Della Casa* della collezione Corsini (inv. n. 324, F. N. 1292), in consegna alla Camera dei Deputati (inv. n. 750), attribuito al del Conte o al Pistoia. Benché le difficili condizioni conservative dell'opera costringano ad usare molta prudenza per quel che riguarda le questioni attributive, il riconoscimento di elementi formali pertinenti rispetto al percorso di Jacopino consente di accettare la proposta di Sivigliano Alloisi; S. Alloisi, *Quadri senza casa dai depositi della Galleria Corsini*, Roma, 1993, pp. 10-12, cat. 2; *Personaggi e interpreti. Ritratti della Collezione Corsini*, catalogo della mostra a cura di S. Alloisi, Roma, 2001, pp. 68-70. Allo studioso, inoltre, si deve anche la ripresa della corretta identificazione dell'effigiato come Giovanni Della Casa, già proposta da Michel Fritz, il quale metteva in relazione il ritratto Corsini con quello del Della Casa eseguito alla fine del XVI secolo da Cristofano dell'Altissimo nell'ambito del progetto noto come *Iconografica Gioviana*. Sull'iconografia del Della Casa si vedano anche C. Terribile, *Il volto napoletano di monsignor Della Casa*, in "Venezia Cinquecento", IX, 1999, 17, pp. 53-76; Eadem, *Quale volto per Monsignor Della Casa?*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Roma, 2006, pp. 79-130. L'attribuzione al del Conte è stata accolta anche da Vannugli (*op. cit.*, 1998, p. 601). È di P. Leone De Castris (*op. cit.*, 1996, p. 129 nota 17), al contrario, l'attribuzione al Pistoia.

96 P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86; E. De Castro, *La «maniera moderna» a palazzo Abatellis. Pittori, contesti e interpreti della terza parte delle vite*, in *Giorgio Vasari a palazzo Abatellis*, a cura di S. Piazza, Palermo, 2011, p. 32.

97 Già Christie's Roma, 26 maggio 1998, lotto 254. Attribuita da A.G. De Marchi in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra (Milano, 2000-2001) a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 2000, pp. 60-61, cat. 24.

98 Roma, Galleria Borghese, inv. 337. Si vedano A.G. De Marchi, *op. cit.*, 1994, cat. 5; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86; A.G. De Marchi, *op. cit.*, 2014, p. 16.

99 Milano, collezione privata; cfr. A.G. De Marchi, in *Pietra dipinta* cit., 2000, pp. 60-61, cat. 24.

100 Roma, Galleria Borghese, inv. 92. Si vedano A.G. De Marchi, *op. cit.*, 1994, cat. 5; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 86. Pur nella incertezza attributiva ancora esistente all'epoca e nella difficoltà di isolare il profilo di Leonardo Grazia, già Roberto Longhi individuava similitudini tra *Venere* (inv. 92), *Lucrezia* (inv. 75) e *Cleopatra* (inv. 337); cfr. R. Longhi, *op. cit.*, p. 183, ed. 1967, p. 336.

101 Christie's London, 7 luglio 2000, lotto 194, venduta come scuola del Peruzzi e attribuita al Pistoia da A.G. De Marchi, *op. cit.*, 1994, cat. 5. Di quest'opera è nota una replica su ardesia attribuita al nostro (Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie de Troyes, inv. n. 879.2.6). Si veda J.C. Baudequin, *Un tableau de Leonardo Grazia au musée de Troyes*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 9, 2002/03(2003), pp. 5-6.

102 Già Blindarte, Asta 69, *Dipinti antichi*, 30 novembre 2014, lotto n. 99; Galleria Alessandra Di Castro, Olio su tavola, Tefaf, Maastricht, 2015. A questa serie può aggiungersi un'altra *Cleopatra* (Palermo, mercato antiquario, 1997) registrata da Zeri nella sua Fototeca come opera di Leonardo Grazia (scheda n. 37714). L'inclinazione verso la realizzazione di opere raffiguranti *Cleopatra*, *Lucrezia* o *Venere e Amore* è confermata dalle numerose citazioni negli inventari delle collezioni napoletane; cfr. nota 113.

103 Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, in A. Bisceglia, *op. cit.*, pp. 102-103, *fig.* 83. Si veda anche, più di recente, A.G. De Marchi, *op. cit.*, 2014, p. 16, *fig.* 9.

104 Una *Venere e Amore* attribuita a Leonardo da Pistoia da Carlo Falciani è stata venduta da Pandolfini, 5 ottobre 2009, lotto n. 204.

105 P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 129 nota 17; *Pietra dipinta* cit., p. 20. Il recupero di questa tecnica da parte del Luciani è confermato da una lettera inviata da Vittore Soranzo a Pietro Bembo nel 1530 (M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, pp. 124-125). Da ultimo cfr. *Daniele da Volterra e la prima pietra del "Paragone"*, a cura di A.G. De Marchi, Roma, 2014.

106 Nell'ambito dell'inchiesta sul paragone tra le arti, Benedetto Varchi ricordava le ragioni dei pittori, secondo i quali "si può dipignere ancora nei marmi, e così saranno eterne a un modo" (P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Bari, 1960, p. 41). Si vedano A. Cerasuolo, "Un nuovo modo di colorire in pietra". Vasari e la fortuna dell'invenzione di Sebastiano, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgberini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno (Roma 13-14 maggio 2009) a cura di S. A. Esteban, C. Seccaroni, Roma, 2010, pp. 47-53; Eadem, *Sebastiano e la tecnica della pittura su pietra: moventi, modalità e fini di una invenzione di successo*, in *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il Ritratto di Baccio Valori. Restauro e ricerche*, catalogo della mostra a cura di A. Cecchi, M. Ciatti, O. Sartiani, Firenze, 2014, pp. 47-56.

107 P. Barocchi, *op. cit.*, 1960, pp. 41, 52; A. Cerasuolo, *op. cit.*, 2014, pp. 47-56, alla p. 49. Sulla prossimità di Sebastiano al cenacolo della Virtù si veda M. Hirst, *op. cit.*, p. 115.

108 Vasari, *Le vite* cit., V, pp. 97-98; A. Cerasuolo, *op. cit.*, 2010, pp. 47-53.

109 Sotheby's London, 1 aprile 1992, lotto n. 17; cfr. P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 86, 103.

110 San Pietroburgo, Ermitage, inv. n. 77; M. Hirst, *op. cit.*, tav. 167.

111 Roma, Galleria Doria-Pamphilj, inv. n. 511; cfr. P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, p. 129, n. 15. Un altro *Cristo portacroce* conservato nel Bob Jones University Museum and Gallery (inv. n. 62.276) veniva attribuito al Grazia da Zeri (Fototeca Zeri, scheda foto n. 37711). L'ipotesi che alcune delle repliche di dipinti del Luciani siano da ascrivere al nostro è stata formulata anche da A.G. De Marchi, in *Pietra dipinta* cit., p. 60, cat. 24.

112 A. Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012) a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, 2013, pp. 147-165.

113 Sull'attività napoletana del Grazia si rimanda a P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 86-95. La fortuna del pittore nel Viceregno si misura anche dalla numerosa presenza di opere sue citate dalle fonti e nelle collezioni del tempo: una *Cleopatra* e una *Lucrezia* nell'inventario dei beni del barone di Frosolone, Giovanni Francesco Salernitano, redatto nel 1648 (cfr. G. Labrot, *Collections of painting in Naples. 1600-1780*, Munich, 1992, p. 80); una "Madalena" e un "Cristo legato" in casa del poeta napoletano Bernardino Rota (cfr. G.C. Capaccio, *op. cit.*, p. 857; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1993, p. 67); due dipinti dedicati all'*Ecce homo*, rispettivamente nelle collezioni nel 1726 di Carlo Maria Benestante ("L'Ecce homo, di misura palmi tre, e due e mezzo, pittura di Pistoia"; cfr. G. Labrot, *op. cit.*, p. 338) e nel 1614 in quella di Giovanni Francesco da Ponte, marchese di Morcone ("Nella prima camera vi sono le seguenti cose: Uno Eccehomo di mano del pistoia sopra à tela con cornice negra alto palmi due"; cfr. G. Labrot, *op. cit.*, p. 50); nel 1741 un *Volto di Gesù* nella raccolta del Monsignor Stanislao Poliastri, Arcivescovo di Rossano ("Di palmi 2 in alto un volto di Gesù Cristo del Pistoia, con cornice di pero, e stragalli d'oro"; cfr. G. Labrot, *op. cit.*, p. 407); nel 1654 una mezza figura di *Ecce homo* e un'altra *Cleopatra* nella collezione di Ferrante Spinelli, principe di Tarsia ("Una mezza figura di palmi 4 in circa con uno Ecce Homo del pistoia; Un quadro di palmi 3 con una Cleopatra del pistala"; cfr. G. Labrot, *op. cit.*, pp. 96, 98); nel 1687, nella collezione di Giovan Camillo Cacace, una copia da un *Ecce homo* del Pistoia ("Un Ecce omo, copia del Pistoia con cornice rabiscata"; cfr. G. Labrot, *op. cit.*, p. 111); nella collezione di Gian Battista Recco, nel 1657, "Un quadro di S. Antonio Abate con cornice indorata, mano del Pistoia" (cfr. G. Labrot, *op. cit.*, p. 226); nella collezione dei d'Avalos, nel 1862, "Venere e Cupido del Pistoia", dipinto qui già menzionato e oggi a Capodimonte; nella raccolta di Francesco de Sanctis, nel 1637, "Uno Christo con la croce adoso del Pistoia apprezzato" (cfr. G. Labrot, *op. cit.*); nella collezione di Francesco Carlo Loffredo, principe di Maida, nel 1641, "Uno Christo con la croce in collo di palmi 2 1/2 copia del Pistoia" (A. Anselmi, "Colligite, quae superaverunt fragmenta, ne quid pereat": collezioni tra Napoli, Madrid e la Calabria del Seicento, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e portunitaria*, a cura di A. Anselmi, Roma, 2012, pp. 121-141, alla p. 130).

114 Sulla committenza dei d'Avalos cfr. *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1994, in particolare Idem, *I d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, pp. 17-32, alle pp. 22, 38, cat. 3; I. di Majo, *op. cit.*, pp. 19-67. In San Giovanni Maggiore Leonardo eseguì la 'cona' per Tommaso Cambi, dedicata ad una *Pietà* o a una *Madonna e santi*; cfr. P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 88, 129 nota 19.

115 A. Borzelli, *Un quadro di Pietro de Nigrone nella chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Napoli, 1907, pp. 16-17.

116 Vasari, *Le vite cit.*, IV, p. 335. Il contratto di allogazione tra Vasari e i monaci si data al 7 novembre del 1544; l'opera, compiuta entro il gennaio del 1545, fu allestita sull'altare maggiore della chiesa il 2 febbraio dello stesso anno (P. Leone de Castris, *Vasari a Napoli*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, a cura di I. Maietta, Napoli, 2010, p. 21. Su questa fase dell'attività del Grazia e sulla vicenda della pala per Monteoliveto cfr. anche F. Bologna, *op. cit.*, pp. 73-74; P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 1981, 12, pp. 59-88; R. Naldi, *Per la storia cinquecentesca di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli. La cappella dei Barattuccio tra Giovan Domenico e Girolamo d'Auria*, in "Napoli nobilissima", LXVIII, 2011, pp. 15-36; A. Zezza, *op. cit.*, 2013, pp. 147-165.

117 B. Maranta, *Discorso all'Ill.mo Sig. Ferrante Carrafa in materia di pittura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV, 1, Torino, 1978, pp. 884-885; C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli, 1692, p. 870; G. Sigismondo, *op. cit.*, II, p. 235.

118 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 5, Milano, 1932, pp. 593-596.

119 G. Vasari, *Le vite cit.*, IV, p. 335.

120 C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, p. 233; C. Celano, *op. cit.*, II, p. 912; D. Parrino, *op. cit.*, 1700, p. 182; G. Sigismondo, *op. cit.*, II, p. 60; P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1988, II, p. 487; Idem, *op. cit.*, 1996, pp. 88, 129 nota 22; Idem, *op. cit.*, 1999, pp. 165-166, catt. 148-149. Sul "Christo con la veste azzurra" di Leonardo da Pistoia, donato nel 1560 da Giovan

Francesco Carafa al Gesù Vecchio, si rimanda a A. Zezza, *Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 104-125, alla p. 121 nota 10; Idem, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, 2003, p. 274.

121 A. Borzelli, *op. cit.*; A. Zezza, *op. cit.*, 2013, p. 164 nota 39.

122 O. Santoro, *Note sul quadro dell'Assunta dell'altare maggiore nella cattedrale di Altamura*, in "Altamura. Bollettino dell'Archivio, Biblioteca, Museo civico", 1955, nn. 3-4, pp. 85-89. Al 1546 risale l'abilitazione del Pistoia alle cariche pubbliche nella sua città natale; cfr. A. Bisceglia, *op. cit.*, p. 100.

123 A. Venturi, *op. cit.*, p. 594.

124 Sull'attribuzione di alcuni dipinti eseguiti dal Pistoia e dalla sua bottega per diverse chiese di provincia cfr. P. Leone de Castris, *op. cit.*, 1996, pp. 88, 95.

Anno Accademico 2012-2013
ultima revisione dicembre 2016

SUMMARY

This article is a study of the artistic development of Leonardo Grazia da Pistoia (1503 - post 1548), especially as regards his activity in Pistoia, Lucca and Rome, before his Neapolitan sojourn, documented as starting in the 1540s. Through a survey of his professional career and a number of hypotheses, the author seeks to define that career, using stylistic analysis to reestablish the catalogue of his oeuvre.

According to Giorgio Vasari, Leonardo da Pistoia was a member of the workshop of Raphael's pupil Giovan Francesco Penni; his training would therefore have already begun in the Papal city in the 1520s. But it was above all in the 1530s that his career truly took off, and a number of documents studied here offer a vivid picture of his role within the Università dei pittori di San Luca. Moreover, Giovanni Baglione stated that Pistoia was the teacher of Gerolamo Siciolante da Sermoneta, and that the young Jacopino del Conte collaborated with him at the time of his Roman debut. It was during these years that the artist carried out numerous paintings for private patrons, depicting images of Lucretia, *Cleopatra* or Venus for which he is now principally known among scholars.



1 - Leonardo Grazia, *Madonna col Bambino e San Giovannino*

Roma, Galleria Borghese



2 - Giulio Romano, Pala Függer

Roma, chiesa di Santa Maria dell'Anima



3 - Anonimo toscano, *Madonna col Bambino e San Giovannino*

Roma, *Galleria Borghese*



4 - Leonardo Grazia?, *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta*

Roma, Galleria Borghese



5 - Leonardo Grazia, *Noli me tangere*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



6 - Leonardo Grazia, *Annunciazione*

Lucca, Museo del Duomo di San Martino



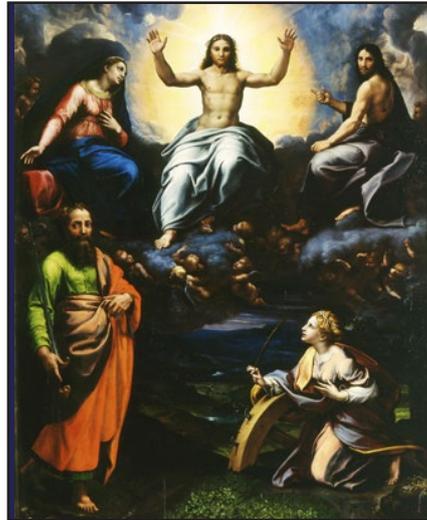
7 - Leonardo Grazia, *Madonna col Bambino*

Torino, Collezione Zabert



8 - Leonardo Grazia
e Jacopino del Conte,
Pala dei Palafrenieri

Città del Vaticano, Basilica
di San Pietro; Sacrestia
dei Canonici



9 - Giulio Romano,
Deesis

Parma,
Galleria Nazionale



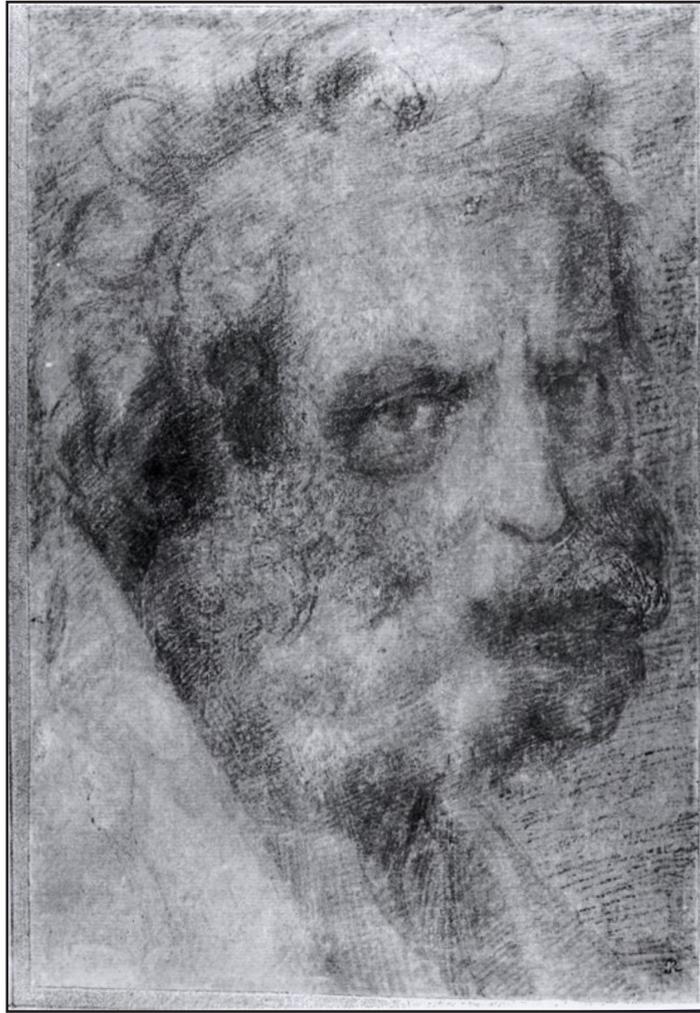
10 - Andrea del Sarto,
Pala di Sarzana

già Berlino,
Kaiser Friedrich Museum



11 - Jacopino del Conte,
Sacra Famiglia

New York,
Metropolitan Museum



12 - Jacopino del Conte, attr., *Studio di Figura*

Liverpool, Walker Art Gallery, inv.
n. 5084



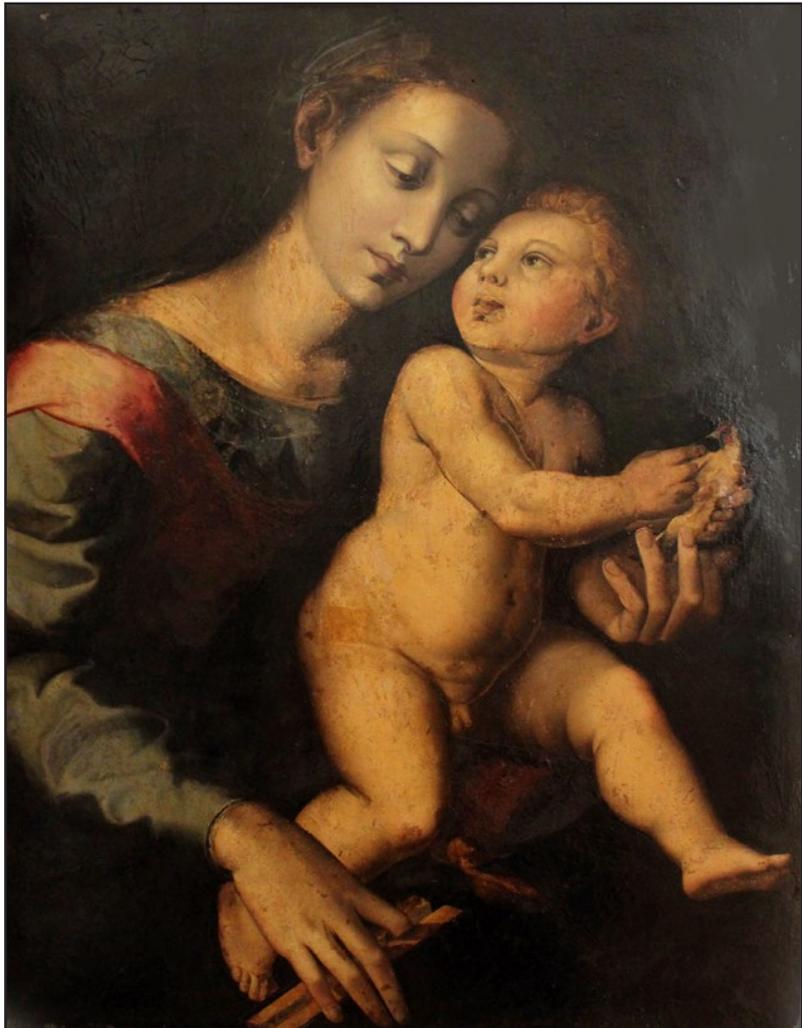
13 - Leonardo Grazia, Lucrezia

Roma, Galleria Borghese



14 - Leonardo Grazia, *Ritratto di Vittoria Farnese*

Roma, Galleria Borghese



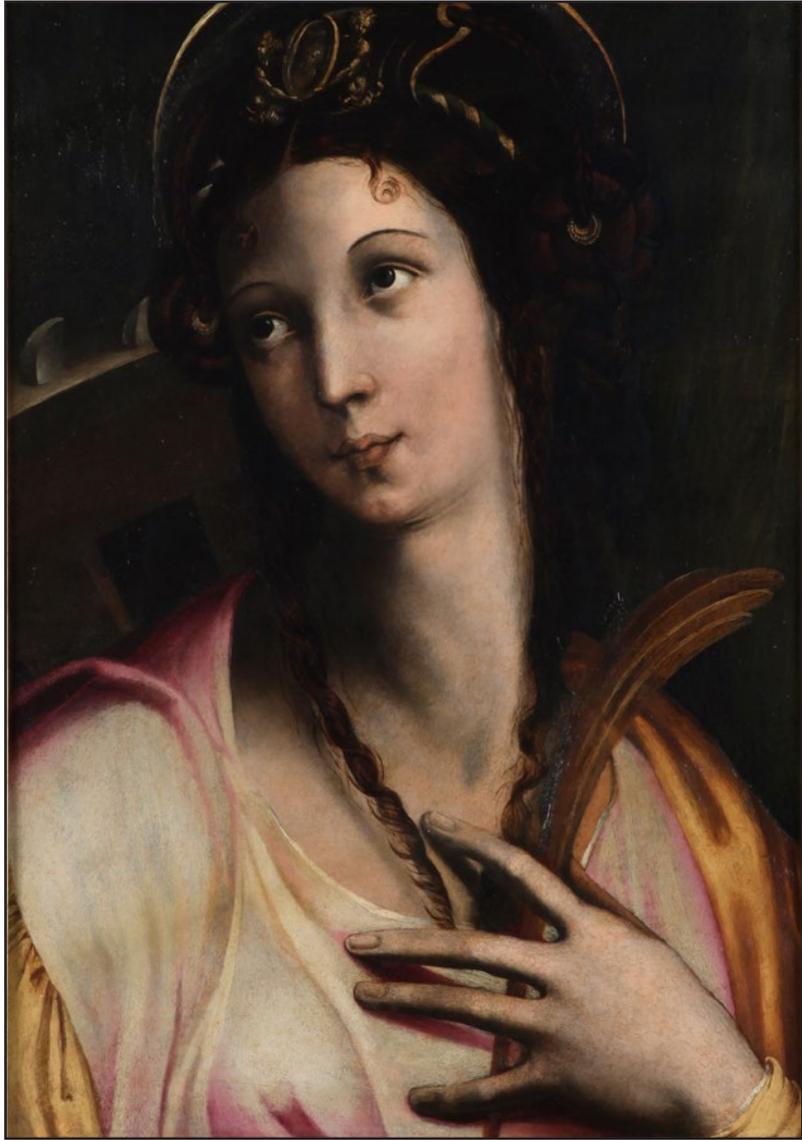
15 - Leonardo Grazia, *Madonna col Bambino*

Palermo, Museo di Palazzo Abatellis



16 - Giulio Romano, *Madonna col Bambino*

Firenze, Galleria degli Uffizi



17 - Leonardo Grazia, Santa Caterina

già Roma, Christie's



19 - Leonardo Grazia,
Venere e Amore

Collezione privata



20 - Leonardo Grazia, Roma, Galleria Borghese
Venere



21 - Leonardo Grazia,
Cleopatra

già Londra, Christie's



22 - Leonardo Grazia,
Cleopatra

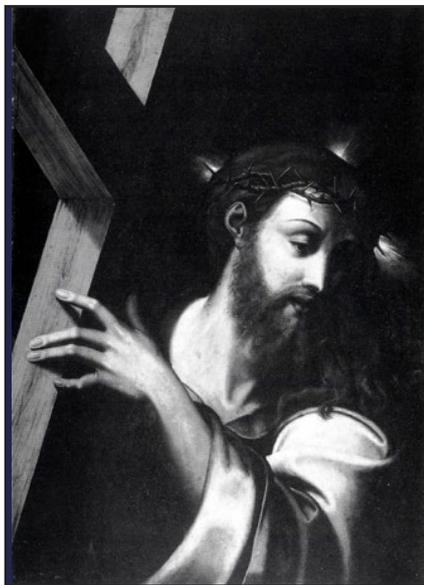
Collezione privata



23 - Leonardo Grazia, *Ebe* Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini



24 - Leonardo Grazia, *Venere e Amore* Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



25 - Leonardo Grazia, *Cristo portacroce* già Londra, Sotheby's



26 - Leonardo Grazia, *Cristo portacroce* Roma, Galleria Doria Pamphili



27 - Leonardo Grazia, *Presentazione al tempio*

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



28 - Leonardo Grazia,
San Michele Arcangelo, 1542

Napoli, chiesa di Santa
Maria del Parto



29 - Leonardo Grazia, Redentore

Napoli, Museo Nazionale di
Capodimonte



30 - Leonardo Grazia, Assunzione della Vergine, 1546

Altamura, Cattedrale

ANTONIO GEREMICCA

**DA ANDREA DEL SARTO A MICHELANGELO.
NOTE A JACOPINO DEL CONTE
E APPROFONDIMENTI SULLA SUA ATTIVITA' GIOVANILE***

(FIGURE 01-47)

1. Già nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, a conclusione della biografia dedicata ad Andrea del Sarto, Giorgio Vasari ricordava «Iacopo del Conte» tra i tanti artisti che si formarono nella bottega del maestro fiorentino¹. Un pittore, Jacopino del Conte (1513/1515-1598)², verso il quale solo raramente la critica più recente ha volto la sua attenzione, sebbene dal profilo steso proprio dall'aretino nella seconda edizione delle *Vite*, così come da quello tracciato da Giovanni Baglione nel 1642, ben si comprendesse quale ruolo di primo piano il pittore dovette giocare sulla scena artistica romana tra il 1530 e il 1550, e ancora oltre, specialmente nelle vesti di ritrattista di molti membri della curia romana³.

Certo Vasari fornisce una descrizione poco lusinghiera del poco più giovane artista e collega, del quale critica senza remore l'attività, sebbene al momento della pubblicazione dell'edizione giuntina delle *Vite* il del Conte fosse ancora in vita. Una mancanza di cautela, usata viceversa per artisti come Agnolo Bronzino, che può essere verosimilmente la spia di un rapporto contrastato tra i due, da far risalire al loro esordio romano. Se Jacopino, difatti, dopo gli affreschi eseguiti per l'oratorio di San Giovanni Decollato, appare ben integrato nell'ambiente artistico della città pontificia, all'interno della quale, se si esclude qualche raro e breve soggiorno a Firenze, svolse la sua intera carriera, Vasari faticò non poco, prima dell'approdo alla corte di Cosimo I de' Medici nel 1554, a trovare una collocazione stabile⁴.

Dopo la breve citazione torrentiniana, lo storiografo ritorna sull'attività di Jacopino nell'edizione giuntina, ricordando in più circostanze gli affreschi da lui realizzati nell'oratorio di San Giovanni Decollato e in definitiva stendendo un breve resoconto del suo profilo in quel capitolo delle *Vite* intitolato *Di diversi artefici italiani e fiamminghi*. Brano sul quale varrà la pena di tornare, una volta di più, in questa occasione:

Di Iacopo del Conte fiorentino, il quale, sì come i sopradetti, abita in Roma, si sarà detto a bastanza fra in questo et in altri luoghi, se ancora se ne dirà alcun altro particolare. Costui dunque, essendo stato infin dalla sua giovinezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione, ancora che abbia, secondo l'occasioni, fatto tavole e lavori in fresco pure assai in Roma e fuori. Ma de' ritratti, per non dire di tutti, che sarebbe lunghissima storia, dirò solamente che egli ha ritratto, da papa Paulo Terzo in qua, tutti i Pontefici che sono stati, e tutti i signori et ambasciatori d'importanza che sono stati a quella corte; e similmente capitani d'eserciti e grand'uomini di casa Colonna e degli Orsini, il signor Piero Strozzi, et una infinità di vescovi, cardinali et altri gran prelati e signori, senza molti letterati et altri galantuomini, che gl'hanno fatto acquistare in Roma nome, onore et utile; onde si sta in quella città con sua famiglia molto agiata et onoratamente⁵.

Sin dalle prime battute Vasari insiste soprattutto su quello che oggi è considerato il genere in cui il pittore eccelse principalmente, la ritrattistica. Genere che a tal punto lo rese famoso, almeno a detta dello storiografo – ma lo testimoniano inoltre alcune missive di Annibal Caro e Paolo Giovio⁶ – da eseguire i ritratti di buona parte dei pontefici eletti mentre lui era in vita e di molti membri delle principali famiglie aristocratiche romane, oltre che di condottieri, letterati, cardinali. Seppure, poco più avanti nel testo, non manchi di men-

zionare le grandi commissioni pubbliche portate a termine dall'artista⁷, l'aretino, tuttavia, intende mettere in risalto come la sua fortuna fosse legata essenzialmente a un genere da lui considerato 'minore' e meno importante rispetto alla pittura di storia⁸: «Costui, da giovanetto, disegnava tanto bene che diede speranza, se avesse seguito, di farsi eccellentissimo: e saria stato veramente, ma, come ho detto, si voltò a quello a che si sentiva da natura inclinato»⁹.

Secondo Vasari, Jacopino volle dedicarsi a un genere per il quale si sentiva ben predisposto sin dalla giovinezza, che lo condusse certamente a raggiungere il consenso dei committenti, oltre ad un elevato *status* sociale (come confermano i documenti)¹⁰, ma che allo stesso tempo lo allontanò dall'esercizio del disegno e dalla realizzazione di grandi opere, nelle quali tuttavia - il biografo non manca di sottolineare - riusciva eccellente. In particolare gli elogi sono rivolti agli affreschi dell'oratorio di San Giovanni Decollato (Figg. 15, 24, 32) e alla *Deposizione* ad esso destinata (Fig. 42)¹¹, quest'ultima indicata come il suo capolavoro nella vita di Francesco Salviati: «un deposto di croce di mano del detto Iacopo del Conte, che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto»¹².

A ben vedere l'aretino fornisce una descrizione veridica degli avvenimenti. Dopo gli apici raggiunti tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta - ci riferiamo al *Trasporto di Cristo al sepolcro* oggi al Musée Condé di Chantilly (Fig. 39)¹³, alla pala d'altare e agli affreschi per la Cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (Figg. 40-41)¹⁴ e alla *Deposizione* per San Giovanni Decollato - il pittore sembra concentrarsi esclusivamente sulla ritrattistica e rinunciare alla realizzazione di grandi imprese pubbliche. Nondimeno, tale aspetto della sua carriera non sembra dipendere esclusivamente dalle scelte dell'artista, quanto piuttosto dal venir meno, a partire dalla fine degli anni Quaranta, dei suoi principali committenti e patrocinatori. Nel 1546 e nel 1548 muoiono Antonio da Sangallo il Giovane e suo fratello Giovanni Battista detto il Gobbo, ai quali l'artista deve il coinvolgimento nell'oratorio oltre che l'ammissione alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon; seguono nel 1549 Paolo III Farnese, tra i primi grandi protettori del pittore, e nel 1558 Piero Strozzi, al quale Jacopino sembra essere molto legato, come dimostrano i suoi ritratti del condottiero e dei suoi fratelli Roberto, Leone e Lorenzo, purtroppo solo in parte pervenuti attraverso originali¹⁵. Questo potrebbe aver portato una graduale emarginazione del pittore dalle grandi commissioni e condotto a un ripiegamento sulla ritrattistica. Ripiegamento che non dovrà tuttavia considerarsi definitivo, poiché non mancano esempi di tavole sacre di un certo interesse tra le opere dei decenni successivi.

Il periodo tardo del pittore, ingiustamente considerato decadente e profondamente segnato da un'involuzione originata dalla vicinanza a Ignazio da Loyola, si rivela in verità ricco di spunti interessanti e di opere che, se non innovative dal punto di vista compositivo o d'invenzione, non devono tuttavia essere sottostimate per la qualità pittorica. È questo il caso della *Pietà* identificata di recente da Andrea Donati in una collezione privata spoletina (Fig. 45)¹⁶. L'opera, difatti, presenta quelle caratteristiche di alta raffinatezza esecutiva che contraddistinsero Jacopino negli anni migliori, dalla manica di color rosa intenso dell'abito della Vergine, solcata da pieghe artificiosamente tondeggianti proprie del pittore già nell'*Annuncio a Zaccaria* al perizoma del figlio, accartocciato a imitazione di una lastra metallica e alla studiata anatomia del corpo morto. Delicato e attento il modo di articolare i movimenti della pelle sotto le braccia di Cristo, increspate per la pressione delle mani della madre, mosse a sorreggere il corpo rilassato del figlio. Tipico di Jacopino è, infine, quel pallore eburneo che caratterizza i corpi senza vita, che si riscontra nel dipinto di Chantilly come nella *Deposizione* dell'oratorio.

La lettura vasariana ha influenzato in maniera vistosa la critica moderna, che non solo ha relegato il pittore, ancor di più di quanto fatto dall'aretino, ai margini della storia della pittura - solo di recente cominciano, difatti, ad apparire studi mirati a comprendere quale ruolo Jacopino ebbe, al fianco di Salviati e sulla via indicata da Perino del Vaga, nel panorama artistico romano della prima metà del Cinquecento¹⁷ - ma ne ha smussato sempre più la fisionomia, trasformando l'artista in un "etichetta" vuota, sotto il cui nome è stato possibile collocare un *corpus* di opere, essenzialmente ritratti, non del tutto omogeneo e tale da presentare un pittore la cui produzione sfugge a qualsiasi tentativo di sistematizzazione e di analisi complessiva (nondimeno qualora lo si volesse presentare quale artista 'eclettico').

Certo, la questione attributiva che riguarda i ritratti, di per sé molto difficile, è nel caso di Jacopino complicata non solo da una carriera lunghissima - il pittore muore difatti nel 1598 - ma anche da una certa propensione all'eclettismo che lo caratterizza sin dalla sua prima produzione e lo conduce, in più occasioni, a riferirsi a modelli molto distanti tra loro, che elabora personalmente in un linguaggio dai risultati non sempre scontati. È sufficiente, in questo senso, rilevare la diversità fra i tre affreschi di San Giovanni Decollato, due dei

quali eseguiti nello stesso anno (1538)¹⁸, e le pale, quasi contemporanee tra loro, il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Chantilly e il *Clodoveo distrugge gli idoli e Remigio battezza i pagani* di San Luigi dei Francesi.

L'obiettivo di questo contributo non intende (e non può) essere la risoluzione di complesse e annose questioni attributive – per le quali si attende uno studio di più ampio respiro dedicato alla pittura romana tra gli anni Trenta e Sessanta del Cinquecento che coinvolga anche altre importanti personalità di quel momento come Marcello Venusti, Prospero Fontana e Girolamo Siciolante da Sermoneta – quanto segnalare alcune delle criticità relative alla fisionomia dell'artista quale è stata messa a fuoco sinora negli studi, nel tentativo di individuare possibili chiavi di lettura che consentano di ricostruire meglio il suo percorso. Per fare chiarezza, si dovrà forse ripartire da un corpus più circoscritto, in attesa di verificare col tempo le altre numerose attribuzioni.

In questo senso, la descrizione vasariana si rivela essere molto utile, poiché ricorda con precisione tutte le opere pubbliche dell'artista entro il 1568: i tre affreschi di San Giovanni Decollato; il dipinto con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* per la cappella Elvino in Santa Maria del Popolo, oggi a Chantilly e identificato da Antonio Vannugli¹⁹; i lavori per la Cappella Dupré; la *Deposizione* dell'oratorio di San Giovanni Decollato. Tali opere possono servire come punto di riferimento per il ventennio 1530-1550 circa. A queste sono da aggiungere i dipinti menzionati da Giovanni Baglione [*Vite* 1642], il quale stende una biografia dell'artista per la maggior parte plasmata su quella dell'aretino, di cui riprende la struttura e i contenuti, ma con alcune aggiunte sostanziali, che hanno permesso di individuare altre opere fondamentali. A Baglione si deve, difatti, la citazione di due opere tarde del pittore: «Dentro S. Chiara monistero di Cappuccine a monte Cavallo sù l'altare a man diritta della chiesa formò un Christo morto con diverse figure ad olio, ove è il suo ritratto in età cadente. E rincontro havvi un'altro quadro d'un s. Francesco a olio, che riceve le stimmate del Signore per noi trafitto; e queste furono le ultime cose, ch'egli in pubblico operasse»²⁰.

I dipinti (*Figg.* 46-47), conservati nel Monastero del Corpus Christi (già Monastero di Santa Chiara al Quirinale), furono riportati all'attenzione della critica da Federico Zeri nel 1948²¹. In particolare il ritrovamento della *Pietà*, che gli studiosi seguendo il biografo collocano al periodo tardo della sua attività – Antonio Vannugli la data ai tardi anni Ottanta o ai primissimi anni Novanta²² – consente di riflettere sul fortunato modello, evidentemente elaborato sulle ultime *Pietà* del Buonarroti, ripreso in più occasioni dal pittore²³. Ancora più importante è però la segnalazione dell'autoritratto dell'artista, collocato nella pala sulla sinistra, alle spalle di Giuseppe d'Arimatea, che ha consentito di assegnare al pittore un foglio dell'Albertina di Vienna, al momento forse l'unico disegno da potergli riferire con certezza²⁴. Ricco di maggiori implicazioni è, infine, il richiamo ad una pala d'altare eseguita dal pittore insieme a Leonardo Grazia da Pistoia: «Iacopino fu discepolo di Andrea del Sarto, e dentro s. Pietro vecchio aiutò il Pistoia, a fare il quadro, che era nella cappella de' Palafrenieri»²⁵.

La pala, menzionata solo da Baglione, è stata creduta dispersa fino al 1951, anno in cui fu identificata da Federico Zeri (*Fig.* 5)²⁶. Inizialmente realizzata per la cappella dei Palafrenieri e poi spostata in quella dei Canonici, a causa dei lavori di rinnovamento di San Pietro, l'opera denuncia una forte componente sartesca. Collocata su un trono al centro della pala, la Vergine, accompagnata alle sue spalle dalla madre Anna, è presentata mentre regge con le mani il Bambino scalpitante, al cospetto di San Pietro alla sua destra e di San Paolo a sinistra. Nella parte alta doveva essere collocato un Dio padre in gloria, accompagnato da angeli tra le nubi, come indicherebbe il taglio drastico della scena nella parte superiore del dipinto, dalla quale, al momento in maniera incongruente, pende un drappo di tessuto rosso circondato da nuvole. Nell'opera si ritrovano citazioni puntuali dalla pala di Sarzana, una delle ultime opere realizzate da Andrea e nella quale in più circostanze si è tentato di rintracciare le mani degli allievi²⁷: il bambino, ripreso in controparte, e il volto del San Pietro, tra i più tipici di Andrea, presente, oltre che nella pala di Sarzana, anche in quella di Sant'Agnes di Pisa e nella *Pietà di Luco*. Da quest'ultima, sempre dal San Pietro, il pittore riprende poi il modo di piegare il mantello, che il santo porta verso il ventre con la mano sinistra, tendendolo tra la spalla e il gomito destro. Medesimo è addirittura il modo di articolare la piega e il risvolto del mantello all'esterno. Evidentemente Jacopino doveva aver portato con sé a Roma schizzi tratti dalle opere del maestro, non solo tarde, essendo la *Pietà di Luco* datata tra il 1523 e il 1524²⁸. Nel dipinto romano sembrano invece estranei all'artista il San Paolo e la Santa Elisabetta, parti da assegnare al Grazia. La pala dei Palafrenieri, della quale Vannugli ha reso noto il pagamento al Grazia del 1534²⁹, si pone come un cardine stilistico e cronologico di primaria importanza per analizzare questi anni dell'artista, che, morto Andrea del Sarto (1530), è dunque a Roma con certezza insieme al pittore pistoiese già nel 1534, dipingendo con uno stile ancora sartesco, per avere il suo *exploit* nell'oratorio, alcuni anni dopo, nell'*Annuncio*, con uno stile certamente eclettico e ancora in costruzione, ma ormai aggiornato sui prototipi romani³⁰.

Considerando la sua lunga carriera, il numero delle opere certe dell'artista è in effetti esiguo, ma, almeno per la ritrattistica tra gli anni Trenta e Cinquanta, è forse possibile aggiungere qualche dipinto al suo *corpus*, grazie al confronto con le effigi che Jacopino è solito inserire negli affreschi e nelle pale d'altare. Andrà, tra i tanti, considerato autografo il *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 19). Il dipinto è stato assegnato all'artista da Iris Cheney³¹, che per la prima volta ha notato la corrispondenza tra il volto del personaggio del ritratto (in particolare per il taglio con il quale è presentato) e una delle figure presenti nell'*Annuncio a Zaccaria* (Fig. 18). Il dipinto, distante per stile e composizione dai modelli sarteschi, ai quali il pittore è vicino negli anni fiorentini e nei primi anni romani, mostra un'apertura alle innovazioni introdotte da Raffaello e Sebastiano del Piombo. L'effigiato è rappresentato mentre sigla un documento pontificio, ipotesi suggerita dalla presenza delle insegne medicee sul sigillo. Altre pergamene sono invece arrotolate su uno scaffale, che l'apertura di un drappo verde, raccolto e adagiato sulla sinistra, lascia intravedere allo spettatore.

L'opera rivela una qualità straordinaria nell'esecuzione del volto, dai volumi sintetici, definiti da corpose pennellate che si focalizzano soprattutto nella resa delle palpebre, dell'orecchio e della folta barba. Un modo, quello di rappresentare quest'ultima, che sarà poi tipico del pittore nei ritratti degli anni Cinquanta, con i baffi corposi che coprono il labbro superiore e lasciano intravedere solo quello inferiore, sottilissimo, congiungendosi ai lati della bocca con la barba, che attraverso fini pennellate disegna i tratti somatici, in particolare il mento, senza camuffarli. Per l'identificazione del personaggio sono state avanzate numerose ipotesi. La più recente, da verificare, vuole che l'effigiato sia Baldassarre Turini da Pescia, che fu datario apostolico prima di papa Leone X, poi di Clemente VII, ed ebbe incarichi di responsabilità anche sotto Paolo III³².

Altro significativo aggancio per riflettere intorno ad un primo nucleo di ritratti è l'effigie di Antonio da Sangallo il Giovane – l'ipotesi identificativa è stata avanzata ancora da Iris Cheney nel 1970 sulla base del confronto con il *Ritratto* dell'architetto della Pinacoteca di Brera, sempre attribuito a Jacopino (Fig. 37)³³ – inserita dal pittore nella *Deposizione* per l'Oratorio (Fig. 43). Nel *Ritratto di Antonio da Sangallo il Giovane*, collocabile agli anni Cinquanta, più di un decennio dopo il dipinto di Cambridge, si ritrovano le medesime caratteristiche, sciolte tuttavia in una pittura meno densa e connotata da una pennellata filiforme più leggera nella barba – il pittore tenta di segnalare dal punto di vista pittorico e compositivo l'estraneità del ritratto dalla scena sacra, che ha invece caratteristiche più compatte e glittiche. Rispetto all'effigie precedente, Jacopino rende in chiave ancora più espressiva alcuni dettagli fisiognomici: le sopracciglia, che noteremo in altri ritratti sempre più sottili e inarcate; le rughe d'espressione, siano esse della fronte o delle guance, quest'ultime segnate da due pesanti linee che dal naso scendono verso i baffi e li introducono; infine il naso, inciso nella zona delle narici e rigonfio leggermente nella parte bassa. Caratteristiche che sono presenti almeno in un altro dipinto verosimilmente da attribuire all'artista, come suggerito da Federico Zeri, il *Ritratto di Niccolò Ridolfi* del Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 44), pure da datare ai primi anni Cinquanta³⁴. Di questo gruppo, ma forse eseguito in un momento più prossimo al ritratto del Sangallo alla Pinacoteca di Brera (datato sulla cornice 1542), dovrebbe far parte il *Ritratto di Marcello Cervini degli Spannocchi* della Galleria Borghese di Roma (Fig. 38)³⁵. Per l'opera, sebbene presenti caratteristiche non troppo pertinenti alla pittura di Jacopino – ci riferiamo alla leggerezza della pennellata nella resa dei tessuti, o ancora al modo di realizzare le dita, più molli e arcuate rispetto ad altre circostanze – il nome del pittore sembra attualmente da preferire a quello di Venusti o di altri artisti proposti dalla critica³⁶. Tra l'esecuzione del *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum, collocabile nella seconda metà degli anni Trenta, e i ritratti appena citati, del Cervini e del Ridolfi, dovrebbe collocarsi un numero abbastanza corposo di ritratti attribuiti al pittore, che tuttavia, al momento sembra difficile immaginare eseguiti tutti dalla stessa mano e sui quali è necessario riflettere più a fondo³⁷.

2. In merito alle opere della fase più giovanile di Jacopo, la situazione sembra essere ancora meno chiara che per gli anni della maturità. Se per il periodo compreso tra il 1530 e il 1534 – dunque per gli anni intercorsi tra la morte di Andrea del Sarto e la pala dei Palafrenieri – la critica, partendo dalle indicazioni di Sydney Freedberg, John Shearman e Raffaele Monti, ha individuato un gruppo più o meno coerente di opere sartesche da riferire all'artista³⁸, per il periodo tra il 1534 e il 1538, ovvero tra la pala dei Palafrenieri e i primi due affreschi eseguiti per l'oratorio di San Giovanni Decollato, la parabola del pittore appare costellata di incognite. La questione è di natura interpretativa e metodologica, e consiste nell'individuare una possibile chiave di lettura che spieghi gli esiti dell'oratorio, cantiere all'interno del quale Jacopino sembra ormai aver superato l'insegnamento sartesco e volgere lo sguardo alle novità romane di Raffaello e Michelangelo.

La difficoltà nel mettere a fuoco la fisionomia dell'artista in questi anni può spiegare, in effetti, il numero eccessivo di opere riferitegli, alcune delle quali dagli esiti pittorici diversissimi e per le quali bisognerà almeno immaginare una diversa scansione cronologica da quella proposta dalla critica più recente. Per iniziare, basterà prendere in esame tre dipinti considerati coevi: la *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 6), posta al 1534; la *Madonna 'degli Innocenti'* di Firenze (Fig. 1), di recente datata al 1536; la *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Fig. 2) della collezione di Lord Sackville (Knole, Kent) collocata dopo il 1535³⁹.

La prima tavola ci pone davanti a un artista maturo, ben addentro la linea raffaellesca, che padroneggia le opere dell'ultimo Sanzio e della sua scuola, i cui modelli sono ben assorbiti e interpretati in una chiave classicista che prevede, per lo sfondo, l'inserito di un paesaggio antichizzante con rovine (dal vago sapore polidoresco). La seconda, uno stendardo processionale, è viceversa un'opera ancora immatura, ricca di citazioni puntuali da Andrea del Sarto e Pontormo, che l'artista collaziona in un dipinto che, giustamente, Janet Cox-Rearick ha definito un *pastiche*⁴⁰. La terza è un dipinto in cui le citazioni dal Sarto sono congiunte ad un michelangiolismo invasivo e non elaborato, tipico di un giovane artista che, studiando il Buonarroti, viene completamente sopraffatto dalla sua maniera. È questa un'ingenuità del primo momento, che Jacopino sembra già in parte risolvere nei primi due affreschi di San Giovanni Decollato, procedendo all'assimilazione definitiva del modello nel *Battesimo di Cristo* del 1541.

Se il recupero della proposta di Federico Zeri e di Iris Cheney permette di risolvere parte delle incongruenze, riconducendo la *Madonna 'degli Innocenti'* al periodo compreso tra il 1530 e il 1532 – nel 1532, inoltre, la fusione tra gli Innocenti e lo Spedale di Santa Maria della Scala potrebbe aver offerto l'occasione per la commissione dell'opera⁴¹ – e accorpandola al gruppo delle primissime opere sartesche, più complesso risulta considerare coevi gli altri due dipinti. Sembra, difatti, difficile da comprendere come l'artista della *Madonna* di Cambridge, maturo nel gestire l'esempio di Raffaello, pochi anni dopo compia un passo indietro realizzando un'opera quasi 'scolastica', la *Madonna 'Sackville'*, nella quale un San Giovannino preso di peso dalla *Madonna 'di Porta a Pinti'* di Andrea del Sarto è incoerentemente accostato a una Vergine e a un Bambino ispirati alle sculture delle *Tombe Medicee*, in particolare all'*Aurora* per il volto della Madonna e alla *Madonna 'Medici'* (Fig. 3) per la composizione; per quest'ultima Jacopino guarda, inoltre, al dipinto con *Venere e Cupido* eseguito da Pontormo su disegno di Michelangelo per la camera Bettini e, in maniera ancora più stringente, alla lunetta della Cappella Sistina con *Asa, Iosaphat e Ioram*, per la posizione del Bambino appeso alle spalle della madre, che si volge verso il figlio (Fig. 11)⁴².

Se si esclude dal ragionamento il dipinto di Cambridge – per il quale si dovrà pensare a una datazione più tarda (almeno agli anni Quaranta)⁴³ – il percorso di Jacopino tra il 1534 e il 1538 potrà essere letto in maniera più coerente, mettendo insieme i vari dipinti di più convincente attribuzione, come un graduale superamento dell'esempio di Andrea del Sarto condotto attraverso lo studio puntuale del Michelangelo fiorentino e romano⁴⁴. L'artista sembra infatti volgere lo sguardo a Raffaello solo in un secondo momento, a partire dall'affresco con l'*Annuncio a Zaccaria* del 1538, quando, in effetti, la decorazione dell'oratorio lo spinge a misurarsi con la pittura di storia. È in questo passaggio dal piccolo al grande formato, da un'opera destinata alla devozione privata a un'opera pubblica di più grandi proporzioni, che il pittore medita più attentamente su Raffaello, dalle Stanze vaticane agli arazzi della Sistina. A spingere verso il Sanzio, all'altezza del 1538, potrebbe poi essere stato anche Perino del Vaga, da poco rientrato nella città pontificia e i cui rapporti con Jacopino, a partire dal disegno dell'Albertina fornito per l'episodio con la *Predica*⁴⁵, risultano dagli studi recenti sempre più importanti⁴⁶. I due primi episodi dell'oratorio mostrano, difatti, un repentino cambio di marcia rispetto alle opere eseguite in precedenza. Il pittore effettua quasi una manovra correttiva, passando da uno sterile michelangiolismo – criticato da Vasari in quegli artisti che come Battista Franco avevano eletto Michelangelo a loro modello esclusivo⁴⁷ – a una lettura della sua maniera mitigata attraverso la lente raffaellesca. In questo senso avrà giocato un ruolo fondamentale l'esempio di Perino del Vaga, la cui autorevolezza – è stato riconosciuto dalla critica recente – era indiscussa per gli artisti della generazione di Jacopino come Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi e lo stesso Francesco Salviati⁴⁸.

Dopo l'esecuzione della pala dei Palafrenieri, le opere dell'artista dimostrano uno studio serratissimo di Michelangelo, delle *Tombe Medicee* prima e della *Volta Sistina* poi⁴⁹. È, infine, da considerare la possibilità che Jacopino, come Daniele da Volterra più tardi, fosse in qualche misura un *protégé* del Buonarroti. Il pittore, infatti, sembra avere una conoscenza più che approfondita anche del materiale grafico del maestro. Pur volen-

do sfumare tale lettura interpretativa, i due artisti dovevano avere rapporti familiari se il Buonarroti acconsentì a farsi ritrarre da lui, privilegio, come appare dal resoconto vasariano, concesso solo ai fedelissimi della sua cerchia: «Di Michelangelo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte, et uno di bronzo di tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli, e questo del cavalier Lione, da e' quali se n'è fatte tante copie, che n'ho visto, in molti luoghi di Italia e fuori, assai numero»⁵⁰.

Sembra superfluo insistere sul significato della presenza di Jacopino in questo gruppo vasariano, essendo ben noti gli stretti rapporti intrattenuti dal Buonarroti con Giuliano Bugiardini e Daniele da Volterra⁵¹, così come la stima provata dallo scultore per Leone Leoni, che nel 1561 ne immortalò il profilo in una medaglia⁵². Che Jacopino fosse, almeno in un primo momento, legato al Buonarroti, si comprende chiaramente anche dall'amarezza con la quale il maestro si rivolge a Bartolomeo Ferratino per commentare una lettera inviatagli da Francesco Ughi il 14 maggio del 1547, al fine di informarlo delle manovre effettuate da quest'ultimo, in combutta col cognato Nanni di Baccio Bigio, per sottrargli la direzione dei lavori in San Pietro: «Messer Bartolomeo, di gratia leggete questa lectera e considerate chi son questi dua ghiocci, che così come ànno mentito di quello che io ò facto al palazzo di Farnese, così mentono delle informazione che danno a' deputati della Fabrica di Santo Pietro. *Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò facto loro* [il corsivo è mio]; ma e' non s'è d'aspectare altro da dua vilissimi furfanti contadini»⁵³.

L'avvicinamento a Michelangelo, dopo un esordio deferente a Andrea del Sarto, dovette essere per Jacopino un passaggio del tutto naturale, a considerare che lo stesso Andrea nelle sue ultime opere si era accostato agli esempi del Buonarroti⁵⁴. Lo studio delle opere dello scultore, ancora tutto dentro la maniera sartesca, è rintracciabile per la prima volta già nella *Madonna col Bambino* e *San Giovannino* della Galleria degli Uffizi (Fig. 2)⁵⁵. Rispetto alle sue prime prove, nel dipinto l'artista guarda chiaramente alla *Madonna 'Medici'* della Sagrestia Nuova, recuperando il tema della Vergine allattante e connotando la figura della Madonna di una nuova monumentalità. Come proposto da Michela Corso, il bambino denuncia una riflessione sul foglio michelangiolesco n. 71 di Casa Buonarroti (Fig. 4), mentre sartesco resta il paesaggio, che l'artista trae, in maniera abbastanza puntuale, dal *Sacrificio di Isacco* (noto nelle due versioni di Dresda e Madrid). Se, come sembra, il riferimento alla *Madonna 'Medici'* è corretto, il dipinto degli Uffizi dovrebbe essere stato realizzato intorno al 1534, poco prima della partenza per Roma e dell'esecuzione della pala dei Palafrenieri, opera in cui le citazioni da Andrea del Sarto sono ancora evidenti.

Poco dopo il 1534 andrebbe collocato, invece, tutto un gruppo di dipinti di piccolo formato che può ben attestare la maniera di Jacopino nel momento di transizione tra la sua fase sartesca e quella michelangiolesca. Successiva alla *Madonna* degli Uffizi e alla pala dei Palafrenieri dovrebbe dunque essere la *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum of Art di New York (Fig. 7)⁵⁶. Si tratta, una volta di più, di un'opera dall'impianto sartesco – con il Bambino posto su un parapetto e in atto di giocare con la Madre, dinamica compositiva più volte sfruttata da Andrea in dipinti come la *Sacra famiglia 'Borgherini'*⁵⁷ – con una citazione precisa dalla pala di Sarzana per il San Giuseppe, presente pure nella pala dei Palafrenieri. Al sartismo, evidente soprattutto nella sensibilità pittorica con la quale Jacopino descrive la barba e l'espressione di San Giuseppe, il pittore accosta un ritrovato senso scultoreo, nell'articolazione del panneggio della Vergine e nella definizione del corpo del piccolo Gesù. Quest'ultimo evoca il *Pothos* di Skopas, ma l'artista sembra guardare al modello classico attraverso l'esempio di Michelangelo, che studia la scultura nel disegno n. 12773r di Windsor Castle, datato dalla critica verso il 1532 (Fig. 8)⁵⁸. Ancora una volta, in accordo con quanto andava facendo nei primi anni Trenta Michelangelo in merito alla composizione per la *Madonna 'Medici'*, Jacopino volge il suo interesse anche ai modelli della tradizione quattrocentesca fiorentina. Come nella *Madonna 'Sackville'*⁵⁹, da porre subito dopo l'opera in esame, i volti della madre e del figlio sono accostati uno all'altro volgendosi in un purissimo profilo: un'immagine dal forte lirismo che mi sembra richiamare la *Madonna 'Pazzi'* di Donatello (Fig. 9).

Le *Madonna 'Sackville'* e la *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum costituiscono due lati della stessa medaglia e segnano il chiaro passaggio da un Michelangelo filtrato attraverso l'esempio di Andrea del Sarto a un michelangiolismo di più stretta osservanza. Entrambe le opere presentano una citazione puntuale da Andrea, condividono la stessa cromia e, nel Bambino, l'uso di un'aureola decorata con intarsi rossi, che Jacopino non utilizzerà successivamente⁶⁰. La "trasformazione" michelangiolesca sembra definitiva nella *Madonna col Bambino* e *San Giovannino* di Belgrano (già Boulogne sur Mer, Fig. 12), opera in cui Jacopino si volge definitivamente al Buonarroti, eliminando ogni citazione sartesca⁶¹. Con questo dipinto giungiamo davvero alla soglia dell'*Annuncio a Zaccaria*, nel quale il posto di Andrea è in parte preso da Raffaello.

Illustri modelli sono stati chiamati in causa per l'affresco, da Raffaello a Baldassarre Peruzzi, passando per Baccio Bandinelli, ma, sebbene in maniera meno palese, il tributo è, una volta di più, a Michelangelo: nel giovane sdraiato sulle scale del tempio, ove è un riferimento "funzionale" sul piano compositivo al Diogene della *Scuola di Atene* ma interpretato alla luce degli ignudi della volta della Cappella Sistina, dei quali "emula" anche l'anatomia alquanto allentata dell'addome e non tesa come sarà nel *Giudizio*; nella figura di vecchia che lo segue alle spalle, che si vuole ispirata alla *Sibilla Persica*, ma per la quale sarà servita anche la figura di anziana della lunetta con *Iesse, David, Salomon*; sino alla più palese collocazione dell'*Apollo/David* di Baccio Valori nella struttura architettonica sullo sfondo, che è un omaggio alla cupola brunelleschiana. Su questa diagonale 'michelangiolesca' che taglia l'affresco a sinistra, s'inserisce – riferimento che sembra sinora sfuggito alla critica – un'altra citazione letterale dal Buonarroti nella donna con bambino posta dietro la figura di vecchia, che riproduce fedelmente, in controparte, una delle tre teste divine, note come le *Tre Parche* (Figg. 17, 26, 28), eseguite da Michelangelo per Giovanni Perini intorno al 1525⁶².

Jacopino studia in maniera approfondita questo disegno, al quale, seppure in maniera più autonoma, pare guardare anche per due teste dell'episodio con la *Predica* (Figg. 25-28). Quest'ultimo affresco, a parere di chi scrive, è di un michelangioloismo sentito e pervasivo. È questa una scelta di campo consapevole cui andrà imputata la trasformazione dell'ariosa composizione perinesca quasi in un rilievo scolpito, con tutte le figure proiettate sul primo piano, ritagliate l'una sull'altra, e solo poche figure in ombra a suggerire il succedersi dei piani spaziali. Pure la centralità dell'uomo visto di spalle ai piedi del Battista sembra calcolata per evocare il cartone della *Battaglia di Cascina* (Figg. 29-31).

Verosimilmente proprio nel 1538, c'è da credere tra l'*Annuncio* e la *Predica*, il pittore dovette realizzare il suo capolavoro di questo momento: la *Madonna col Bambino, San Giovanni e Santa Elisabetta* della National Gallery di Washington (Fig. 20)⁶³. L'opera fu attribuita all'artista da Iris Cheney, che individuò la prossimità della Santa Elisabetta alla figura di vecchia dell'*Annuncio*, per la quale Jacopino sembrerebbe essersi servito, riutilizzandolo in controparte, di un medesimo modello⁶⁴. La tavola è, ormai, di un michelangioloismo sensibile e intenso. Un prezioso brano di pittura è soprattutto il volto della Vergine, mostrata con gli occhi e la bocca socchiusi, quasi bloccata in un momento di sospensione e intensa riflessione. I capelli le incorniciano il volto dolcemente, in parte raccolti in una complicata acconciatura, in parte annodati in trecce che gradualmente si sciolgono in libere ciocche. Il sospetto è che qui a interagire possa essere stata la *Cleopatra* (Figg. 22-23), alla quale a Roma Jacopino potrebbe aver avuto facilmente accesso grazie a Tommaso de' Cavalieri, considerando gli stretti rapporti intessuti da entrambi con l'Accademia delle Virtù⁶⁵. Anche la posa del bambino, certo non inconsueta, potrebbe essere messa a confronto con il disegno di Michelangelo n. 1859.0514.818 del British Museum di Londra (Fig. 21).

L'esempio del Buonarroti sembra importante pure nell'ultimo episodio dell'oratorio, il *Battesimo*, un affresco totalmente diverso dai precedenti, in cui il pittore opta per un numero ristretto di figure, aprendo su un ampio paesaggio e giocando la composizione su instabili diagonali. La figura femminile sullo sfondo a destra, accompagnata da un bambino muscolare che con energia si avvicina al seno, è un'ultima riflessione sulla *Madonna 'Medici'*, mentre la figura maschile alla sua destra, un bagnante che esce dall'acqua e si accinge a rivestirsi, può ritenersi una meditazione sulla *Battaglia di Cascina* (Figg. 33-34). Inoltre, per la figura femminile Jacopino coniuga il modello michelangiolesco col prototipo classico della Venere accovacciata, come appare nel gioco di gambe immaginato per la Vergine. L'artista sembra fare un preciso riferimento al gruppo della *Leda con Cupido e cigno* presente in quel momento nella collezione antiquaria della famiglia Cesi e oggi a Palazzo Altemps (Figg. 35-36)⁶⁶.

A ben spiegare il rapporto che dovette intercorrere tra i due artisti, come in parte anticipato in apertura, resta, infine, la notizia vasariana di un ritratto del Buonarroti eseguito da Jacopino, dipinto del quale esistono diverse copie e il cui originale, dopo una prima attribuzione a Francesco Salviati, era stato riconosciuto nell'esemplare del Metropolitan Museum of Art di New York⁶⁷ (Fig. 13). Più recentemente, tuttavia, Andrea Donati ha proposto di assegnare il dipinto a Daniele da Volterra, sulla base della riflettografia del dipinto (Fig. 14), nota già a partire da Jean S. Weisz⁶⁸, che mostra una *Sacra famiglia* prossima, sul piano compositivo, alla *Madonna d'Elci* dei Ricciarelli, quest'ultima collocata dalla critica al 1548⁶⁹. Nondimeno, a parere di chi scrive, la questione resta aperta, dal momento che il ritratto non ha, a livello esecutivo, le caratteristiche della pittura di Daniele, mentre gli elementi a favore di un'assegnazione a Jacopino sono più convincenti. Che il dipinto sia quello menzionato da Vasari o sia piuttosto una replica autografa, non finita, di una prima versione realizzata

intorno al 1535-1540, come proposto da Antonio Vannugli⁷⁰, il grafismo del disegno del volto e delle rughe, l'espressività del volto, così come il modo di realizzare le mani nerborute, avvicinano il dipinto al *Ritratto di Antonio da Sangallo il Giovane* della Pinacoteca di Brera e al *Ritratto di Niccolò Ridolfi* di Boston. È da tenere in considerazione l'eventualità di un riutilizzo del supporto, considerando che Jacopino e Daniele, prima della rottura del primo con Michelangelo, frequentarono con buona probabilità contemporaneamente la bottega dello scultore, tra il 1543 e il 1547, anni in cui potrebbe essere stato eseguito il dipinto del Metropolitan di New York.

Infine, a parere di chi scrive, la riflettografia mostra una composizione abbastanza comune: una Sacra famiglia con la Vergine che reca in mano un libro mentre il Bambino tenta di abbracciarla, e un San Giuseppe defilato che giunge da destra. Anche la posizione del bambino in realtà non è la stessa dell'opera di Daniele da Volterra e dalle analisi diagnostiche appare discutibile avanzare un'attribuzione. Il dipinto sottostante potrebbe essere in egual misura di Jacopino, che in opere di quel periodo come il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del Musée Condé di Chantilly si muove verso un modello femminile più monumentale, caratterizzato dal volto tondo e da acconciature voluminose e ispirate all'antico (poi presenti pure nella *Deposizione* dell'oratorio). A far propendere, infine, verso un'assegnazione al del Conte è anche la storia collezionistica del dipinto, che rafforza quanto sostenuto da Vasari. Nel 1600 l'inventario di Fulvio Orsini menziona, difatti, al numero 57 un «Quadro grande corniciato di noce col ritratto di Michelangelo, di mano del medesimo [Jacopino del Conte]»⁷¹. Come sostenuto da Donati, certamente il compilatore potrebbe essersi sbagliato⁷², ma allo stesso tempo bisognerà pur ricordare che Jacopino lavorò in più circostanze per la famiglia Orsini e che era ben noto all'interno della sua cerchia⁷³.

NOTE

Per i consigli e l'aiuto, sono grato a Barbara Agosti, Catherine Monbeig Goguel, Silvia Ginzburg, Mina Gregori, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. Ad Antonio Vannugli, che ha in preparazione una monografia sul pittore, va un ringraziamento speciale, per aver messo, in più occasioni, a disposizione il suo materiale fotografico e per aver discusso con me di questioni attributive. Sono grato, infine, a Michela Corso, amica e collega, che a Jacopino del Conte ha dedicato la sua tesi dottorale. Al dialogo spesso quotidiano con lei queste pagine devono molto.

1 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, IV, Firenze, 1976, p. 395.

2 La data di nascita dell'artista oscilla tra il 1513 e il 1515. Andrea Donati la pone al 1515, sulla base di alcuni documenti relativi al necrologio, mentre Antonio Vannugli al 1513, avendo rintracciato un documento relativo alla perduta iscrizione sepolcrale, che è in attesa di pubblicare. Cfr. A. Vannugli, *Del Conte, Jacopino*, in "Allgemeines Künstler-Lexicon", 20, München-Leipzig, 1998, p. 600. A. Donati, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma: Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli*, San Marino, 2010, p. 117 nota 1.

3 A seguito di alcuni interventi di Herman Voss (1920) e Adolfo Venturi (1933), la fortuna del pittore si deve essenzialmente a Federico Zeri – lo studioso dedica a Jacopino la sua tesi di laurea e tre articoli del 1948, 1951 e 1978 – e ad Iris Cheney, che scrive sul pittore un nutrito saggio nel 1970. Negli anni Novanta importanti studi sono dedicati all'artista da Philippe Costamagna e Ann Fabre, da Antonio Vannugli – fondamentale è il suo articolo sul *Trasporto di Cristo di Chantilly* –, da Luciano Bellosi, senza dimenticare le voci enciclopediche curate dalla Cheney e da Vannugli, rispettivamente nel 1996 e nel 1998 (*op. cit.*). Un tentativo monografico è stato fatto di recente da Andrea Donati (*op. cit.*, 2010); cfr. H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Berlin, 1920, ed. italiana dal titolo *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. Abbate, Roma, 1994, pp.104-107; A. Venturi, *Jacopino del Conte*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, parte VI, Milano, 1933, pp. 219-236; F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 180-183; Idem, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in "Bollettino d'Arte", XXXVI, 1951, II, pp. 139-149; I. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, in "The Art Bulletin", 52, 1970, pp. 32-40; V. Pace, *Osservazioni sull'attività giovanile di Jacopino del Conte*, in "Bollettino d'Arte", LVII, 1972, pp. 220-222; F. Zeri, *Rivedendo Jacopino del Conte*, in "Antologia di Belle Arti", II, 1978, 6, pp. 114-121, riedito in F. Zeri,

- Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, 1994, pp. 77-81; E. Bassan, *Del Conte, Jacopo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", XXXVI, Roma, 1988, pp. 462-465; P. Costamagna, A. Fabre, *Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto*, in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 15-28; A. Vannugli, *La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo: dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore*, in "Storia dell'arte", 71, 1991, pp. 59-93; L. Bellosi, *Intorno a un ritratto fiorentino di Jacopino del Conte*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, 1992, pp. 213-218; I. Cheney, *Conte, Jacopino del*, in "The Dictionary of Art", 7, New York, 1996, pp. 776-777. Si veda, inoltre, A. Vannugli, *Jacopino Del Conte (1513-1598)*, tesi di Dottorato di ricerca in storia dell'arte, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1992.
- 4 Sulle tappe del percorso vasariano cfr. B. Agosti, *Giorgio Vasari: luogbi e tempi delle Vite*, Milano, 2013.
- 5 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 6 I carteggi dei due letterati documentano più effigi di mano di Jacopino; cfr. P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, Roma, 1956-1958, II, pp. 16-17, n. 212 (Ritratto di Jacopo Sadoletto); Ivi, I, pp. 319-320, n. 168 (Ritratto di Girolamo da Correggio?); A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, 1957-1961, III, 1961, pp. 94-95, n. 648; pp. 105-107, n. 658; pp. 109-112, n. 661; pp. 113-114, n. 663 (Ritratto di Annibal Caro).
- 7 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 8 Cfr. B. Agosti, A. Geremicca, *Les Vies de Vasari et quelques autres sources sur le portraits florentins du XVI^e siècle, in Florence. Portraits à la cour des Médicis, catalogo della mostra* (Paris, Musée Jacquemart-André, 11 settembre 2015-25 gennaio 2016) a cura di C. Falciani, Bruxelles, 2015, pp. 51-61.
- 9 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 10 Per il testamento del pittore si veda A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 328-330, Appendice C.
- 11 Per gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni Decollato cfr. H. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, pp. 104-105; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, pp. 227-232; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Hofmeister [Cheney], *A Portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in "Marsyas", 4, 1954, pp. 35-41, alle pp. 38-39; F. Zeri, *op. cit.*, 1951, pp. 138-149; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1971, ed. 1975, pp. 303-304; R.E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom*, Roma, 1976; J.S. Weisz, *Pittura e misericordia: the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ph. D. Diss., Cambridge/Mass., Harvard University, 1982; L. Trezzani, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio, II. Dal Sacco di Roma alla metà del secolo*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano, 1988, 2, pp. 429-443, alle pp. 433-434; J. Kliemann, M. Rohlmann, *Italian frescoes High Renaissance and Mannerism: 1510-1600*, New York, 2004, pp. 326-339; S. Pierguidi, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in "Bollettino d'Arte", XC, 2005, 132, pp. 23-34, alle pp. 23-28; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 130-140; C. Tempesta, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012) a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, 2011, pp. 116-125; E.D. Valente, *Nuovi documenti per l'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in "Bollettino d'Arte", XCVIII, 2013, pp. 51-72; M. Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 53-63.
- 12 G. Vasari, *op. cit.*, V, 1984, p. 526.
- 13 Sul dipinto è fondamentale il saggio di Antonio Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 59-93. Si veda inoltre A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 142-144.
- 14 Cfr. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, p. 106; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, p. 236; U. Gnoli, *Documenti senza casa*, in "Rivista d'arte", XVII, 1935, pp. 213-219; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 182; Idem, *op. cit.*, 1951, pp. 143-144; B. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, pp. 55-64, alla p. 61; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 38; S.J. Freedberg, *op. cit.*, 1971, ed. 1975, p. 305; J.B. Hunter, *The Life and the Work of Girolamo Siciolante*

- da Sermoneta, Ph. D. Diss., University of Michigan, 1983, pp. 41-44, 172-183; Idem, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma, 1983, pp. 29-30, 68 nn. 52-54 e 95-97.
- 15 Sui ritratti della famiglia Strozzi cfr. G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma, 1982, tavv. XCIII, XCVI, XCVII; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 152 (con bibliografia precedente). Donati (*Ibidem*, p. 152) ha inoltre reso noto un secondo ritratto di Filippo Strozzi, con l'attribuzione a Jacopino e da leggere in relazione quello già conservato a Palazzo Vecchio.
- 16 A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 149.
- 17 Cfr. M. Corso, *op. cit.*, 2015; S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati* cit., 2015, pp. 41-52.
- 18 La critica recente, sulla scia della descrizione vasariana e del ritrovamento di alcuni documenti d'archivio, tende a collocare i primi due affreschi al 1538. Si vedano E.D. Valente, *op. cit.*, 2013, pp. 51-72; A. Vannugli, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013) a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma, 2013, p. 121.
- 19 Cfr. A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 59-74; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII* [Roma 1642], ristampa arricchita dell'indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi, a cura di C. Gradara Pesci [Velletri 1924], Sala Bolognese, 2008, p. 75.
- 20 G. Baglione, *op. cit.*, 1642, ed. 2008, pp. 75-76.
- 21 F. Zeri, *op. cit.*, 1948, pp. 182, 183 nota 10.
- 22 Lo studioso ha ritrovato il documento di pagamento all'ebanista per la cornice, datato al 1591; cfr. A. Vannugli, *op. cit.*, 1998, p. 601.
- 23 A. Donati, *op. cit.* 2010, pp. 146-148 (con bibliografia precedente).
- 24 *Autoritratto*, carboncino e penna su carta, 16,3 x 13 cm, Vienna, Albertina, inv. 502; cfr. V. Birke, J. Kertés, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, I, Wien, 1992, p. 281. A questo disegno può aggiungersi - la critica è concorde su questa attribuzione - il foglio n. 652S del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Quest'ultimo disegno, proposto da Valentino Pace (*op. cit.*, 1972, p. 221), è preparatorio per la Santa Elisabetta della *Madonna con Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* della National Gallery di Washington e riutilizzato in controparte per la figura di vecchia in secondo piano nell'*Annuncio a Zaccaria*. Sono queste le sole prove rimaste a documentare quelle doti da disegnatore esaltate da Giorgio Vasari.
- 25 G. Baglione, *op. cit.*, 1642, ed. 2008, p. 75.
- 26 Cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1951, pp. 141 e 148 nota 6; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; S.J. Freedberg, *op. cit.*, 1971, ed. 1975, p. 501 nota 20; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, p. 74.
- 27 Cfr. S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Cambridge (Mass.), 1963; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965; R. Monti, *Andrea del Sarto*, Milano, 1981.
- 28 Si veda A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto (catalogo completo)*, Firenze, 1989, pp. 96-97, cat. 44.
- 29 A. Vannugli, *op. cit.*, 1992, p. 104.
- 30 Al gruppo delle opere certe dell'artista, quelle sinora citate perché menzionate da Vasari e Baglione, andranno poi aggiunte quelle documentate per altre vie. Tra queste: il *Ritratto di Sant'Ignazio da Loyola* eseguito intorno al 1556 (la notizia che il santo fu ritratto da Jacopino si trova in D. Bartoli, *Della vita e dell'Istituto di Sant'Ignazio* [...], Roma, 1650, pp. 579-580; cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma, L'arte senza tempo* di Scipione da Gaeta, Torino, 1957, pp. 42-43; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 156 fig. 118, 161 (con bibliografia precedente); la *Santa Maria Maddalena* di San Giovanni in Laterano intorno al 1570 (cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1957, pp. 35-36, 65; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 37; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 146-148, fig. 112); e infine il *Ritratto di Girolamo Melchiorri*, recentemente attribuito da Marco Gallo, che ne ha pubblicato il documento di pagamento del 1583 (M. Gallo, *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in S. Maria sopra Minerva*, in "Studi romani", XLV, 1997, pp. 88-96).

- 31 I. Hofmeister [Cheney], *op. cit.*, 1954, pp. 36-37.
- 32 A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 150. L'identificazione dell'effigiato con Baldassarre Turini mi pare tuttavia essere stata convincentemente confutata in M. Corso, *Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Cinquecento*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, rel. Silvia Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre, XXVI ciclo, 2012/2013, pp. 167-170.
- 33 I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 39.
- 34 Cfr. F. Zeri, in F. Zeri, E. Gardner, *Italian Painting. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine school*, New York, 1971, pp. 204-205; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 152 e nota 206.
- 35 Cfr. H. Voss, *Pontormo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 250-252; I. Hofmeister [Cheney], *op. cit.*, 1954, p. 36, nota 4; Eadem, *op. cit.*, 1970, p. 39 nota 51; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 120; A. Donati, *op. cit.*, p. 153.
- 36 L. Russo, *Per Marcello Venusti pittore lombardo*, in "Bollettino d'Arte", LXXVI, 1990, 64, pp. 133-154.
- 37 Lascia qualche dubbio, per procedere all'analisi di alcuni casi, l'attribuzione al pittore del *Ritratto di Bindo Altoviti* del Museum of Fine Arts di Montreal (A. Donati, *op. cit.*, 2010, fig. 238). L'effigie, dalla critica considerata prossima al *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Chantilly, non sembra tuttavia avere le caratteristiche esecutive del pittore, almeno le più certe, che si sono tracciate in precedenza e riscontrate nel ritratto del Ridolfi. Il dipinto appare di un aspetto smaltato, di una consistenza pittorica incipriata negli incarnati, spumosa nell'esecuzione della barba e dei baffi. Verosimilmente il dipinto ha sofferto le ingiurie del tempo, ma le mani sembrano di una resa più legnosa e meno insistita sull'articolazione delle dita, rispetto a quanto l'artista realizza nelle pale d'altare e negli affreschi, almeno per gli anni Quaranta e i primi Cinquanta. Così le spalle quasi spioventi e semplificate in una forma triangolare, paiono derivare da quelle jacopinesche ma allo stesso tempo separarsene per lo spiccato geometrismo. Il sostrato culturale è lo stesso dell'artista ma l'attribuzione alla sua mano andrebbe forse rimeditata, poiché al momento ricca di aspetti problematici. Tale problematicità riguarda da vicino anche un gruppo di opere che si possono, per stile, raccogliere intorno al *Bindo Altoviti*. Ci riferiamo in particolare al *Ritratto di gentiluomo* ex-Capponi oggi nella collezione del Banco Santander di Madrid (Ivi, fig. 209) – attribuito anche ad Alessandro Allori – al cosiddetto *Ritratto di Vittoria Farnese* già della Watney Collection (Ivi, fig. 208), al *Ritratto di Orazio Farnese* della National Gallery di Londra (Ivi, fig. 207), quest'ultimo assegnato in passato anche a Francesco Salviati. Sembrerebbero far parte di questo gruppo anche il *Ritratto femminile (membro della famiglia Santacroce?)* di collezione privata (Ivi, fig. 199) come il *Ritratto di nobildonna* della Collezione Irving Pratt (Ivi, fig. 200).
- Con più fermezza andrebbe espunto dal catalogo del pittore il cosiddetto *Ritratto di Livia Colonna* della Galleria Borghese di Roma (Ivi, fig. 210). Eseguita su lavagna, l'opera parrebbe ascrivibile con maggiore probabilità a Leonardo Grazia da Pistoia, artista il cui percorso romano è ancora da ricostruire. Tipiche del pittore appaiono difatti l'estrema sintesi delle forme, soprattutto nei tratti del volto, come nello sciogliersi del velo, che dal capo si adagia sulle spalle spiegazzato a fisarmonica come un foglio di carta, e infine nell'anatomia delle mani, dalle dita lunghissime, affilate e sottili, che sembrano spezzarsi, dalla parte del dorso, all'altezza delle giunture delle falangi.
- Nonostante sia tradizionalmente riferito a Jacopino, ipotesi fondata sulla citazione vasariana di un ritratto del pontefice, sarebbe forse da rivedere l'attribuzione al pittore del *Ritratto di Paolo III Farnese con prelato* (Ivi, fig. 221), opera non particolarmente convincente, di un grafismo esasperato rispetto a quello che si ritrova nelle opere certe del pittore, nelle pale come negli affreschi. Il ritratto potrebbe derivare da un originale di Jacopino ed essere una copia di mano di un nordico. Nordica è difatti la concezione del paesaggio con rovine, interpretato in maniera favolosa, come l'insistenza che il pittore pone nella resa dell'abito bianco, dalle pieghe sottili e fittissime che si articolano in maniera innaturale. Per un pittore come Jacopino, che a Firenze aveva avuto certamente modo di formarsi sulla messa in prospettiva dell'architettura – del resto nessuna incoerenza è presente nell'*Annuncio a Zaccaria* – strana è poi la costruzione della

- parete destra con colonne, orchestrata in maniera quasi arbitraria. Se si esclude questo dipinto dal catalogo del pittore sarà necessario procedere anche all'espunzione del *Ritratto di Niccolò Gaddi* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Ivi, fig. 22), estremamente legata all'effigie del pontefice nelle sue componenti più significative; cfr., per i dipinti citati, A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 154-162 (con bibliografia precedente).
- 38 *Santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata (A. Donati, *op. cit.*, 2010, fig. 134); *Madonna col Bambino*, Windsor Castle (Ivi, fig. 135); *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Miami University, Lowe Art Museum, Kress Collection (Ivi, fig. 138); *Madonna 'degli Innocenti'*, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti, (Ivi, fig. 139); *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin (Ivi, fig. 142). Si vedano I. Cheney, *op. cit.*, 1971, pp. 32-34; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, pp. 114, 116; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 74-75; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 122-127. Philippe Costamagna e Ann Fabre (*Di alcuni problemi nella bottega di Andrea del Sarto*, in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 15-28, alle pp. 22-28) hanno proposto di riferire al periodo giovanile dell'artista anche i seguenti dipinti: *Ritratto di donna in veste da Maddalena*, Philadelphia, John G. Johnson Collection (Ivi, tav. 29); *Ritratto di donna*, già Firenze, Collezione Contini Bonacossi (Ivi, tav. 33), *Ritratto d'uomo*, New York, Metropolitan Museum of Art (Ivi, tav. 35). A parere di chi scrive questi dipinti non hanno le caratteristiche esecutive e stilistiche per essere riferite all'artista, mentre più prossimo allo stile di Jacopino, soprattutto nel modo di realizzare le mani che avvicina il dipinto all'*Annuncio a Zaccaria* dell'oratorio di San Giovanni Decollato, è il *Ritratto d'uomo* della John G. Johnson Collection (tav. 34), sempre preso in esame dai due studiosi e per primo assegnato al pittore da John Shearman (*op. cit.*, 1965, I, p. 170 nota 4).
- 39 Si riportano le datazioni presenti in A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 124, 127-130, ma questi dipinti hanno una storia attributiva (e di datazione) travagliata. Per la bibliografia precedente si rimanda ancora al testo di Andrea Donati e soprattutto alla tesi dottorale di Antonio Vannugli.
- 40 J. Cox Rearick, *The drawings of Pontormo: a catalogue raisonné with notes on the paintings*, New York, 1981.
- 41 G. Bruscoli, *Lo Spedale di Santa Maria degl'Innocenti di Firenze dalla sua fondazione ai giorni nostri*, Firenze, 1900, p. 11; cfr. I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 33; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 114.
- 42 È stato per primo Federico Zeri (*op. cit.*, 1978, p. 116) a suggerire il confronto con la *Venere e Cupido* della Galleria dell'Accademia. Si deve invece a Christian von Holst (*Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580. Kleine Beobachtungen und Ergänzungen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, 1, pp. 1-64, alle pp. 52-54) il confronto con la lunetta della Sistina *Asa, Iosaphat e Ioram*. Forse non si dovrà neppure sottovalutare l'esempio fornito dal 'tondo Doni', dove in effetti appare più evidente la torsione del busto della Vergine, così come il volgersi della testa verso il profilo.
- 43 Sulla valutazione del dipinto grava uno stato di conservazione non ottimale. Bisognerà, infatti, segnalare che il dipinto è stato sottoposto nel 1965 a un forte restauro, che ha in parte alterato la stesura pittorica, soprattutto nel volto del Bambino. Una riproduzione antecedente all'intervento conservativo è pubblicata in I. Cheney, *op. cit.*, 1970, pp. 32-35, fig. 3.
- 44 Cfr. anche M. Corso, *A lato di Venusti: Michelangelo visto da Jacopino del Conte*, in *Intorno a Venusti*, a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli, 2016, pp. 55-63.
- 45 Per il disegno si veda E. Parma Armani, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001) a cura di E. Parma Armani, Milano, 2001, p. 177, cat. 70.
- 46 Cfr. M. Corso, A. Geremicca, *Nei dintorni di Perino. Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", LV, 2013, 2, pp. 286-295; M. Corso, *op. cit.*, 2016, pp. 55-63.
- 47 Cfr. S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012) a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, 2013, pp. 29-46, alle pp. 24-26.
- 48 Cfr. V. Romani, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova, 1990, pp. 7-8; *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo

- della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004) a cura di V. Romani, Firenze, 2003, pp. 21-33; S. Ginzburg, *La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari*, in *Il Sacco di Roma*, atti del convegno (Roma, Académie de France, 12-13 Novembre 2012) a cura di G. M. Anselmi, S. Frommel, M. Ghelardi, A. Lemoine (in corso di pubblicazione); Eadem, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati* cit., a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 41-52.
- 49 Sono questi gli anni in cui l'artista potrebbe aver fatto la spola tra Firenze e Roma: nel 1538 Jacopino paga la sua iscrizione alla corporazione dei pittori in entrambe le città; cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 3, c. 56v; Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (1534-1579), *Libro degli introiti*, 2 (secolo XVI), cc. 12v, 13r.
- 50 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 101.
- 51 Su Daniele da Volterra e Michelangelo cfr. *Daniele da Volterra* cit., 2003. Su Bugiardini e Michelangelo cfr. N.E. Land, *Michelangelo's Shadow: Giuliano Bugiardini*, in "Explorations in Renaissance Culture", 31, 2005, pp. 1-18.
- 52 Della medaglia si conservano due esemplari in argento, il primo al Museo Nazionale del Bargello di Firenze e il secondo al Victoria and Albert Museum. Sulla medaglia cfr. M. Cano in *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 18 maggio-12 luglio 1994) a cura di J. Urrea Fernández, Madrid, 1994, pp. 190-191, cat. 43.
- 53 *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma a cura di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, IV, Firenze, 1979, pp. 7-268, alle pp. 266-267.
- 54 Cfr. A. Natali, *Andrea del Sarto: maestro della "maniera moderna"*, Milano, 1998.
- 55 Cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 33; P. Costamagna, A. Fabre, *op. cit.*, 1991, p. 23; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 127. Il dipinto, come indica il cartellino posto sul retro della tavola, proviene dalla chiesa di Sant'Ambrogio.
- 56 I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 35; V. Pace, *op. cit.*, 1972, p. 222 nota 12; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 114; S.J. Freedberg, *Jacopino del Conte: an Early Masterpiece for the National Gallery of Art*, in "Studies in the History of Art", 18, 1985, pp. 59-65; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 125.
- 57 Sul dipinto si veda A. Natali, A. Cecchi, *op. cit.*, 1989, p. 119, cat. 119.
- 58 Cfr. *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington- Fort Worth - Chicago - Cambridge - London, 1996-1998) a cura di P. Joannides, Washington, 1996, pp. 84-85, cat. 19. Il collegamento tra il disegno di Michelangelo e il dipinto di Jacopino si deve a Andrea Donati (*op. cit.*, 2010, p. 125).
- 59 Cfr. C. von Holst, *op. cit.*, 1971, pp. 52-54; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, pp. 114, 116; P. Costamagna, A. Fabre, *op. cit.*, 1991, pp. 23-24; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 127-128.
- 60 Ringrazio Antonio Vannugli per avermi mostrato una foto del dipinto a colori.
- 61 Andrea Donati propone di associare, in via ipotetica, il dipinto al foglio michelangiolesco n. 69v del Musée du Louvre; cfr. A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 127 nota 63 e fig. 148.
- 62 Sul disegno cfr. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, II, Novara, 1976, pp. 90-91, cat. 308r.; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven, 1988, pp. 106-110.
- 63 F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; C. von Holst, *op. cit.*, 1971, p. 48; S.J. Freedberg, *op. cit.*, 1985, pp. 59-65; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, p. 74; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 129.
- 64 Si veda nota 24.
- 65 Su Tommaso de' Cavalieri si veda M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in "Horti Hesperidum", 3, 2013 pp. 257-319. Come sottolineato da Michela Corso, Jacopino ebbe strette legami con molti dei personaggi che presero parte all'Accademia della Virtù; cfr. M. Corso, *op. cit.*, 2012/2013, pp. 94, 109-110, 157, 180-186, 208.
- 66 Come noto si tratta di un gruppo creato da due sculture indipendenti: una Venere accovacciata e un bambino che gioca con un'oca. Le due sculture erano di proprietà di Agostino Chigi e, nel 1622, confluirono nella collezione Ludovisi; cfr.

- I marmi Ludovisi nel Museo nazionale romano*, a cura di B. Palma, L. de Lachenal, Roma, 1983, p. 73, cat. 29; *Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo nazionale romano*, a cura di M. De Angelis d'Ossat, Roma, 2002, p. 249.
- 67 H. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, p. 106; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, p. 221; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 182; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 38 n. 51. Il dipinto fino al 1934 ha fatto parte della collezione Chaix d'Est Anges di Parigi.
- 68 J.S. Weisz, *op. cit.*, 1984, pp. 152, 156 nota 2.
- 69 *Daniele da Volterra* cit., 2003, pp. 96-97, cat. 20.
- 70 A. Vannugli, *op. cit.*, 1998, p. 602.
- 71 P. de Nolhac, *Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", IV, 1884, pp. 139-231; M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 105, 1993, pp. 49-91, alla p. 82.
- 72 A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 264-267.
- 73 M. Corso, *op. cit.*, 2012/2013, pp. 205-207.

Anno Accademico 2011-2012
ultima revisione dicembre 2016

SUMMARY

Thanks to research carried out by Federico Zeri, and later by Iris Cheney and Antonio Vannugli, Jacopino del Conte has been the subject of gradual rediscovery. He was a prominent painter in mid-sixteenth-century Rome, much appreciated for his talent in portraiture, which earned him the protection of eminent figures at the Papal court. He was also one of the artists most influenced by Michelangelo, to whom he paid special attention early on in Florence, studying the New Sacristy, and then in Rome, keeping abreast of developments in the Sistine Chapel, both on the vault and in the Last Judgement. Moreover, his rapport with Michelangelo can be understood as a sort of studentship. Until 1547 – the year this association was interrupted – Jacopino made a close study of the great master, whose drawings he knew extremely well, and painted his portrait, a privilege bestowed on very few artists. With a focus on the years 1530-1538 – between the death of Andrea del Sarto, whose pupil Jacopino was, and the period of the first two frescoes in the Oratorio di San Giovanni Decollato in Rome – this article seeks to establish a coherent sense of the artist's career, which has in certain areas remained only vaguely outlined, especially with respect to his earliest phase. Scarce documentation and a dearth of signed works have seriously complicated a close study of those intense early years, during which Jacopino enhanced his training with Andrea del Sarto, gradually opening himself up to the innovations of Michelangelo.



1 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna 'degli Innocenti' Firenze, Museo dello
Spedale degli Innocenti



2 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna col Bambino
e San Giovannino Firenze,
Galleria degli Uffizi



3 - Michelangelo,
Madonna 'Medici' Firenze, Museo delle Cappelle
Medicee, Sagrestia Nuova



4 - Michelangelo, Studio
per la Madonna 'Medici' Firenze,
Casa Buonarroti, inv. 71



5 - Leonardo Grazia,
Jacopino del Conte,
Palà dei Palafrenieri

Città del Vaticano,
Basilica di San Pietro,
Sacrestia dei Canonici



6 - Jacopino del Conte,
Madonna col Bambino,
San Giovannino e Santa Elisabetta

Cambridge,
Fitzwilliam Museum



7 - Jacopino del Conte (attr.),
Sacra famiglia

New York,
Metropolitan Museum of Art



8 - Donatello,
Madonna 'Pazzi'

Berlino,
Staatliche Museen



9 - Michelangelo,
Madonna col Bambino
e San Giovannino

Windsor,
Windsor Castle



10 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna col Bambino
e San Giovannino

Kent, Knole House,
Collezione Lord
Sackville



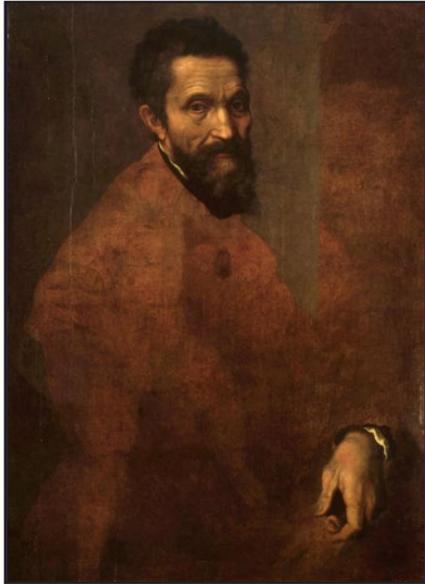
11 - Michelangelo,
Asa, Iosabai e Ioram (part.)

Città del Vaticano,
Cappella Sistina



12 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna col Bambino
e San Giovannino

Belgrano (Argentina),
Collezione privata



13 - Jacopino del Conte (attr.),
Ritratto di Michelangelo
Buonarroti

New York,
Metropolitan
Museum of Art



14 - Jacopino del Conte (attr.),
Ritratto di Michelangelo
Buonarroti (riflettografia)

New York,
Metropolitan
Museum of Art



15 - Jacopino del Conte,
Annuncio a Zaccaria

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato

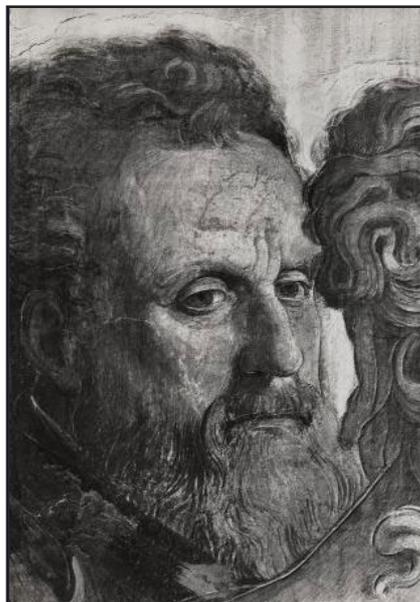


16 - Jacopino del Conte,
Annuncio a Zaccaria (part.)

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



17 - Michelangelo,
Studio di teste (Tre Parche)
(part.)
Firenze, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi
(GDSU), inv. 599 E



18 - Jacopino del Conte,
Annuncio a Zaccaria (part.)
Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



19 - Jacopino del Conte (attr.),
Ritratto di notaio pontificio
Cambridge,
Fitzwilliam Museum



20 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna col Bambino,
San Giovannino e Santa Elisabetta
Washington,
National Gallery
of Art



21 - Michelangelo,
Studio per Madonna
col Bambino (part.)

Londra,
British Museum,
inv. 1859.0514.818



22 - Jacopino del Conte (attr.),
Madonna col Bambino,
San Giovannino e Santa Elisabetta (part.)

Washington,
National Gallery
of Art



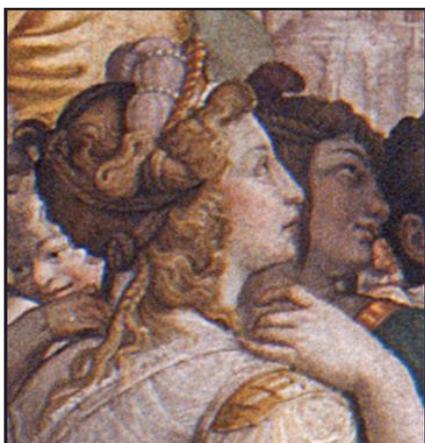
23 - Michelangelo,
Cleopatra

Firenze, Casa Buonarroti,
inv. 2 F



24 - Jacopino del Conte,
Predica del Battista

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



25 - Jacopino del Conte, *Predica del Battista (part.)* Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato



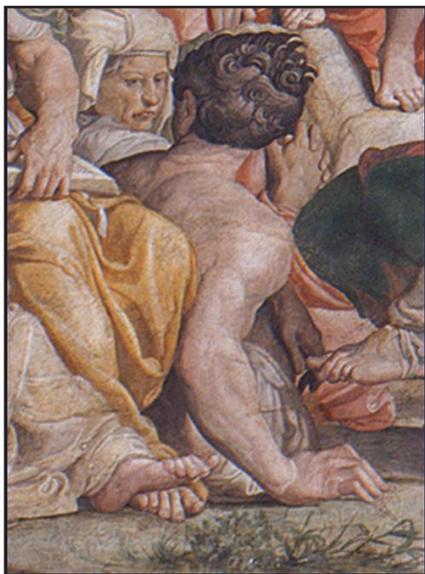
26 - Michelangelo, *Studio di teste (Tre Parche)* Firenze, GDSU, inv. 599 E (part.)



27 - Jacopino del Conte, *Predica del Battista (part.)* Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato



28 - Michelangelo, *Studio di teste (Tre Parche)* Firenze, GDSU, inv. 599 E (part.)



29 - Jacopino del Conte, Predica del Battista (part.) Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato



30 - Aristotile da Sangallo (da Michelangelo), Battaglia di Cascina (part.) Norfolk, Holkham Hall



31 - Aristotile da Sangallo (da Michelangelo), Battaglia di Cascina (part.) Norfolk, Holkham Hall



32 - Jacopino del Conte, Battesimo di Cristo Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato



33 - Jacopino del Conte,
Battesimo di Cristo (part.)

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



34 - Aristotile da Sangallo
(da Michelangelo),
Battaglia di Cascina (part.)

Norfolk,
Holkham Hall



35 - Jacopino del Conte,
Battesimo di Cristo (part.)

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



36 - Venere accovacciata

Roma, Palazzo Altemps



37 - Jacopino del Conte (attr.),
Ritratto di Antonio
da Sangallo il Giovane

Milano,
Pinacoteca di Brera



38 - Jacopino del Conte (?),
Ritratto del cardinale
Marcello Cervini degli Spannocchi

Roma,
Galleria Borghese



39 - Jacopino del Conte,
Trasporto di Cristo al sepolcro

Chantilly,
Musée Condé



40 - Jacopino del Conte,
La battaglia di Clodoveo

Roma, San Luigi dei Francesi,
cappella Dupré



41 - Jacopino del Conte,
*Clodoveo distrugge gli idoli mentre
San Remigio battezza i Franchi*

Roma,
San Luigi dei Francesi,
cappella Duprè



42 - Jacopino del Conte,
Deposizione

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



43 - Jacopino del Conte,
Deposizione (part.)

Roma, Oratorio di San
Giovanni Decollato



44 - Jacopino del Conte,
Ritratto di Niccolò Ridolfi

Boston,
Museum of Fine Arts



45 - Jacopino del Conte (attr.),
Pietà

Spoletto,
Collezione privata



46 - Jacopino del Conte,
Pietà

Roma, Monastero
del Corpus Christi



47 - Jacopino del Conte,
San Francesco riceve le stimmate

Roma, Monastero
del Corpus Christi

STEFAN ALBL

SULLE ORME DI LUIGI LANZI. NOTIZIE SULLA PITTURA A LUCCA NEL SEICENTO

(FIGURE 01-35)

L'abate Luigi Lanzi riteneva che la serie dei migliori pittori lucchesi del Seicento iniziasse con Paolo Biancucci "ottimo scolare di Guido Reni; la cui vaghezza e l'impasto ha imitato in molte opere"¹. Il pittore, oggi quasi dimenticato e noto tutt'al più a qualche specialista del settore, è autore della splendida pala con la *Vergine e le anime purganti* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi), menzionata dallo stesso Lanzi, che decorava la chiesa del Suffragio e di cui si illustra in questa sede un piccolo bozzetto, custodito nello stesso Museo di Villa Guinigi, che presenta qualche differenza iconografica rispetto alla pala finale (Figg. 1, 2)². Analizzando queste opere, e soprattutto la maniera di modellare le fisionomie e la cromia dei capelli e dei panneggi rosa, risulta comprensibile come Lanzi abbia potuto nutrire rancore verso Malvasia per non aver incluso il Biancucci fra gli allievi di Guido Reni. "Il Guido Reni Lucchese", che meriterebbe uno studio più analitico, ha dato prova del suo talento anche nella pala del *Volto Santo* ora nella chiesa di San Paolino a Viareggio (Fig. 3)³: attorno all'immagine ieratica di Cristo sulla croce, che utilizza come modello la scultura lignea del *Volto Santo* custodita nella cattedrale di San Martino e particolarmente venerata a Lucca, figurano San Bernardino e un angelo sulla sinistra e Maria Maddalena sulla destra. Quest'ultima assomiglia alla tela con *Maria Maddalena* in collezione privata a Roma, già attribuita a Carlo Maratti, ma giustamente assegnata al pittore lucchese da Erich Schleier (Fig. 4)⁴. Le stesse fisionomie e la stessa plasticità dei panneggi molto aderenti ai corpi appaiono nella *Santa Caterina che riceve dall'angelo la palma del martirio*, già attribuita alla cerchia di Jacques Blanchard, ma giustamente rivendicata al Biancucci da Alberto Crispo⁵.

Nel 1631 Biancucci è presente in una riunione nella chiesa di Santa Croce e San Bonaventura a Roma, che proprio in quell'anno era stata dichiarata chiesa nazionale dei lucchesi a Roma da Papa Urbano VIII⁶. Alla stessa riunione partecipa anche il diciannovenne pittore lucchese Pietro Testa, che, come il suo connazionale, sta forse valutando anch'egli la possibilità di assicurarsi commissioni per la decorazione della nuova chiesa, promossa dalle famiglie lucchesi presenti nell'Urbe. La congregazione segreta della chiesa (fra cui Girolamo Buonvisi, Marcantonio Franciotti e Bartolomeo Bernardini, futuri committenti del Testa) decide il 17 agosto 1631 "[...] che per la festa di Santa Croce si faccia uno scudo grande di Santa Croce e 3 armi grandi, una del Papa, l'altre della Libertà e della Città che metteranno in mezzo quella del Papa, impiegando i Pittori lucchesi in tal lavoro"⁷. Non sappiamo purtroppo se in questi lavori "effimeri" siano stati inclusi giovani artisti come Biancucci e Testa, anche se se è certamente ipotizzabile. In questa fase iniziale della chiesa, ben documentata dal fondo *Opera pia dei Lucchesi a Roma*, conservato nell'Archivio di Stato a Lucca, risulta evidente che il pittore e architetto più richiesto fu Francesco Buonamici, che non a caso venne scelto per eseguire la pala con il *Volto Santo* per l'altar maggiore della chiesa (Fig. 5)⁸. Ritoccato in tempi successivi, il dipinto su tela non è ben conservato ma costituisce finora l'unica prova pittorica dell'artista, noto soprattutto come architetto. Nella stessa chiesa, nella seconda cappella sulla sinistra, è conservata una pala d'altare, del cui autore le fonti e guide finora hanno taciuto il nome (Fig. 6)⁹. Il dipinto è diviso in due registri, nella parte superiore è raffigurata l'*Incoronazione della Vergine* e nella parte inferiore compaiono i dodici apostoli. Lo stile ricorda vagamente l'ambito di Federico Zuccari e la datazione dovrebbe situarsi nell'ultimo decennio del Cinquecento. Si tratta di un'opera

– si direbbe capitale, per quanto riguarda questo artefice – del lucchese Benedetto Brandimarte. Il profilo di questo pittore, di cui tutt'ora si hanno pochi dati sicuri, è stato ricostruito per la prima volta da Alberto Ambrosini nel catalogo della mostra sulla pittura a Lucca nel primo Seicento¹⁰. Le tipologie delle figure, il modo di eseguire i panneggi e di trattare le superfici, ma anche la disposizione delle figure e la scelta coloristica, ricordano opere del Brandimarte come l'*Incoronazione della Vergine* in Santa Maria Assunta a Camaione oppure l'*Annunciazione* in San Nicolò a Pietra Ligure. Di Brandimarte l'Accademia di San Luca possiede un ritratto che ci trasmette le sue sembianze. Non è da escludere che il pittore si sia rappresentato in una delle figure degli apostoli sull'estremo lato destro della tela, mentre nell'unica figura che rivolge lo sguardo verso lo spettatore si potrebbe forse riconoscere il ritratto del committente, ovvero un membro della famiglia Spada, forse Giovanni Battista Spada (1555-1623), avvocato della Camera Apostolica. Dal momento che lo stile della pala fa pensare a una data anteriore al 1631, anno della fondazione della chiesa nazionale dei Lucchesi a Roma, il dipinto sembra provenire da un altro contesto, tutt'ora ignoto.

È possibile che sullo scorcio degli anni Venti Biancucci e Testa, che negli anni a venire avrebbero aggiornato il linguaggio figurativo a Lucca sull'esempio di Reni e Poussin, cercassero di colmare a Roma un vuoto che si era creato da poco con la morte di Paolo Guidotti nel 1629. Questi era stato il più illustre rappresentante lucchese a Roma, rinomato per le sue opere non solo pittoriche, scultoree e architettoniche, ma anche poetiche. Guidotti si era peraltro creato una fama anche per il suo comportamento decisamente fuori norma. Si ricordano le parole del pittore lucchese Matteo Boselli, tramandate da Filippo Baldinucci, secondo cui Guidotti, spinto dal desiderio di volare, avrebbe costruito delle ali usando ossa di balena rivestite di penne; dopo vari tentativi poco felici, stanco di agitare le braccia, sarebbe caduto sul tetto di una casa, rompendosi la coscia; l'autore ignoto di un manoscritto secentesco aggiunge che di notte Guidotti avrebbe sezionato cadaveri nel Colosseo e qui avrebbe anche assistito al sabba¹¹. Guidotti, che aveva tentato di entrare nell'orbita di Papa Paolo V Borghese, di cui assunse anche il cognome, è presente a Roma nel 1589, quando il suo nome appare nella *lista delle candele* dell'Accademia di San Luca¹², nel 1599 riceve pagamenti per gli affreschi nella cupola di Santa Maria dei Monti, lavora poi in Vaticano, in S. Giovanni in Laterano¹³ e per il Marchese Vincenzo Giustiniani, per il quale affresca la sala della Felicità Eterna a Bassano di Sutri (Fig. 7)¹⁴. I colori e la costruzione geometrica delle figure nell'affresco ricordano Luca Cambiaso, che condivideva la provenienza genovese con il Marchese Giustiniani, mentre il *David con la testa di Golia*, datato 1608 e reso noto da Luigi Ficacci (Fig. 8)¹⁵, dimostra come il pittore si sia aggiornato sul linguaggio artistico del Caravaggio, che in quel periodo era ancora in vita, seppur non presente a Roma¹⁶. Non lontano nel tempo è stata probabilmente eseguita la *Salomè con la testa del Battista*, in cui sei personaggi si stagliano sullo sfondo scuro (Fig. 9)¹⁷. Il confronto lungo l'asse centrale del dipinto tra la testa del Battista e quella del personaggio che guarda lo spettatore accresce l'immediatezza del macabro racconto biblico. Fu Massimo Pulini a disconoscere la precedente attribuzione dell'opera ad Artemisia Gentileschi optando invece per una sua assegnazione al pittore lucchese, che nel 1611 torna da Roma a Lucca per fare omaggio al Palazzo Pubblico della sua grande pala con la *Libertà Lucchese* (Fig. 10)¹⁸. Guidotti usava dare le sue opere "in dono" – come segno dello stato sociale che aveva raggiunto e per sottolineare la nobiltà della sua pittura, aspettandosi in cambio regali preziosi¹⁹. Nel caso della *Libertà Lucchese*, il Consiglio Generale di Palazzo Pubblico annota in data 24 marzo 1611: "Fu letto dopoi un memoriale del Cavaliere Borghese Guidotti con una scrittura per dichiarazione del quadro della Libertà che ha donata alla Repubblica, et fu decreto: Che per dimostrazione di gratitudine, et che sia stato accettissimo il quadro donato dal Cavaliere Borghese Guidotti gl'illustrissimi signori debbino donare al detto Cavaliere una Catena di scudi dugento, et di più cento scudi contanti, et s'intenda ottenuta la spesa da pagarsi dall'Offitio dell'entrate"²⁰. Cinque giorni dopo l'Uffizio sopra le entrate registra effettivamente un pagamento di trecento scudi al Cavalier Guidotti²¹. Al tempo di Tommaso Trenta il "gran quadro esprime la Repubblica assistita dai suoi Santi Protettori del Cav. Guidotti" si trovava nel primo gran salone degli staffieri, cioè dove si conserva oggi l'affresco staccato della *Libertà Lucchese* di Pietro Testa, proveniente dal cortile degli Svizzeri del Palazzo ed eseguito durante il suo soggiorno nella città nel 1637-38²².

Alla successiva generazione di artisti lucchesi Guidotti dovette sembrare una figura esemplare che era riuscita a farsi un nome a Roma, capitale delle arti, trovandovi occasione di lavorare per committenti privati e in luoghi pubblici, di raggiungere un elevato stato sociale e, grazie al suo talento ed al vasto spettro delle sue attività culturali, di farsi amici quali Giambattista Marino, che celebravano le sue opere attraverso la poesia²³. È curioso tuttavia osservare che Lanzi non menziona Guidotti quando parla della scuola fiorentina e dei pittori

lucchesi dell'*epoca quarta*. Egli invece lo inserisce e lo tratta brevemente nell'*epoca terza* assieme a Girolamo Massei e Benedetto Brandimarte²⁴. Ai suoi occhi Guidotti doveva rappresentare un pittore ancora legato essenzialmente al Manierismo.

Dopo aver fatto iniziare il racconto dei pittori lucchesi del secolo XVII con Biancucci, Lanzi passa a Pietro Ricchi, che sulla scorta dei racconti di Baldinucci e Orlandi vorrebbe altresì come imitatore delle "forme di Guido"²⁵. Pietro Paolini invece visse e insegnò lungamente a Lucca e, dopo aver frequentato a Roma lo studio di Angelo Caroselli ed aver assimilato per primo il linguaggio caravaggesco, quindi quello veneto, produsse a Lucca una serie di quadri da stanza di conversazioni e di feste contadinesche, di cui il Lanzi ricorda la *Congiura ai danni di Wallenstein* a palazzo Orsetti (Fig. 11)²⁶. Il dipinto rappresenta l'uccisione di Albrecht von Wallenstein, che formò e mise a disposizione dell'imperatore Ferdinando II un esercito di 50.000 uomini durante la guerra dei Trent'anni, e mostra ciò che Lanzi chiama uno "speciale talento" nella resa dei temi tragici. Lo sviluppo orizzontale della scena con la suddivisione dei piani pittorici tramite colonne scanalate ricorda le opere del Veronese, così come la fiamma di gusto lombardo in alto, che è quasi memore del tardo Tiziano nel *Martirio di San Lorenzo*, mentre la drammaticità con la quale viene raffigurata la morte di Wallenstein testimonia la conoscenza di opere romane del Caravaggio come il *Martirio di San Matteo* in San Luigi dei Francesi²⁷. Paolini era in stretto contatto con poeti, attori e letterati del suo tempo, come testimoniano le poesie scritte da Isabetta Coreglia per celebrare alcune tele dell'artista o lo straordinario quadro che rappresenta l'attore *Tiberio Fiorilli nelle vesti di Scaramuccia* (Fig. 12)²⁸.

Tra gli allievi del Paolini Lanzi espunge Testa ed omette alcuni altri per menzionare esclusivamente i fratelli del Tintore, Cassiano, Francesco e Simone. Quest'ultimo "fu grande in rappresentare uccelli e frutti" ed è possibile che i due artisti abbiano collaborato in un dipinto passato da Sotheby's nel 2001²⁹. In quel tipico procedimento in uso nelle botteghe specializzate in nature morte di contrapporre continuamente "motivi iconografici rielaborati ogni volta con inedite soluzioni, e dunque mai ripetitive pur nell'insistenza quasi ossessiva dei soggetti trattati"³⁰, si inserisce anche la *Natura morta* presso la Galleria Canessa a Parigi, con i suoi colori freddi e il cielo giocato sui colori grigi e scuri (Fig. 13)³¹. Risulta evidente che nel dipinto poc'anzi citato la figura spetta a Paolini, mentre la cesta di fiori e frutta va attribuita a Simone del Tintore, ma la divisione dei compiti e lo scambio fra i pittori lucchesi che spesso si spostavano tra Lucca e Roma non sono sempre così chiari. È da condividere l'osservazione di Alberto Ambrosini "[...] che la produzione figurativa lucchese negli anni a ridosso della metà del secolo trova il proprio tono organizzandosi, non sull'unico asse costituito dal nome pure nobilissimo del Paolini, ma attraverso un intreccio più complesso di forze al quale appunto Biancucci contribuì in misura determinante. Che poi tra questi pittori corressero possibilità di scambi e occasioni di dialogo mi è sempre parso evidente"³². Lo testimonia una notizia contenuta in un manoscritto secentesco di autore incerto con notizie biografiche su Pietro Ricchi, Pietro Testa, Paolo Biancucci, Paolo Guidotti e Monsù Blanch³³. Nella *vita* di Testa si apprende una notizia curiosa che non solo getta luce sul carattere "difficile" del Lucchese, come a Roma veniva chiamato secondo il Passeri, ma testimonia anche l'esistenza dell'accademia del disegno di Paolini già prima del 1650 (anno della morte di Testa): "Essendo di Roma ritornato [Testa] ricevette occasione a Lucca, andò una sera all'accademia del disegno, che allora per accidente si faceva in casa del pittore Pietro Paolini e vedendo que' giovani stentare nel compire il disegno, fattone uno, o due che fossero con la sua gran facilità, disse loro: «Che tanto stentare! Così si disegna»; fu questi di gran spirito e prontezza, di gran facilità nell'operare e di gran intelligentia del nudo"³⁴. L'accademia di Paolini era dunque, seppur in modo informale, già attiva prima del 1650 e non a partire dalla metà del secolo come di solito viene assunto, e doveva costituire un luogo di incontro e di scambio fra i pittori a Lucca. Proprio lo studio sistematico dei rapporti fra i vari artisti e i ritrovamenti di nuovi documenti consentiranno una comprensione migliore della pittura del Seicento a Lucca, che ancora oggi si presenta molto lacunosa³⁵.

Attorno alla metà degli anni Quaranta ad esempio si osserva nelle opere di Pietro Testa un rinnovato interesse per "quel Guido, che anche chi lo segue conduce alla gloria", come lo stesso artista lo chiama nel suo taccuino³⁶. Ciò traspare chiaramente in alcuni disegni di San Michele Arcangelo (Fig. 14)³⁷ che si rifanno al quadro di Reni in Santa Maria della Concezione a Roma (Fig. 15)³⁸, ma anche al tardo dipinto di *Enea e la Sibilla Cumana attraversano lo Stige* (Fig. 16)³⁹, in cui nella posa e nel suo drappeggio di colore rosa la figura di Enea ricorda la figura di San Giulio nella pala che Reni aveva eseguito per la chiesa lucchese di Santa Maria Corteorlandini nel 1623 (Fig. 17)⁴⁰. Questa magnifica pala d'altare non poteva passare inosservata da Biancucci e ci si può chiedere fino a che punto in quegli anni Testa esplorasse e condividesse l'interesse dell'amico Bian-

cucci per l'arte di Reni.

Quanto allo scambio fra gli artisti lucchesi, o più precisamente nel presente caso, al passaggio di attribuzione di un dipinto da un artista lucchese ad un altro, vorrei proporre un'opera di dimensioni modeste, che Alessandro Marabottini attribuì a Testa nel 1954 (Fig. 18)⁴¹. Si tratta del *Sacrificio di Ifigenia*, oggi esposto a Palazzo Pepoli di Bologna. L'attribuzione non è stata accolta dalla critica, ma prima di proporre un altro nome occorre contestualizzare ed interpretare l'attribuzione dello studioso all'interno degli studi su Testa. Gli studi su Testa cominciarono in Italia nel 1921 con l'articolo di Lucia Lopresti, seguiti nel 1930 dalle parole di Margherita Nugent di commento alla mostra sulla pittura italiana del '600 e '700 in cui ella trattava i due dipinti dell'artista a Palazzo Spada e nel 1936 dall'articolo di Alfredo Petrucci⁴². Marabottini quindi non poteva ancora consultare gli studi fondamentali sull'artista di Sutherland-Harris, Hartmann, Brigstocke, Cropper e Fusconi, insieme con Canevari⁴³. Confrontando il *Sacrificio di Ifigenia* con il *Giuseppe venduto dai fratelli*, conservato ai Musei Capitolini, che all'epoca era attribuito a Testa⁴⁴, Marabottini scrive: "Se vogliamo trovare un atteggiamento più devotamente cortonesco, ci soccorre un quadretto della Pinacoteca di Bologna, che forse può ben collocarsi in questo momento giovanile. Ivi il *Sacrificio di Ifigenia* si svolge con tutto il rituale d'uso. La luce vi gioca il medesimo ruolo che nel quadro capitolino, e Ifigenia è sorella carnale del mite Giuseppe, quasi una copia della *Polissena* di Pietro da Cortona. Ma contro la contenuta composizione del *Giuseppe venduto*, qua per tutto scorre agitato il vento barocco: figure, panneggi, tende, anfore e tripodi si impennacchiano in un nuvolone artificiale, i colpi di pennello arrovellano le lucentezze seriche e i guizzi del fuoco, senza permettere un attimo di tregua agli affaticati protagonisti. Lo stesso Pietro da Cortona ci avrebbe riso su beffandosi dell'entusiasmo neofita. Eppure in questo caos il Lucchesino trovò il modo di collocare nella sinistra del quadro due alberi aspri dal lungo tronco scarno, fra i cui rami si inazzurra il cupo del cielo: è il preludio di un grande paesaggista"⁴⁵. Nonostante l'attribuzione erronea, il merito di essa consiste proprio nel tentativo di spiegarsi una precoce fase cortonesca (ancora del tutto oscura) nell'opera di Testa, che dovrebbe situarsi prima della rottura fra maestro ed allievo di cui Balducci e Pascoli riferiscono a lungo⁴⁶. È possibile, benché lo studioso non lo menzioni, che l'attribuzione fosse motivata anche dal fatto che Testa aveva trattato il tema non raro ma neanche frequentissimo del *Sacrificio di Ifigenia* sia nel suo quadro conservato nella collezione di Palazzo Spada, che in un'incisione (Fig. 19)⁴⁷, che avrebbe garantito la sua fortuna fino al Seicento inoltrato ed oltre, come dimostra il dipinto dello stesso soggetto attribuito a Valentin Lefèvre, ma vicino ai modi di Giovanni Coli e Filippo Gherardi (Fig. 20)⁴⁸. Proprio a questi due pittori lucchesi, attivi nella bottega di Pietro da Cortona attorno al 1659 e fortemente influenzati dalle opere del Veronese, che potevano studiare a Venezia a partire dal 1662, va invece attribuito il *Sacrificio di Ifigenia* in Palazzo Poli⁴⁹. Il dipinto presenta tutti i tratti caratteristici dei due lucchesi e l'attribuzione fu, peraltro, già suggerita da Federico Zeri, che annotò il nome dei due artisti sul verso di una fotografia conservata nella sua collezione⁵⁰. Il dipinto si potrebbe paragonare all'*Augusto e la Sibilla Cumana*, qui riprodotto in un'incisione di Giacomo Barri da Coli e Gherardi (Fig. 21)⁵¹, oppure alla tela con il *Sacrificio di Minerva* (Fig. 22) nella Libreria di San Giorgio Maggiore a Venezia, cortonesca (ma anche neo-veronesiana) nelle figure coperte da panneggi movimentati, spesso inginocchiate e visibili di schiena mentre rivolgono la loro attenzione verso il gruppo principale della scena. La grande nube e il fumo nel *Sacrificio di Ifigenia* creano effetti atmosferici e possono essere paragonati sia alle due opere citate che alla tela con *Giove e Minerva dividono gli elementi* (Fig. 23), in cui la figura di Giove con le sue mani spalancate assomiglia all'Ifigenia nella tela di Bologna. È possibile che i due collaboratori lucchesi abbiano avuto familiarità con la stampa di Testa, dove compaiono motivi simili, quali la figura con il vaso nelle mani o sacerdoti con corone di foglie sopra il capo. A Coli e Gherardi va attribuito probabilmente anche il dipinto di notevoli dimensioni conservato nel Musée des Beaux Arts di Nizza con una *Scena romana* che combina il gusto per l'antico nello spirito di Testa con le forme cortonesche rinnovate sull'esempio della pittura veneta di Tiziano e Veronese (Fig. 24)⁵². Da condividere (e adesso forse anche da sciogliere) è la domanda di Brejon de Lavergnée a proposito di questa tela, data ad un anonimo pittore italiano della fine del XVII secolo: "Le peintre est-il vénitien, ou romain?"⁵³. L'attribuzione ai due pittori lucchesi, che svilupparono il loro caratteristico linguaggio figurativo combinando in maniera sapiente le loro esperienze veneziane e romane, va tuttavia avanzata con cautela perché – data l'impossibilità di vedere il quadro nei depositi del museo – si basa essenzialmente su una fotografia di non altissima qualità inviatami nel 2012⁵⁴. I rapporti fra Testa e Coli e Gherardi non si limitano però a confronti stilistici, in cui i due collaboratori attingono a forme inventate dal connazionale più anziano, ma sembrano avere radici più antiche e più profonde. Balducci ricorda come Testa avesse disegnato più volte Filippo Gherardi bambino⁵⁵.

Lo storiografo fiorentino aveva ricevuto questa notizia da un informatore lucchese che rispetto a noi aveva evidentemente maggiore familiarità con i rapporti che intercorrevano tra gli artisti lucchesi. L'informazione di Baldinucci è stata recentemente posta in relazione ad un disegno di Testa che rappresenta un bambino accanto alla scritta autografa dell'artista "Illustrissimo et Sincerissimo Signore et Amico" (Fig. 25)⁵⁶. Se questo bambino è veramente Filippo Gherardi, nato nel 1643, la scritta non può evidentemente riferirsi a lui, bensì al padre Sebastiano Gherardi, pittore anch'esso, alla cui bottega si formarono, oltre al figlio, altri artisti locali⁵⁷. È possibile quindi che Testa fosse amico di Sebastiano Gherardi, al quale attorno al 1644 dedica il disegno del figlio Filippo, futuro pittore e collaboratore di Giovanni Coli.

Con Coli e Gherardi siamo ormai nell'*Epoca Quinta*, che Lanzi fa principiarsi con i due fratelli Marracci, Giovanni ed Ippolito, allievi anch'essi di Pietro da Cortona ed autori della *Predica di San Paolino*, splendida testimonianza del cortonismo a Lucca, già in collezione Buonvisi (Fig. 26)⁵⁸.

Inclusi sono anche Girolamo Scaglia, "pittore di più effetto che disegno, o come ne giudicò il Titi in vista di una Presentazione dipinta a Pisa, è di estrema fatica e di pochissimo gusto" – autore quest'ultimo dell'affascinante tela con *La caducità della vita e del potere terreno* (Fig. 27)⁵⁹, datata da Patrizia Giusti attorno al 1666 in prossimità della stampa per l'orazione funebre in morte del Cardinal Marcantonio Franciotti, in cui lo Scaglia sembra aver soddisfatto il gusto di qualche raffinato committente con un tema moralistico caro a pittori contemporanei quali Salvator Rosa o Johann Heinrich Schönfeld, senza tralasciare Angelo Caroselli, che prima del 1653 (anno di morte) aveva trattato temi stregoneschi e magici. Lo stesso Scaglia è autore di un meraviglioso dipinto che rappresenta *Giuditta con la testa di Oloferne* (Fig. 28)⁶⁰. Il trattamento della superficie pittorica della serva sulla destra, in netto contrasto con la bellezza ideale della giovane protagonista, è paragonabile al viso dell'uomo nel dipinto poc'anzi citato e rievoca con la sua ruvidezza certe soluzioni del Reni, mentre i gesti e l'espressione della Giuditta, insieme all'eleganza delle sue vesti, ricordano la *Sant'Apollonia* in San Frediano a Lucca, eseguita dallo Scaglia nel 1646.

Quasi di passaggio sono menzionati Pietro Sigismondi, di cui il Lanzi non ricorda alcuna opera in patria, Giovanni Domenico Lombardi, allievo di Giovanni Marracci, di cui vengono ricordati il *San Pietro che risana lo storpio* e il *San Pio V che istituisce la Confraternita del Ss. Nome di Gesù* nella chiesa di San Romano "dipinti con tanta forza di tal magia che si appressano al migliore stile di Guercino stesso"⁶¹ ed infine il Cavalier Pompeo Batoni, di cui Lanzi promette di parlare nel suo terzo libro.

Un altro pittore lucchese che Lanzi definisce "cortonesco, ma senz'abuso", è Antonio Franchi⁶². Di quest'ultimo viene ricordato non solo il suo trattato *La Teorica della Pittura*, ma anche l'attività come pittore di corte a Firenze. Nella *Vita* di Antonio Franchi, pubblicata da Sebastiano Benedetto Bartolozzi nel 1754, viene descritto in dettaglio un quadro eseguito per la granduchessa Vittoria della Rovere che bene si adatta ad un dipinto di proprietà privata in cui il modello di Pietro da Cortona per il Franchi è molto evidente: "Ebbe [Franchi] infatti l'onore d'incontrare i comandi anche di questa [Vittoria della Rovere], conducendo per essa diverse tele, fra le quali singolari, e sommamente studiate furono un Quadro di braccia 2. e un quarto, rappresentante S. Maria Maddalena convertita dalla poc'anzi ascoltata predicazione di Cristo, in atto di spogliarsi delle sue vanità, sedente sur un letto con gli occhi aspersi di lagrime rivolti al Cielo, d'onde si vedono scendere angelici spiriti, altri de' quali le presentano strumenti di penitenza, altri calati sul pavimento s'impiegano in scompigliare specchi, vasellami, collane, ed altri femminili abbigliamenti, altri di essi con lingue di fuoco, simboleggianti l'amor divino, inseguiscono gli amori sensuali, iaculando dardi contro di loro, che se ne fuggono, servendosi in ciò il Pittore della libertà d'introdurre qualche bizzarria nelle storie anche più serie" (Fig. 29). Il Franchi praticava soprattutto l'arte del ritratto, cioè "quella facoltà, che richiede l'intera cognizione de' varj mutamenti de' volti, per giugnere al segno di pigliargli nella più bella apparenza, che possono avere, senza tor loro la somiglianza col vero", ma eseguiva anche pale d'altare e dipinti a cavalletto e sull'esempio di Testa e di altri si occupava anche delle regole teoriche della pittura, di filosofia e delle meccaniche, "formando modelli, e disegni di diverse macchine per muovere, e tirar pesi straordinari con molta facilità", come ricorda il biografo⁶³. Esaminando i manoscritti del Franchi, conservati presso la Biblioteca degli Uffizi a Firenze, ove si trovano anche disegni che accompagnano i suoi appunti, si può osservare come l'artista si sia interessato effettivamente alle tematiche menzionate dal biografo. Disegni come quello a matita rossa per una macchina idraulica, oppure il straordinario occhio e dito che dirigono il lettore sui passi cruciali del testo, fanno intuire come un altro modello per il pittore lucchese, attivo alla corte medicea, fosse Leonardo da Vinci.

È fuori dubbio che Lanzi avesse alcuni informatori, tra cui l'erudito lucchese Giacomo Sardini. In una

lettera del 17 dicembre 1795 questi rispondeva ad una specifica richiesta dell'abate e forniva un quadro conciso dei pittori di Lucca dal XVI al XVIII secolo⁶⁴. Questa lettera, in cui sono menzionati gran parte degli artisti qui trattati⁶⁵, costituì per Lanzi un importante strumento di lavoro. Grande collezionista di dipinti e disegni lucchesi, Sardini era anche in possesso del sopracitato manoscritto secentesco con notizie su alcuni pittori lucchesi, ancora oggi conservato nel ricco fondo Sardini presso l'Archivio di Stato di Lucca⁶⁶. In questo manoscritto, oltre che di artisti più conosciuti come Guidotti, Paolini e Testa, si parla anche di un certo Monsù Blanch, la cui identità è rimasta nell'ombra fin adesso⁶⁷. È tuttavia lo stesso Sardini a proporre di identificarlo in una delle sue note con Thomas Blanchet, artista francese, attivo soprattutto a Lione: "Monsieur Blanchet, in quanto rilevo anche di più finalmente in questa circostanza d'aver eziandio avuto il nostro comune e abilissimo Lucchese lo stesso nome di Tommaso [...] godesse l'onore d'esser aggregato all'accademia Reale continuò però a soggiornare d'ordinario a Lione ove passò da questa all'altra vita nel 22 di Giugno 1689 in età di anni 72 dopo essersi distinto co' suoi dipinti ed in particolar modo col buon gusto del colorito, come ne fecero testimonianza le sue opere grandiose, fra le quali sono state molto considerate quelle del Ostel de Ville nella Città di Lione"⁶⁸.

Nel 2012 Patrizia Giusti mi mostrò due dipinti (già allora mal conservati) in una collezione privata a Lucca (Figg. 30, 31). Respinta la possibilità che si possa trattare di opere di Poussin, come suggerisce una scritta antica sul verso di entrambe le tele (Fig. 32) e anche la possibilità che si tratti di opere giovanili di Testa, i dipinti possono essere avvicinati alle opere di Thomas Blanchet, come per esempio il modello per la decorazione della *Salle de la Nomination* all'Hôtel de Ville di Lione (Fig. 33)⁶⁹ o al *Cleobis e Biton*, noto in diverse versioni autografe, tra cui una nella Galleria Corsini di Roma (Fig. 34)⁷⁰ e un'altra al Museo Nazionale di Stoccolma (Fig. 35)⁷¹. Quest'ultimo dipinto fu pubblicato nel 1985 da Jennifer Montagu, che evidenziava i rapporti di Blanchet con Poussin, Jean Le Maire e Remy Vuibert e la passione dell'artista per la rappresentazione dei carri all'antica e soprattutto per gli occhi con profonde ombre a forma di "V" che si presentano quasi come segni di distinzione⁷². Soprattutto il modo in cui sono modellati gli occhi rappresenta un elemento comune fra le due tele lucchesi e le opere del francese. Resta tuttavia da indagare con maggior precisione l'identità del misterioso Monsù Blanch e da chiarire il legame storico fra Lucca e il "Monsù Bianchi di nazione Lucchese", che avrebbe accolto Pietro Ricchi a Lione durante il suo soggiorno in Francia⁷³.

NOTE

1 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968, I, p. 184.

2 Olio su tela, cm 312,5 x 198,5; olio su tela, cm 72,5 x 55,5. Un altro bozzetto dell'artista per la sua pala in San Marco a Lucca è stato pubblicato da P. Betti, *Paolo Biancucci, Esaltazione della croce*, in *La raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca*, a cura di M.T. Filieri, Lucca, 2008, pp. 60-62; Su Paolo Biancucci cfr. da ultimo R.R. Terrone, *Appunti su Paolo Biancucci e una sua nuova opera*, in *Esercizi lucchesi*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, A. Pinelli, Lucca, 2015, pp. 137-146 (con bibliografia precedente).

3 Olio su tela, cm 250 x 170.

4 La scheda del dipinto redatta da Erich Schleier è pubblicata in *La collezione Amata. Da Bassano a Longhi*, a cura di F. Petrucci, Roma, 2015, pp. 74-75. Ringrazio vivamente Pierluigi Amata per l'invio della foto del suo quadro.

5 A. Crispo, *Nuove proposte per la pittura lucchese del Sei e Settecento*, in "Parma per l'arte", 14, 2007/2008, pp. 33-35. Si veda anche A. Ambrosini, *Appunti sulla pittura del Seicento a Lucca*, in "Commentari d'arte", XVI, 2010, 46-47, pp. 74-86.

6 Archivio di Stato di Lucca (A.S.Lu.), *Opera pia dei Lucchesi a Roma*, 31, fol. 12r e v; cfr. R.P. Ciardi, *Lucca a Roma v/s Lucca e Roma. Intersezioni tra cultura locale e grandi modelli figurativi*, in *La Pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo della mostra a cura di M.T. Filieri, C. Baracchini, Lucca, 1994, p. 38, n. 78.

7 A.S.Lu., *Opera pia dei Lucchesi a Roma*, 31, fol. 4.

8 R.P. Ciardi, in *La Pittura a Lucca* cit., 1994, p. 35.

9 Federico Zeri aveva classificato la fotografia in suo possesso come "Anonimo fiorentino sec. XVI"; cfr. la scheda 36232 presso la Fototeca Zeri a Bologna. Per Angela Negro si tratta di un'opera di un "ignoto seicentesco"; cfr. A. Negro,

Santa Croce e Bonaventura dei Lucchesi, in *Roma Sacra, 4. Itinerario*, Roma, 1995, p. 47. Nel suo recente studio sulle chiese romane Michael Erwee lo classifica come “unknown 17th century artist”; cfr. M. Erwee, *The churches of Rome 1527-1870*, vol. 1, London, 2014, p. 136.

10 Su Brandimarte si veda A. Ambrosini, in *La Pittura a Lucca* cit., 1994, pp. 150-161.

11 F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, per cura di F. Ranalli, vol. III, Firenze, 1846, pp. 634-638; A.S.Lu. *Sardini*, 48, 9, cc. 38v – 40r.

12 O. Melasecchi, *Guidotti (Borghese) Paolo*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, LXI, Roma, 2003, pp. 462-466. Si veda anche R. Vodret, *Alla ricerca di “Ghiongrat”. Novità su alcuni artisti citati nei libri parrocchiali romani dal 1600 al 1630*, in *Alla ricerca di “Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di R. Vodret, Roma, 2011, pp. 17-105, alle pp. 55-56. La produzione poetica del pittore è stata recentemente analizzata da Michele Nicolaci; cfr. M. Nicolaci, *La Gerusalemme distrutta di Paolo Guidotti Borghese pittore e poeta lucchese*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Roma, 29-31 ottobre 2015) a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma, 2017, pp. 181-193.

13 G. Papi, *Nuove proposte sull’ intervento di Paolo Guidotti nel Palazzo Lateranense*, in “Bollettino d’Arte”, LXXXII, Serie VI, Aprile-Giugno 1997, 100, pp. 107-112.

14 I. Faldi, *Paolo Guidotti e gli affreschi della “Sala del Cavaliere” nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in “Bollettino d’arte”, XLII, 1957, 4 Ser., III-IV, pp. 278-295.

15 Olio su tela, cm 80 x 67.

16 *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet et Bernini*, catalogo della mostra (Roma, 24 ottobre 1989-8 giugno 1990) a cura di L. Ficacci, Roma, 1989, pp. 358, 364. Vincenzo Giustiniani nasce a Chios in Grecia nel 1564. Proviene da una famiglia con origini genovesi.

17 Olio su tela, cm 90 x 68,5.

18 Olio su tela, cm 414 x 284. M. Pulini, in *La Croce, la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista. Dipinti del Seicento dalla collezione Koelliker*, catalogo della mostra a cura di M. Pulini, M. Abati (Cesena, Galleria Comunale d’Arte, Biblioteca Malatestiana 12 giugno - 24 ottobre 2010), Cesena, 2010, p. 174, cat. 31; Idem, sul sito dell’antiquariato Caiati. Old Master Paintings, Milano (<http://www.caiati.it/selected-inventory.php?codice=113&tipo=1&pagina=2>; ultimo accesso 26 luglio 2013).

Si veda anche S. Blasio, *Il Caravaggismo nelle collezioni di Perugia*, catalogo della mostra, Perugia, 2016, pp. 25-26, cat. 1. Sul dipinto della *Libertà Lucchese* cfr. V. Tani, «Paolo Borghese Guidotti humilmente prostrato alla felicissima patria Avanti». Un affascinante messaggio di genio, follia e luce caravaggesca per Pietro Paolini e la pittura lucchese del sei-settecento, in “Rivista di archeologia, storia, costume”, XXXIX, 2011, 1/2, pp. 3-60, alle pp. 8-9.

19 Cfr. *Painting for Profit. The Economic Lives of seventeenth-century Italian painters*, a cura di R.E. Spear, P. Sohm, New Haven, 2000, p. 77; P. Cavazzini, *Pittori eletti e “bottegari” nei primi anni dell’Accademia e Compagnia di San Luca*, in “Rivista d’arte”, 5. Ser., 1, 2011, pp. 79-96.

20 A.S.Lu. *Consiglio Generale*, 92, cc. 144-145; cfr. V. Tani, *op. cit.*, 2011, p. 8 nota 26.

21 A.S.Lu. *Offizio sopra le entrate*, 39, 1611-1613, cc. 17, 29. Marzo 1611: “528. All’ecc.mi arcictriclini per darli al Cavaliere Guidotti per decreto dell’ecc.mo cons.o de 24 stante. – 300– “.

22 T. Trenta, *Guida del Forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca, 1820, p. 49. Sulla *Libertà* di Pietro Testa e la sua datazione cfr. S. Albl, *Das Fresko der “Libertà Lucchese” von Pietro Testa: zwei neue Dokumente*, in “Römische Historische Mitteilungen”, 54, 2012, pp. 185-191; Idem, *La Libertà Lucchese*, in *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi con A. Canevari, Roma, 2014, pp. 195-196, cat. III.2.

23 G.B. Marino, *La Galeria*, zweisprachige Auswahl Italienisch – Deutsch, ausgewählt und übersetzt von C. Kruse und R. Stillers unter Mitarbeit von C. Ott, Mainz, 2009, p. 60, Nr. 54: “Dianira di Paolo Guidotti. Fuggi accorto Centauro,/

Depredator dela beltà divina,/ Vanne lieto a goder l'alta rapina./ Scocca pur l'arco Alcide! Ecco ei sen'porta/ Dilà dal rio la Giovinetta smorta./ So, che l'un fuggirebbe,/ E l'altro ferirebbe;/ Ma'l fragil lino, ov'è la cara sposa/ L'Arcier ferir non osa;/ Né vuol fuggire il ladro,/ Per non privar di sì bell'opra il quadro”.

24 L. Lanzi, *op. cit.*, I, 1968, pp. 161-162.

25 L. Lanzi, *op. cit.*, I, 1968, p. 184. Su Pietro Ricchi cfr. *Pietro Ricchi 1606-1676*, catalogo della mostra (Riva del Garda, 5 ottobre 1996 – 15 gennaio 1997) a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano, 1996, p. 13; *Pietro Ricchi (1606-1675), "Pittore ardente, pronto e presto". Le tele di Baricetta e la pittura barocca a Rovigo*, catalogo della mostra (Rovigo) a cura di D. Samadelli, da un'idea di F. Magani, Cinisello Balsamo (Milano), 2010; *L'Inviolata e i suoi artefici*, catalogo della mostra a cura di M. Botteri, C. d'Agostino, Riva del Garda, 2013.

26 Olio su tela, cm 230 x 370.

27 Patrizia Giusti Maccari propone una datazione del dipinto nel 1634 e osserva: “Quasi a voler sottolineare la vicinanza cronologica fra l'avvenimento e l'esecuzione del dipinto, il Paolini ha ritratto i personaggi a grandezza naturale, con abiti rispondenti con fedeltà alla moda del tempo, mentre, in generale, adotta un abbigliamento di ispirazione cinquecentesca di derivazione neoveneta”; P. Giusti Maccari, *Pietro Paolini pittore lucchese 1603-1681*, Lucca, 1987, p. 101, cat. 18. Cfr. anche R. Contini, *La Pittura del Seicento a Pisa, Lucca, nella fascia costiera e nella Toscana settentrionale*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, 1988, pp. 325-337, alla p. 330, fig. 488.

28 Per le poesie di Isabetta Coreglia, cfr. P. Giusti Maccari, *op. cit.*, 1987; E. Struhal, *Pittura e Poesia a Lucca nel Seicento: Il caso di Pietro Paolini*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia, 2001, pp. 389-404. Per il dipinto presso la galleria Michel Descours a Lione e la descrizione di Gianni Papi, cfr. <http://www.peintures-descours.fr/oeuvres/portrait-de-tiberio-fiorilli-enscaramouche> (ultimo accesso 12 novembre 2015). Ringrazio lo staff della galleria lionese per avermi reso accessibile il dipinto durante un viaggio nella città francese nell'estate del 2016.

29 L. Lanzi, *op. cit.*, I, 1968, p. 186. Sotheby's London, 12 luglio 2001, lotto 68 (Paolini, in collaborazione con Simone del Tintore); cfr. F. Paliaga, “Ogni sorta di animali, di frutta e di siffatte altre cose”: *Pietro Paolini, Simone del Tintore e la natura morta a Lucca*, in *Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra (Pontedera) a cura di P. Carofano, Pisa, 2005, pp. CCXXXV-CCLI, alla p. CCXXXVIII, fig. 5.

30 F. Paliaga, in *Luce e Ombra cit.*, 2005, pp. 114-115, cat. 41 (Simone del Tintore, *Coppia di nature morte con animali e vegetali*, Reggio Emilia, collezione privata).

31 Olio su tela, cm 88 x 84. Su Simone del Tintore cfr. M. Gregori, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli), Milano, 1964, p. 88 e tav. 88b; G.M. Casella, *Un inedito di Simone del Tintore*, in “Paragone”, LXIII, 2012, Terza serie, 105 (751), pp. 51-53; F. Baldassari, *Simone del Tintore. Una Natura Morta di Simone del Tintore, caravaggesco di Toscana*, Sinalunga (Siena), 2014.

32 A. Ambrosini, *op. cit.*, 2010, p. 76.

33 A.S.Lu., *Sardini*, 48, 9, cc. 31-40. Cfr. P. Giusti Maccari, *op. cit.*, 1987, p. 195.

34 A.S.Lu., *Sardini*, 48, 9, cc. 37v – 38r. La *vita* di Testa è trascritta per intero da S. Albl in G. Fusconi con A. Canevari, *op. cit.*, 2014, pp. 443-444.

35 Opera di riferimento rimane il catalogo della mostra *La Pittura a Lucca cit.*, 1994.

36 Le parole sono di Testa e sono contenute nel suo taccuino conservato presso il Kunstpalast di Düsseldorf; cfr. E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, New Jersey, 1984, p. 252.

37 Penna e inchiostro bruno, matita nera e rossa, mm 244 x 167, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 1927r; cfr. U.V. Fischer Pace, *Roman Drawings before 1800. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the Statens Museum for Kunst*, Copenhagen, 2014, p. 116, cat. 63. I fogli inv. 1889 r e 1927 r del Gabinetto dei disegni del Louvre sono collegati allo stesso progetto, forse per un dipinto con *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio*, non

ancora identificato o mai eseguito.

38 Olio su tela, cm 295 x 202.

39 Olio su tela, cm 158,4 x 206,4.

40 S. Albl, in G. Fusconi con A. Canevari, *op. cit.*, 2014, pp. 369-370, cat. IV 24.

41 Olio su tela, cm 55,5 x 66. A. Marabottini, *Novità sul Lucchesino*, in "Commentari", V, 1954, II, pp. 116-135, alle pp. 121-122, fig. 1.

42 L. Lopresti, *Pietro Testa, incisore e pittore*, in "L'Arte", 24, 1921, pp. 10-18, 74-84; M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700*, 2 voll., San Casciano Val di Pesa, 1930, II, p. 410; A. Petrucci, *Originalità del Lucchesino*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 409-419.

43 Sulla fortuna critica di Pietro Testa, cfr. G. Fusconi, *La fortuna critica di Pietro Testa dal Novecento ad oggi*, in *I Pittori del Dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla, G.M. Weston, Roma, 2014, pp. 97-110.

44 A. Ottieri, "Giuseppe venduto dai fratelli": *Raffaellino Bottalla e non Pietro Testa*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", n. s., I, 1987, pp. 29-37.

45 A. Marabottini, *op. cit.*, 1954, pp. 121-122.

46 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze, 1686, ed. a cura di E. Borea, Torino, 2013, pp. 193-194; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730, I, pp. 9-11.

47 Acquaforte, mm 375 x 462.

48 Olio su tela, cm 105,4 x 142,5. Cfr. U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre*, Firenze, 2001, pp. 104-105, cat. Q. 41. Il disegno preparatorio per il dipinto di Valentin Lefèvre è stato pubblicato da S. Prosperi Valenti Rodinò, *Seventeenth-Century drawings in Prague: Pietro Testa, Valentin Lefèvre, Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Passeri*, in "Umění", 61, 2013, 2, pp. 163-171.

49 Su Coli e Gherardi cfr. D. Ton, *Giovanni Coli – Filippo Gherardi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 31, 2007 (2009), pp. 1-173.

50 Nel catalogo della Pinacoteca Nazionale di Bologna il dipinto è attribuito a "Pittore attivo fra Roma e Firenze nella seconda metà del XVII secolo", ma viene osservato anche che "la movimentata composizione denota qualche carattere cortonesco e ricorda anche le riprese neoveronesiane di Coli e Gherardi, nonché taluni aspetti di artisti fiorentini, come Giovanni da San Giovanni o il più tardo Ranieri del Pace"; *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 3, Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, 2008, p. 505, cat. 315.

51 Acquaforte, mm 375 x 274.

52 Olio su tela, cm 239 x 355.

53 A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Répertoire des peintures italiennes du XVII siècle*, Paris, 1988, p. 476.

54 Ringrazio Brigitte Alfonsi per l'invio dell'immagine.

55 Per essere precisi Baldinucci scrive: "[...] [Testa] si messe a disegnare molte volte la figura di Filippo Ghilardi, allora bambino, poi pittore e discepolo dello stesso Pietro da Cortona, ed illuminato da tale studio diede poi loro più vaghezza e verità"; F. Baldinucci, *op. cit.*, 1686, ed. 2013, *op. cit.*, p. 198.

56 Penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, mm 132 x 169, Montpellier, Musée Fabre, Cabinet des Dessins. Sul disegno si veda E. Pagliano, *Un Enfant Modèle*, in *Latelier de l'oeuvre. Dessins Italiens du Musée Fabre*, a cura di E. Pagliano, Kortrijk, 2013, pp. 187-190, cat. 43; S. Albl, A. Canevari, in G. Fusconi con A. Canevari, *op. cit.*, 2014, p. 344, cat. VI. 13.

57 Cfr. la scheda di B. Niccoli in Sacrumluce (http://sacrumluce.sns.it/mv/html/ART/AUT_99YY00000600000/).

58 Olio su tela, cm 195 x 240. L'attribuzione e il riferimento alla collezione Buonvisi si devono a Roberto Contini;

cfr. Á. Szighethi, in *Giovanni Marracci e il cortonismo in Lucchesia*, catalogo della mostra (Camaioere) a cura di S. Russo, Ospedaletto (Pisa), 2000, pp. 128-129, cat. 5.

59 P. Giusti Maccari, in *La collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca*, a cura di M.T. Filieri, Lucca, 2008, p. 34. Sul pittore si veda anche A. Ambrosini, *Girolamo Scaglia*, in *La Pittura a Lucca* cit., 1994, pp. 38, 254-261.

60 La giusta attribuzione del dipinto si deve a Paola Betti. Ringrazio il proprietario del quadro per l'informazione e la studiosa per avermi mandato la perizia del quadro.

61 L. Lanzi, *op. cit.*, I, 1968, p. 205. Su Lombardi cfr. da ultimo P. Betti, "Lazzaro e il ricco Epulone" di Giovan Domenico Lombardi già in *Collezione Garzoni*, in "Luk", nuova serie, 21 (gennaio-dicembre 2015), 2016, pp. 51-55.

62 L. Lanzi, *op. cit.*, I, 1968, pp. 174-175. Su Franchi si veda M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, in "Paradigma", 1, 1977, pp. 65-89.

63 S. B. Bartolozzi, *Vita di Antonio Franchi*, Firenze, 1754, pp. XI e XX. Del dipinto del Franchi e della *Giuditta con la testa di Oloferne* dello Scaglia esistono perizie di Paola Betti, che giustamente aveva spostato la precedente attribuzione a Elisabetta Sirani verso lo Scaglia. Ringrazio l'attuale proprietario dei due dipinti per la sua gentile disponibilità di mostrarmi le opere e per le preziose informazioni.

64 Biblioteca degli Uffizi di Firenze (B.U.F.), ms. 39, fasc. 2, cc. 49-53, consultabile anche su www.memofonte.it, già citato da vari studiosi; cfr. E. Pellegrini in E. Pellegrini, S. Caccia, *Le tentazioni del Barocco. I Disegni capricciosi dell'Archivio Sardini di Lucca*, Pisa, 2006, p. 21; Idem, *Il 'gusto della critica': Tommaso Francesco Bernardi e Giacomo Sardini*, in *Le Dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, atti del convegno di studi (Lucca, 26-29 ottobre 2005) a cura di E. Daniele, Firenze, 2007, pp. 263-268, alle pp. 267-268 nota 23; G. Perini, *Lucca pittrice: Tommaso Francesco Bernardi e la letteratura artistica italiana del secondo Settecento*, in *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, a cura di E. Pellegrini, Pisa, 2009, pp. 103-175, alla p. 128 nota 80.

65 Nella sua lettera a Lanzi Sardini menziona i seguenti pittori: Zacchia il Vecchio, F. Zacchia detto il Giovane, Guidotti, Pietro Paolini, i fratelli del Tintore (Cassiano, Francesco e Simone), lo Scaglia, Pietro Ricchi, Paolo Biancucci, Pietro Testa, Antonio Franchi, Giovanni Marracci, Ippolito Marracci, Filippo Gherardi e Giovanni Coli, Stefano Casciani Cartoschi, Giovan Domenico Lombardi, il Campiglia, Giovan Domenico Brugieri, Paladini, Gibertoni, Giuseppe Antonio Luchi, Alessandro Ardente.

66 A.S.Lu., *Sardini*, 48, 9, cc. 31-40.

67 A.S.Lu., *Sardini*, 48, 9, fol. 36v: "Di monsù Blanch che pure anch'esso è lucchese intanto che habbia operato in Francia molto bene, et a questo fine vi ho scritto per vedere se fosse possibile havere alcuna notizia". Su Blanchet cfr. L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, 1991; *Autour de Poussin*, catalogo della mostra (Paris, 19 ottobre 1994 - 16 gennaio 1995) a cura di G. Chomer, S. Laveissière, Paris, 1994, p. 69, cat. 15; P. Rosenberg, *Pietro Ricchi*, in *Pietro Ricchi* cit., 1996, pp. 13-16, alla p. 13; N. Milovanovic, "La Fortune et la Vertu". *L'iconographie d'un tableaux de Thomas Blanchet récemment acquis par le Musée des Beaux-Arts de Lyon*, in "Bulletin des musées et monuments lyonnais" 1999, 4, pp. 26-33; L.-A. Prat, *Le dessin français au XVII siècle*, Paris, 2013, pp. 210-219; G. Sestieri, *Il capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, 2015, Vol. 1.

68 A.S.Lu., *Sardini*, 124, c. 606.

69 Olio su tela, Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1956-17.

70 Olio su tela, cm 97,5 x 134,5, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, inv. 499.

71 Olio su tela, cm 98 x 132, Stoccolma, Museo Nazionale, inv. 6780.

72 J. Montagu, *Le Maître du «Cléobis et Biton» de la collection Corsini, le jeune Thomas Blanchet?*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1985, pp. 85-104. Ringrazio Alessandro Cosma per l'invio della foto del dipinto di Blanchet conservato presso la Galleria Corsini di Roma.

73 F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in Qua*, V, Firenze, 1847, p. 102. Patrizia Giusti

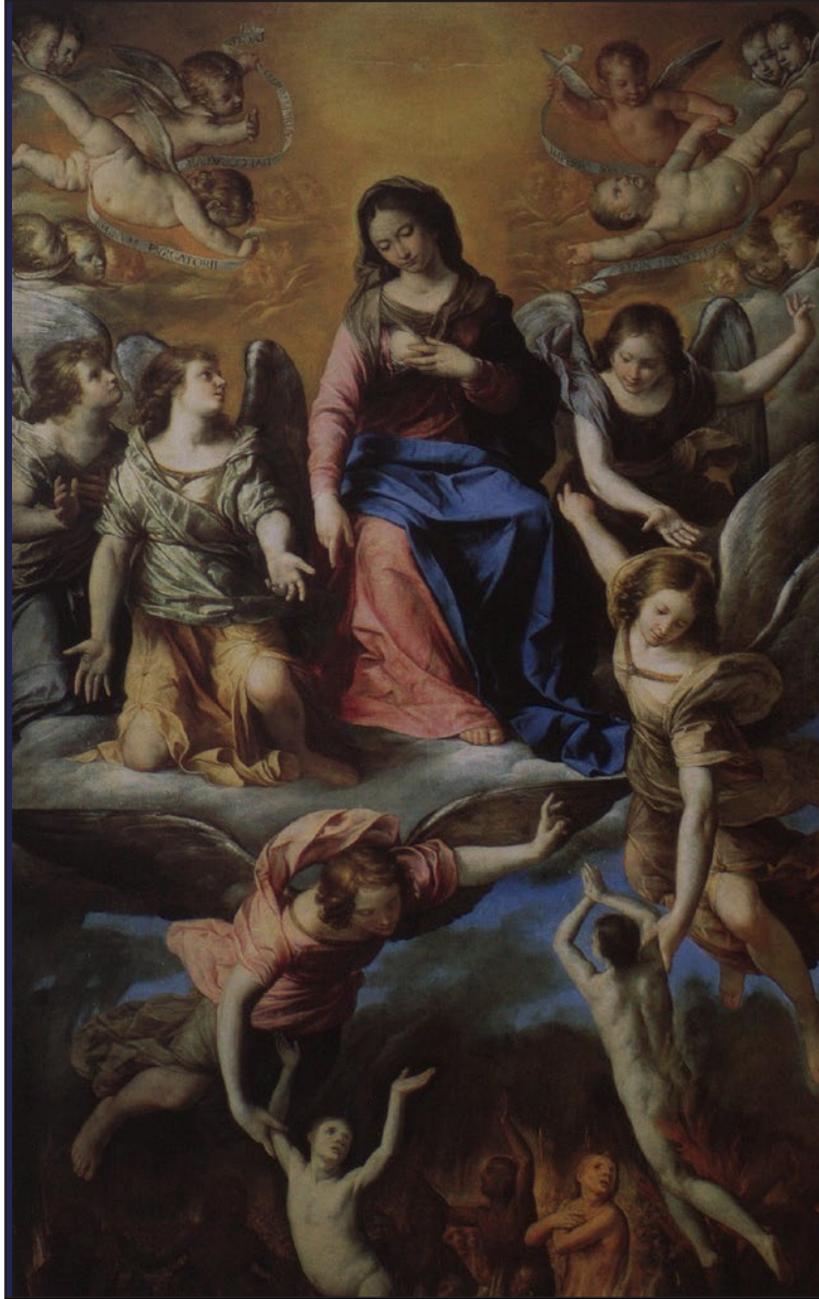
identifica due dipinti, “una *Zingara che da la Buona ventura e La Pasticcera* di mano del Bianchj” menzionati negli inventari di Villa Guinigi con “l’ancora misterioso” Monsù Blanch; cfr. P. Giusti, *Considerazioni su alcuni inventari di quadriere lucchesi del Sei-Settecento*, in *Le Dimore di Lucca* cit., 2007, pp. 251-256, alla p. 255. La proprietaria dei due quadri qui attribuiti alla cerchia di Thomas Blanchet mi informa di una provenienza dalla collezione Mansi di Lucca. A Oriane Lavit si deve la ricostruzione del pittore Horace Le Blanc (ca. 1598-1637), di cui la studiosa è riuscita a stabilire che nacque a Lucca (relazione tenuta il 25 maggio 2016 presso la Bibliotheca Hertziana a Roma durante il convegno *Pittori lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl e Michele Nicolaci, atti in preparazione). Si vedano anche le sapienti parole di Pierre Rosenberg circa la confusione fra il “Monsù Bianchi” e Thomas Blanchet, in Pietro Ricchi cit., 1996, pp. 13, 15.

Anno Accademico 2012-2013

ultima revisione estate 2017

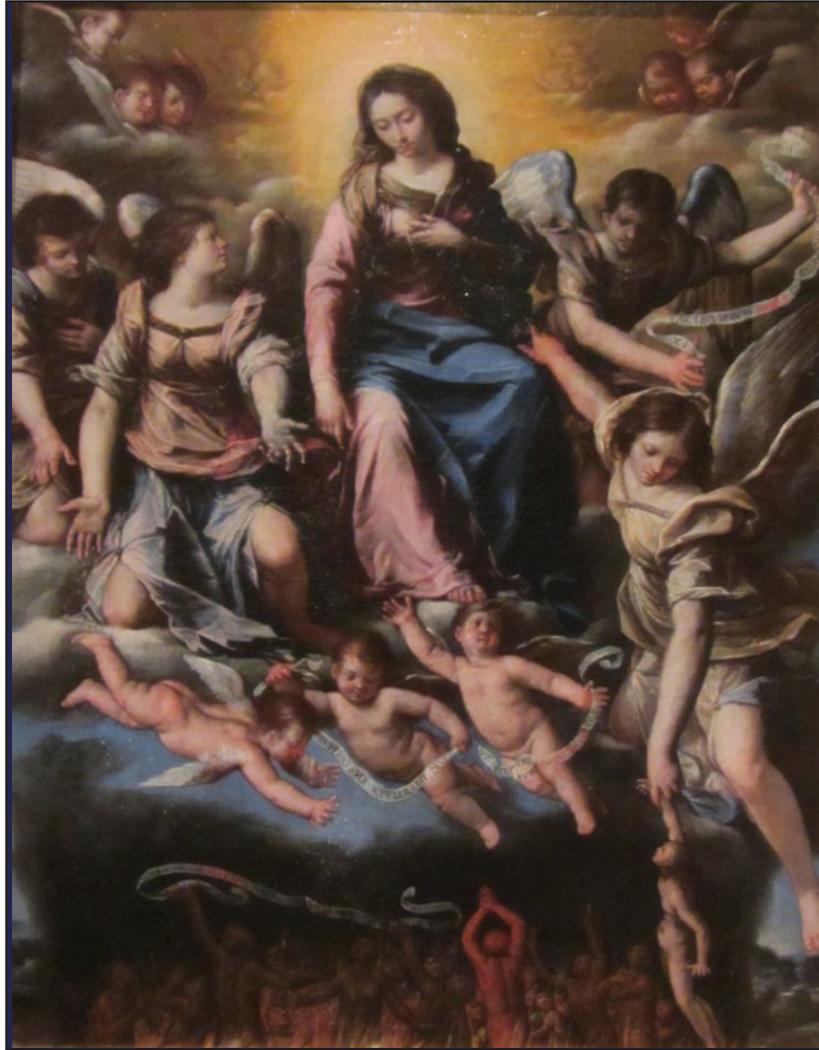
SUMMARY

The article seeks to provide an overall view of seventeenth-century painting in Lucca, following Luigi Lanzi’s contribution in the *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*. In 1795 Lanzi turned to Giacomo Sardini, a Lucchese scholar who responded in a letter of the same year with the names and works of the most notable painters of the late sixteenth and seventeenth centuries, such as Paolo Guidotti, Pietro Paolini, Pietro Testa, Pietro Ricchi, Giovanni Coli, and Filippo Gherardi. Sardini’s letter, and the way in which Lanzi made use of the information, are important documents as they offer the basic elements for a History of Painting in Lucca, which was particularly significant for that city, which – unlike Florence, Genoa or Bologna, where authors such as Vasari, Soprani or Malvasia had given ample descriptions of the state of painting in the 1500s and 1600s – could not boast of an author who had in the past given exclusive treatment to Lucchese painters. The article not only discusses the painters named above but presents unpublished paintings, some new attributions and commentary on Lucchese painters such as Benedetto Brandimarte, Girolamo Scaglia and Francesco del Tintore, as well as hypotheses for an artist referred to as “Monsù Blanch”, who was active in Lucca during the seventeenth century.



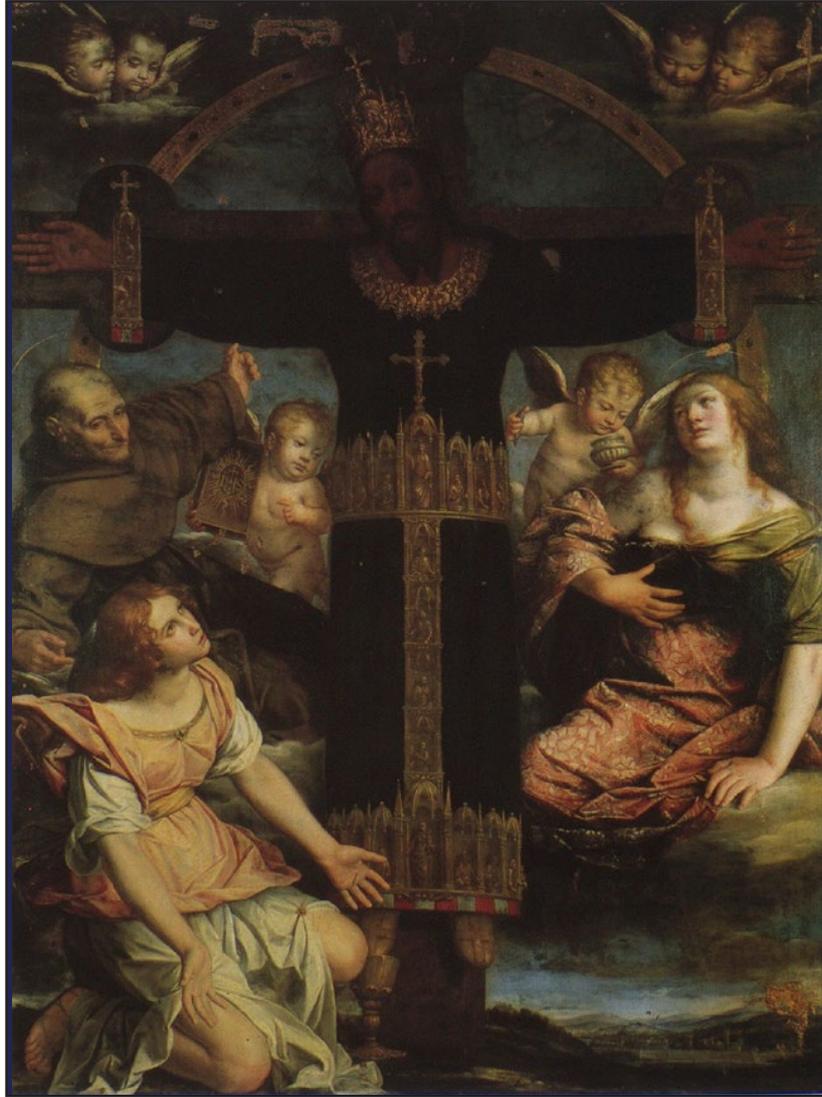
1 - Paolo Biancucci, *Madonna con le anime purganti*

Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



2 - Paolo Biancucci, *Madonna con le anime purganti*

Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



3 - Paolo Biancucci, *Volto Santo e santi*

Viareggio, San Paolino



4 - Paolo Biancucci, *Santa Caterina d'Alessandria* Roma, Collezione Pierluigi Amata



5 - Francesco Buonamici, *Volto Santo* Roma, Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi



6 - Benedetto Brandimarte (attr.), *Incoronazione della Vergine* Roma, Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi



7 - Paolo Guidotti, *Felicita Eterna* Bassano Romano, Villa Giustiniani, sala della Felicità Eterna



8 - Paolo Guidotti, *Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura*
 Davide con la testa di Golia



9 - Paolo Guidotti, *già Milano, Caiati, Old Master Paintings*
 Il carnefice consegna a Salomè la testa del Battista



10 - Paolo Guidotti, *Lucca, Museo Nazionale di Villa Giunigi*
 La Libertà Lucchese



11 - Pietro Paolini, *Lucca, Palazzo Orsetti*
 Congiura ai danni del generale Wallenstein



12 - Pietro Paolini, Ritratto dell'attore Tiberio Fiorilli nelle vesti di Scaramuccia

già Lione, Galleria Michel Descours



13 - Simone del Tintore, *Natura Morta*

già Parigi, Galleria Canesso



14 - Pietro Testa,
San Michele Arcangelo

Parigi, Musée du Louvre,
Cabinet des Dessins



15 - Guido Reni,
San Michele Arcangelo

Roma, Santa Maria della
Concezione



16 - Pietro Testa,
Enea e la Sibilla Cumana
attraversano lo Stige

Collezione privata



17 - Guido Reni,
Crocifissione tra i SS. Caterina
d'Alessandria e Giulio

Lucca, Museo Nazionale di Villa
Guinigi (già chiesa di S. Maria
Corteorlandini)



18 - Giovanni Coli,
Filippo Gherardi,
Sacrificio di Ifigenia

Bologna,
Palazzo Pepoli



19 - Pietro Testa, *Sacrificio di Ifigenia*

Roma, Istituto Centrale per la Grafica



20 - Valentin Lefèvre, *Sacrificio di Ifigenia*

già Londra Christie's (22 aprile 1998, lotto 97)



21 - Giacomo Barri (da Giovanni Coli e Filippo Gherardi), Augusto e la Sibilla Cumana

Bergamo, Accademia Carrara, Gabinetto Disegno e Stampe



22 - Giovanni Coli, Filippo Gherardi, *Sacrificio di Minerva*

Venezia, Libreria di San Giorgio Maggiore



23 - Giovanni Coli, Filippo Gherardi, *Giove e Minerva dividono gli elementi*

Venezia, Libreria di San Giorgio Maggiore



24 - Giovanni Coli,
Filippo Gherardi (qui attribuito),
Scena di Storia Romana

Nizza,
Musée des Beaux-Arts



25 - Pietro Testa,
Studio di un bambino

Montpellier, Musée Fabre,
Cabinet des Dessins



26 - Giovanni Marracci,
Predica di San Paolino Vescovo
in Lucca e la distruzione degli idoli

Budapest,
Szépművészeti Múzeum



27 - Girolamo Scaglia,
Caducità della vita
e del potere terreno

Lucca, Fondazione Cassa di
Risparmio di Lucca



28 - Girolamo Scaglia, *Giuditta con la testa di Oloferne*

Collezione privata



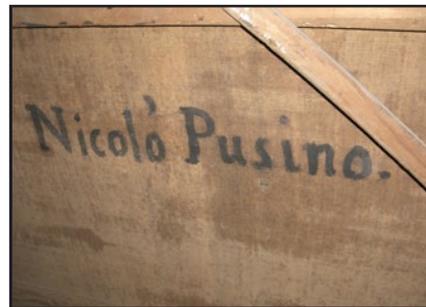
29 - Antonio Franchi,
Santa Maria Maddalena penitente Collezione privata



30 - Thomas Blanchet (?),
Giunone ed Argo Lucca,
Collezione privata



31 - Thomas Blanchet (?),
Scena mitologica Lucca,
Collezione privata



32 - Retro di una delle tele
qui attribuite a Thomas Blanchet Lucca,
Collezione privata



33 - Thomas Blanchet,
Fedeltà Eterna Lione,
Musée des Beaux-Arts



34 - Thomas Blanchet,
Cleobis e Biton Roma, Galleria Nazionale
di Palazzo Corsini



35 - Thomas Blanchet,
Cleobis e Biton, particolare Stoccolma,
Museo Nazionale

SIMONE MATTIELLO

**PADRE SEBASTIANO RESTA E LE DINAMICHE DI UNA COMMISSIONE.
MARATTI, PASSERI E SEITER A CONFRONTO PER LA PALA
IN SAN FILIPPO NERI A TORINO.**

(FIGURE 01-06)

La monumentale chiesa di San Filippo Neri di Torino, situata nel cuore della città grazie alle volontà testamentarie del duca Carlo Emanuele II di Savoia, manifesta l'affermazione in Piemonte dell'ordine religioso degli Oratoriani di San Filippo e le influenti tutele che la Congregazione ottiene tra alcuni dei più illustri esponenti della classe dirigente cittadina¹. Per coronare l'impresa architettonica il principe di Carignano Emanuele Filiberto Amedeo assume il patronato dell'altare maggiore del nuovo tempio e investe per il suo compimento più di 60.000 lire, una somma senza precedenti nella capitale subalpina². Questo rilevante episodio di mecenatismo sabauda può essere oggi ricostruito grazie all'apporto di nuove testimonianze documentarie, che consentono di svelare le complesse dinamiche che hanno profondamente condizionato l'esito dell'ambiziosa iniziativa.

Il principe di Carignano nel 1696 affida la progettazione della macchina marmorea dell'altare a Michelangelo Garove, che ne segue la messa in opera fino al 1698, quando passa la responsabilità della realizzazione al suo successore, Antonio Bertola, che dirige il cantiere fino al 1701³. La mancanza di precisi riscontri archivistici e la vicinanza stilistica di alcuni elementi dell'altare-baldacchino agli esempi ideati da Guarino Guarini hanno indirizzato studiosi come Richard Pommer a considerare la complessità della realizzazione di questo apparato e a discutere l'ipotesi di un intervento di altri autori, come il cavalier Melchiorre Galleani di Nizza, già citato da Gaudenzio Claretta⁴.

La commissione per un altare così prestigioso, definito da Henry Millon il "più importante dell'Italia Settentrionale dei primi anni del '700", non poteva tuttavia essere gestita esclusivamente in ambito locale: i padri filippini e il principe Emanuele Filiberto Amedeo si rivolgono presto al mercato artistico, per trovare un pittore di chiara fama a cui affidare l'esecuzione del dipinto necessario⁵.

Una fonte utilissima per osservare l'evolversi della vicenda e per spiegare le scelte che hanno portato infine alla commissione della pala a Carlo Maratti (*Fig. 1*) può essere individuata nelle lettere inviate da Roma dal padre filippino Sebastiano Resta (Milano, 1635-Roma, 1714) al pistoiese Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo⁶. Il carteggio tra i due "dilettanti" permette di avere una vasta panoramica sul commercio di opere d'arte del tempo e, in particolare, sul florido scambio di disegni sapientemente organizzato dall'oratoriano, protagonista di primo piano del collezionismo europeo tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento⁷.

Il prelado si rivolge a Resta per accrescere la sua raccolta grafica e arricchire la decorazione pittorica della sua residenza. D'altro canto, il padre filippino si preoccupa di tenere costantemente aggiornato il suo corrispondente sulle vicende artistiche romane più rilevanti, talvolta per assicurare al vescovo di far volgere a proprio favore lo sviluppo delle circostanze. A questo proposito, il 29 settembre 1699, Sebastiano Resta informa monsignor Marchetti che il pittore Giuseppe Passeri gli ha consegnato "il disegno d'un altare maggiore [...] della nuova chiesa della Congregazione di Torino" (app. A1). Sebbene il riferimento sembri estendersi a tutto l'insieme, l'esame delle lettere successive consente di limitare il progetto di Passeri al solo disegno preparatorio per il dipinto. Il vescovo di Arezzo si interessa agli impegni assunti dal pittore, protetto dall'oratoriano e ottimo allievo di Carlo Maratti, perché ha intenzione di incaricarlo dell'esecuzione di un complesso quadro di soggetto

storico raffigurante la *Difesa di Siena* e mira a ottenere l'opera a un prezzo conveniente⁸.

Padre Resta rimarca l'assoluta segretezza della nuova notizia: la richiesta per lo studio della pala d'altare è giunta da Torino attraverso un "Monsignor Nuncio" e un "Signor Cardinal N.N.", che desiderano mantenere il più stretto riserbo sui loro nomi, soprattutto per non suscitare con un incarico così prestigioso un'aspra contesa tra artisti. Grazie al suo riconosciuto ruolo di intendente d'arte in ambito oratoriano, il padre filippino è riuscito a intercettare l'ordinazione per volerla in favore dell'amico Giuseppe Passeri⁹. Tra gli esclusi dalla commissione si trova invece Daniel Seiter, il primo pittore del duca Vittorio Amedeo II di Savoia, che dal 1698 risiede a Roma per lavorare al rinnovamento della decorazione della navata della chiesa filippina di Santa Maria in Vallicella e che viene definito amico dell'anonimo cardinale¹⁰.

Questo personaggio può essere identificato con Leandro Colloredo (1639-1709), l'insigne esponente della Congregazione di San Filippo Neri allora detentore del titolo dei Santi Nereo e Achilleo¹¹. Il suo nome compare infatti nella missiva seguente del 13 marzo 1700 (app. A2), nella quale padre Resta informa che lo stesso cardinale ha messo a disposizione di Passeri una camera, forse nella sua residenza in palazzo Spada in piazza dell'Orologio, che purtroppo non risulta di dimensioni adeguate per dipingere il gran quadro destinato alla capitale subalpina. Il nome di Colloredo sembra confermato anche dai suoi stretti contatti epistolari con il beato padre Sebastiano Valfré, il promotore e la guida spirituale dell'Oratorio torinese¹². L'altro ignoto monsignore è invece Alessandro Sforza, il nunzio apostolico di stanza presso la corte sabauda dal 1695 al 1701¹³.

Il coinvolgimento dei due prelati nella commissione è avvalorato dalle inedite lettere inviate da Colloredo a Sforza tra il 1699 e il 1700, in cui il cardinale sottolinea le intercessioni del nunzio presso il "Signor Principe di Carignano, per veder di persuaderlo a costituire il fondo necessario per la perfezione della Cappella" di suo patronato nella chiesa di Torino (app. B2)¹⁴. Dal nuovo carteggio si evince che inizialmente il principe Emanuele Filiberto Amedeo aveva scelto il bolognese Carlo Cignani per l'esecuzione della pala dell'altare maggiore¹⁵. Il 14 luglio 1699 il cardinal Colloredo scrive infatti a monsignor Sforza: "Ottima è l'elezione del pittore per fare il quadro della cappella in honore di San Filippo, essendo celebre il signor Cignani per il valore; ma essendosi fatto anche tale per la gran longhezza del tempo, che ha impiegato nella piccola conca, o cupoletta d'una cappella di Forlì, prendendovi a fare molti altri lavori, ho stimato bene di avvisarlo a Vostra Signoria Illustrissima, acciocché possa destralmente insinuarlo al Signor Principe, e dargli perciò motivo di farli presto cominciar l'opera, e di tenerlo al possibile sollecitato" (app. B5)¹⁶. La sottolineatura dei lunghi tempi di lavorazione del quadro, suggerita verosimilmente da Resta, persuade presto il principe a scartare l'artista emiliano e a rivolgersi alla 'piazza' romana, affidandosi ai consigli degli Oratoriani.

Grazie alla mediazione di padre Sebastiano, Giuseppe Passeri può quindi dedicarsi al disegno preparatorio, che all'inizio di ottobre del 1699 viene inviato al nunzio Sforza attraverso il cardinal Colloredo¹⁷. Il legato pontificio lo sottopone all'attenzione del principe, che lo approva a condizione di trovare un'intesa sul prezzo e di avere garanzia "che esso Autore fusse celebre" (app. B7)¹⁸. Il 2 febbraio 1700 Leandro Colloredo scrive a Sforza che "havendo ricevuta la nuova misura del quadro, l'ho fatta subito consegnar al consaputo Pittore, il quale havendo inteso di essersi costi accordato l'avvisato prezzo dell'opera, si è già fatto ogni maggior animo ad impiegarvi tutta la diligenza possibile, e tutto il saper suo" (app. B10).

Nella lettera del 13 marzo 1700 Sebastiano Resta può così comunicare a monsignor Marchetti che il contratto di allogazione dell'opera è stato concluso: entro la settimana sarebbe arrivato il primo pagamento (app. A2). La conferma dell'invio della "prima caparra di scudi 100 al Signor Passeri per li 600" che gli spettano, viene inviata da Resta al vescovo pistoiese nello stesso mese di marzo (app. A3) e il 3 aprile l'oratoriano afferma di aver consegnato la somma al pittore (app. A4). A riprova del versamento nei conti della Tesoreria dei Principi di Carignano l'11 marzo 1700 viene registrato l'esborso per il banchiere Pietro Giuseppe Gioannetti della "somma di lire cinque cento vinti cinque d'arg[ento] per che le sono dovute per valuta di ducc[ato]ni 100 in monetta da esso fatti tener d'ord[in]e nostro con lett[er]a di cambio all'Abbate Rovelli in Roma per pagarli al pitor Paseri in conto del quadro che deve far d'ord[in]e n[ost]ro per l'altare magg[io]re della nuova chiesa de PP. di S. Filippo Neri di q[ues]ta città"¹⁹. Questa annotazione finora è sempre stata interpretata come un versamento fatto giungere a Carlo Maratti, attraverso il suo allievo, per il dipinto che ancora oggi si trova nella chiesa di San Filippo²⁰.

Il 24 luglio 1700 infatti Sebastiano Resta informa il vescovo di Arezzo di un ulteriore e inatteso cambio di programma (app. A5). Nonostante l'approvazione del disegno e la rimessa dell'acconto, il principe Emanuele Filiberto ha determinato di rivolgersi al pittore più celebrato di Roma, Carlo Maratti, per ottenere un'opera

che da sola assicuri risonanza universale a tutta la sua impresa: i criteri adottati nella scelta dell'artista travalicano dunque le mere considerazioni stilistiche. Il racconto dell'oratoriano mette in luce le forti pressioni esercitate sul principe di Carignano, forse proprio da parte dei padri filippini di Torino, che si dimostrano profondamente consapevoli di quanto l'affermazione del loro Ordine in Piemonte sia connessa a un'avveduta selezione dell'arredo sacro del nuovo tempio²¹; a questo fine i padri non esitano a ricorrere al duca Vittorio Amedeo II per indurre il cugino a "mutare di parola".

La prova "che questa mutatione non è derivata da cattiva opinione, o da alcuna mala impressione della virtù del medesimo" pittore viene fornita dallo stesso principe di Carignano in un biglietto, in parte trascritto dal filippino per il vescovo Marchetti, inviato l'11 settembre 1700 all'abate Carlo Orazio Rovelli (app. A7)²². Nella missiva Emanuele Filiberto chiede al suo referente a Roma di spiegare la decisione a Passeri e di rassicurarlo circa la sua intenzione di condiscendere "volentieri al suo desiderio di volere dalla sua mano i quadri laterali" dell'altare.

Il nuovo programma di allestimento dello spazio absidale quindi prevede ora anche la realizzazione di due pale secondarie, che nel corso delle trattative vengono promesse, quasi a titolo di risarcimento, a Passeri²³. Il pittore infatti aveva già provveduto alla stesura del bozzetto del dipinto principale ed era riuscito a risolvere magistralmente i problemi di iconografia e di composizione derivanti dal soggetto imposto dalla committenza, che aveva obbligato il pittore a un'intelligente organizzazione dello spazio, per accogliere sulla tela sia la Madonna con il Bambino in gloria, sia i quattro santi tutelari di Torino²⁴. Il modelletto di così bella invenzione viene mostrato a Maratti e Resta suggerisce al suo protetto di valorizzarlo, esponendolo pubblicamente all'Accademia di Francia²⁵.

Il tema iconografico elaborato per la pala maggiore e l'individuazione dei santi da raffigurare sono strettamente connessi alle prime vicende vissute dalla Congregazione a Torino e ai suoi primi sostenitori²⁶: Sant'Eusebio, titolare della prima chiesa ricevuta dai padri in città nel 1667, e San Giovanni Battista, patrono della capitale sabauda, assistono la Vergine con il Bambino nell'atto di incoronazione mistica dei beati della dinastia Savoia, Amedeo e Margherita²⁷. La diffusione del culto dei due beati tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento è costantemente promossa in Piemonte soprattutto dal ramo principale del casato²⁸. Madama reale Giovanna Battista di Savoia-Nemours, tra il 1697 e il 1698, affida al pittore di corte Daniel Seiter la stesura dell'effigie di Amedeo IX per l'altare della nuova cappella che custodisce il corpo del beato nella cattedrale vercellese di Sant'Eusebio, mentre Vittorio Amedeo II, tra il 1700 e il 1703, commissiona allo stesso artista le grandi tele per decorare la volta della chiesa dell'Ospedale di Carità di Torino, in cui la scena centrale con l'*Assunzione della Vergine, la Fede e la Carità* è completata da due grandi tondi con l'*Elemosina del beato Amedeo* e la *Beata Margherita di Savoia*²⁹.

L'indiscussa egemonia del pittore di origini viennesi nei cantieri ducali e i suoi contatti influenti sono motivo di grande apprensione per Sebastiano Resta, che il 7 agosto 1700 scrive a monsignor Marchetti di essere ancora in attesa della conferma dell'ordinazione a Giuseppe Passeri dei due quadri laterali (app. A6)³⁰. L'oratoriano riferisce al prelado che Seiter sta per lasciare Roma per far ritorno alla corte sabauda e gli comunica che il pittore, una volta giunto a destinazione, si sarebbe certamente adoperato per aggiudicarsi l'ambito incarico. Il padre filippino d'altra parte aveva già sperimentato l'audacia di Daniel nel procacciarsi le commissioni, in occasione dei lavori promossi in Santa Maria in Vallicella per il Giubileo. In quella circostanza Seiter, avvalendosi di protezioni autorevoli, era riuscito a superare le forti resistenze opposte da Resta e a ottenere il mandato per dipingere quattro tele per la navata della chiesa (*Caduta della manna, Comunione degli Apostoli, Immacolata concezione, Giuditta e Oloferne*) e il grande quadro di controfacciata (*Predica di San Giovanni Battista*), che l'oratoriano aveva già promesso a Giuseppe Ghezzi³¹.

Padre Resta il 6 marzo 1701 ribadisce al vescovo di Arezzo le sue preoccupazioni (app. A8); il principe di Carignano non ha ancora sciolto le riserve sui quadri laterali e qualcuno ha già suggerito a Giuseppe Passeri di rinunciare al lavoro, per non rischiare di vedere le sue opere messe a confronto con quella del viennese. Seiter infatti, ormai giunto a Torino, sta ancora macchinando per ottenere la commissione, ma non più per i laterali, bensì per il quadro centrale, anche se il 7 dicembre 1700 Carlo Maratti ha già provveduto davanti al notaio alla sottoscrizione del nuovo contratto per la sua esecuzione, in cui si è impegnato a ultimare il suo compito entro due anni per un compenso di mille scudi romani³².

L'esitazione di Passeri nell'avvicinare le sue tele a quella di Daniel consente una riflessione sul tema, fortemente sentito dagli artisti, del corretto accostamento tra dipinti in uno stesso contesto. Il raffronto

diretto tra opere infatti rischia di portare alla luce i limiti e le mancanze di un autore, che può veder così compromesso il proprio lavoro. Un acuto osservatore come padre Resta, nonostante il suo spirito partigiano, riesce a cogliere distintamente le caratteristiche espressive dei tre artisti in questione e a illustrare al suo interlocutore le problematiche connesse alle possibili combinazioni³³. Nell'ipotesi in cui il quadro centrale sia dipinto dal maestro di Camerano, ad esempio, Passeri, suo allievo ortodosso, "li cederà in politia e limatura, ma nell'intentione e nell'idea del componimento lo prenderà andandoli poi appresso nello stile". Nell'eventualità in cui la pala venga invece affidata a Seiter, "tanto forte di colorito e tanto impicciato nella inventione e disposizione"³⁴, Passeri si dimostrerebbe superiore "nella compositione nell'ingegno nel decoro, e nell'arte de' lumi &c", ma verrebbe sopraffatto dalla "gagliardia del quadro di mezzo di Daniele" per quella "violenza di tinte di sangue adusto" che l'oratoriano giudica tanto inadatta alle "cose celesti o che pigliano lume dal Cielo"³⁴. Il padre filippino osserva che questa stridente antinomia stilistica si manifesta anche se il viennese è considerato, alla pari di Passeri, un discepolo di Carlo Maratti; il suo linguaggio pittorico tuttavia è aperto ad altre istanze, "contendendosi esso tra Maratti, Cortona e Lanfranco, non in Maratti solo come gl'altri scolari maratteschi". Questa annotazione di Resta permette di consolidare l'ipotesi di una permanenza di Seiter alla bottega del grande classicista (forse all'inizio degli anni Ottanta, dopo i dodici anni circa trascorsi a Venezia nello studio di Johann Carl Loth), finora parzialmente testimoniata soltanto dalla presenza nell'inventario della collezione del maestro di "una Venere colca [sic] con un amorino in un Paese, copiato da Titiano, con cornice bianca in tela d'Imperatore, fatta da Monsù Daniele, e ritoccata dal Sig.re Cav.re Maratti"³⁵.

Nella missiva a monsignor Marchetti del 6 marzo 1701, Sebastiano Resta si sofferma inoltre nel paragonare il bozzetto dipinto da Giuseppe Passeri per la pala d'altare con la riferita descrizione del nuovo modelletto preparato da Maratti. L'oratoriano scrive che il pittore, per variare dall'equilibrata soluzione presentata dall'allievo, è stato costretto a riunire "tutti i santi in cielo, il che - chiosa il filippino - è errore di compositione". Il difetto nella disposizione delle figure riscontrabile nella nuova formula viene certamente rilevato anche dalla committenza, che per la soluzione definitiva sceglie, forse recuperando in parte la prima idea di Passeri, di far disporre i quattro canonizzati parte in cielo, accanto alla Madonna con il Bambino, e parte in terra.

Se si accetta questa notizia fornita da padre Resta, si devono ricondurre a questo secondo momento ideativo di Maratti i tre fogli a lui attribuiti e resi noti da Manuela B. Mena Marqués, oggi conservati a Madrid, tra il Museo del Prado (inv. FD1234) e la Reale Accademia di San Fernando (inv. 827, 828)³⁶. Nei virtuosistici disegni dell'Accademia madrilena l'artista ha infatti ripensato alla disposizione delle figure e ha posto le basi per la composizione definitiva, prima in modo compendiaro e aperto a varianti (Fig. 2), poi con tratto più articolato e risolutivo, inserendo a margine anche lo studio di dettaglio per il Sant'Eusebio, il beato Amedeo e il Battista (Fig. 3). Il disegno del Prado può forse essere collocato al termine di questo stadio creativo, perché presenta un diverso procedimento grafico, più adatto all'ulteriore approfondimento dell'analisi di luci e ombre (Fig. 4). I dettagli di panneggio della beata Margherita (Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 2140), attribuito a Maratti (Fig. 5), e del Sant'Eusebio (Fig. 6), riferito invece a Passeri (Parigi, Louvre, inv. 3363), vengono infine delineati a ridosso dell'esecuzione pittorica, anche se presentano ancora significative varianti rispetto al dipinto definitivo³⁷.

A proposito dei progetti per la pala va inoltre notato che, nell'inventario del 28 aprile 1712 della collezione di Maratti, nel medesimo "gabinetto della sig.ra Francesca, ora sig.ra Faustina" in cui si trova la *Venere con amorino* di Daniel, viene citato anche l' "abbozzetto [in tela d'imperatore] del Quadro de Turino, rappresentante il Beato Amedeo, et altri Santi con la Madonna, il Bambino et angeli senza cornice". Nell'elenco redatto dal pittore, con l'assistenza particolare di Andrea Procaccini, non compare però il nome dell'autore, quasi sempre esplicitato nelle altre voci³⁸.

La lunga contesa per la conquista dell'incarico può dirsi a questo punto conclusa a esclusivo vantaggio di Carlo Maratti³⁹; anche l'ipotesi di accompagnare il dipinto con due quadri laterali viene infine accantonata⁴⁰. Jean Kathryn Westin ha già chiarito nel 1973 che i lavori dell'artista per l'esecuzione dell'opera si sono protratti fino al 1708 e che sono stati effettivamente compiuti soltanto grazie all'intervento degli allievi Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri⁴¹. Il residente di Savoia a Roma Martinotti, scrivendo il 17 aprile 1707 al marchese di San Tommaso, osserva infatti che il pittore è ormai "ottuagenario ed aggravato non meno dagli impegni che dall'età", tanto che ormai "avrà più di mille doppie contanti di caparre dategli dagli uni e dagli altri per le varie opere addossatesi, e che è impossibile che riduca mai a compimento"⁴². Il ministro teme quindi che il principe corra il pericolo di perdere l'anticipo versato nel 1701, perché il dipinto "in tanto tempo

non è per anche finito di abbozzare”. Lo stesso delegato osserva inoltre che “le opere di Carlo Maratti moderno non sono della perfezione che erano di Carlo Maratti antico, cioè di quando aveva maggior vigore di mente e di mano”. Le precarie condizioni di salute dell’artista e la qualità calante delle opere trovano riscontro anche nel seguito della *Vita di Carlo Maratti Pittore Scritta da Gianpietro Bellori*, dove si legge che a partire dall’ “anno 1706, e ottantunesimo della sua età, oltre la debolezza della vista, incominciò a vacillargli di sì fatta maniera la mano, che non potea più reggerla ferma al lavoro: contuttociò volle continuare ad assistere a’ suoi scolari, finché alcuni anni dopo fu assalito da languidezze, e svenimenti, che facendosi più frequenti, l’obbligarono a non partirsi dalla camera, e poi, dal letto”⁴³.

Nel 1708, tuttavia, grazie alla collaudata organizzazione della bottega, il dipinto è finalmente ultimato. Il pittore monregalese Giuseppe Maria Stasio è incaricato dall’anziano maestro del trasporto della tela fino a Torino, per presentare al principe Emanuele Filiberto e agli Oratoriani torinesi la loro tanto desiderata opera a firma “EQUES CAROLUS MARATTI PINGEBAT”⁴⁴.

APPENDICE DOCUMENTARIA

APPENDICE A

Si trascrivono i passaggi delle lettere inviate da Sebastiano Resta al vescovo Marchetti relativi alle vicende della pala per l’altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri di Torino. Per la trascrizione integrale si rimanda a L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, 2005. Il documento A7 è invece inedito ed è stato trascritto per intero. Tutti i documenti riportati sono conservati a Pistoia nell’Archivio privato Marchetti Ducceschi Feri, busta 11, inserto n. 78, *Carteggi a Mons. Giovanni Matteo Marchetti, di pittori e di Sebastiano Resta, relativi a quadri con lui trattati*.

app. A1) Roma, 29 settembre 1699: “[...] Hoggi [Giuseppe Passeri] mi dà il disegno d’un altare maggiore (io lo dirò a Vostra Signoria Illustrissima, che a lui non l’ho detto ne ad altri, ne anche al Padre Abate Resta) della nuova chiesa della Congregazione di Torino, che si ordina e si fa a spese del Signor Duca di Savoia, e martedì si mandarà a Monsignor Nuncio dal Signor Cardinal N.N. quale non vuol esser nominato per haver altri pittori amici et anco Monsù Daniele già Pittore del Signor Duca medesimo ma che in questa occasione non se ne serve, e non so perché. Al Signor Passeri io non dico ne il nome del Principe ne del Nuncio ne del Cardinale, solo che è cosa di conseguenza d’honore, e servizio di Principe grande, e non li ho detto di prezzo, solo che ci sarà sofficiente anzi onorevole. Se potrò cavar utile per Vostra Signoria Illustrissima mi servirò dell’occasione come spero [...]”.

app. A2) Roma, 13 marzo 1700: “[...] Sto col faraiolo e le scarpe aspettando che spiova per arivare da Passeri per concluder qualche cosa. Non è sufficiente la stanza del Cardinal Colloredo per farci il quadrone di Torino, ne trovo in tanti luoghi che cerco, poiché i palazzi s’affittano in quest’anno Santo. Questa settimana sarà qui una prima paga, risoluzione bisognerà fare. Vorrei fusse vicino a casa [...]”.

app. A3) Roma, marzo 1700: “[...] Da Torino è venuta la prima caparra di scudi 100 al Signor Passeri per li 600 [...]”.

app. A4) Roma, 3 aprile 1700: “[...] Oggi li ho dato per Torino li cento scudi di capo [...]”.

app. A5) Roma, 24 luglio 1700: “[...] Una parola dell’infausto signor Passeri. S’è concluso che il quadro di Torino lo faccia il signor Maratti, e si va concludendo, che il signor Passeri faccia li due laterali, che con questo patto tanto starà in piedi l’honore, e l’utile del signor Passeri, e stante egli in eodem gradu dei prezzi nobili per Torino potrà continuare nel proposito di servire a Vostra Signoria Illustrissima a prezzo molto dolce nella *difesa di Siena*; quale è certo che è istoria di novità, e di maggior modo et ingegno che non è una tavola d’altare. La tela è stagionata, fu il terzo disegno anzi il quarto, poiché il terzo fatto a requisitione del signor Maratti non spiegava l’istoria che lui non sapeva come discorressimo il signor Maratti et io. Preghiamo Dio che questo povero passaro non resti negl’artigli de’ principi stranieri spennacciato per invidia degl’uccelli di rapina quando stava per pigliar il volo d’aquila alle stelle. Basta in afflictis rebus che nissun altro lo fa degl’emoli ne d’altri, ma solo il Maratti, già suo maestro. L’abbozzo è una cosa bella; e certamente gioverà al signor Maratti l’haverlo visto. Io penserei di mandarlo all’Academia di Francia per supplire alla detrazione, ma credo che il signor Passeri lo voglia tener in casa sua per trofeo del suo invidiato valore. La Madonna col Bambino in gloria fu per tutti, ma li 4 Santi protettori di Torino sono santi particolari, e poi non bisogna prolungare la scena, ma finché al partito

che sarà possibile. Che il maestro faccia il quadro di mezzo, e lo scolaro i laterali. Dovevamo risolver prima non doppo fatte le fatiche, e dati 100 scudi di caparra et haver approvato il disegno che se volevano aspettare di vedere il colore dell'abbozzetto si sarebbe mandato, ma i Prencipi sovrani dicono sic volo sic iubeo sic pro redire voluntas, e si mutano a lor volere. Delirant reges plectuntur Achivi. Hanno adoperato il duca col Principe a farlo mutare di parola. Patienza. Tardiamo ancora noi la nostra Siena [...].

app. A6) Roma, 7 agosto 1700: “[...] Sto aspettando la risoluzione di Torino, se concludono per i due laterali (partito offerto una volta) hor che il signor Passeri cede il quadro di mezo non potendo di mano contro la potenza, al signor Maratti. Temo solo, che Monsù Daniele che questo settembre v`a collà, non li pigli lui i detti laterali. Stanno mortificati il Nuncio, il Cardinal Nostro e chi si è impegnato, il Pittor e io. Ma Dio vuole così. Stimo necessario aspettar l'esito di queste risoluzioni per poter parlar di prezzo col signor Passeri per la Siena, che del resto per il disegno, si stabilisce là l'ultimo discorso [...].”

app. A7) Torino, 11 settembre 1700 [la data si riferisce alla lettera del principe di Carignano]: “Il Serenissimo Prencipe di Garegnano [sic] post multa ad rem del signor Passari scrive così all'Abbate Rovelli suo Agente queste precise parole da me copiate a litera ad litteram

Io crederei dunque che il Passari dovesse consolarsi di essere stato preferito ad ogn'altro Pittore di Roma doppo il Maratti. Ma di più per dimostrare, che questa mutatione non è derivata da cativa opinione, o da alcuna mala impressione della virtù del medesimo, ma solamente per il fine sudetto giunto anco per motivo incontrastabile il riguardo de Personaggi, che hanno voluto impiegarsi in questo affare, condiscono volentieri al suo desiderio di volere dalla sua mano i quadri laterali. È ben vero, che ciò non posso ordinare si presto, stante ch'il luogo, ove devono riporsi non è ancor stabilito. A suo tempo però si mandaranno le misure. Potr`a dunque lei rappresentare questi miei sentimenti et assicurare il Passari delle mie volontà. &c. Torino li 11 7mbre 1700 sottoscritta Il Prencipe Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia.

Caus. des. Il Signor Passari dovr`a consolarsi e mettersi in pace per la cosa del quadro di Torino levatoli per Maratti. Ciò sarà buono per la Siena difesa, perché cedendone uno, ne haverà due. Aspettiamo però a parlargliene serve alla sua fame una tale dichiarazione”.

app. A8) Roma, 6 marzo 1701: “[...] Della Siena io non ne parlo finché non vedo adempirsi la promessa del Prencipe de laterali di Torino. Sebene era parere di amico del Signor Passeri di non accettarli più ex noviter deducendis caso che non facendo il quadro di mezzo il signor Maratti, toccasse a farlo al Cavalier Daniele, quale hora, che sta alla corte di Torino in persona con la moglie è probabilissimo che già si sia aiutato a farlo lui. Ma io haverei pur gusto a vedere tutti tre gl'abbozzi a paragone. Il Signor Passeri ha ben collocato le figure come doveva ma il Signor Maratti sento che ha unito tutti i santi in cielo, il che è errore di compositione, ma scusabile per variare dal Signor Passeri quale haveva preso il luogo della prima inventione, e propria dispositione. Hor che farà Daniele tanto forte di colorito e tanto impiccato nella inventione e dispositione? Tanto più che il colorito suo non è per cose celesti o che piglino lume dal Cielo? Io però dico che Passeri tanto l'accetti alli prezzi che doveva fare il quadro di mezzo perché i danari sono danari, ne lui tenevo [?] scrive che si facciano a Torino e sebene la tagliardia del quadro di mezzo di Daniele lo vincerà in violenza di tinte di sangue adusto reterà egli molto superiore nella compositione nell'ingegno nel decoro, e nell'arte de' lumi &c de' suoi istoriati laterali. Se farà quello di mezzo il Maratti, Passari li cederà in politia e limatura, ma nell'intentione e nell'idea del componimento lo prenderà andandoli poi appresso nello stile, che non discorderà tanto come da Daniele (contendendosi esso tra Maratti Cortona e Lanfranco, non in Maratti solo come gl'altri scolari maratteschi). Ma lasciamoli fare a loro. Per noi io aspetto la commistione e la concordanza del prezzo per questi laterali di Torino a concludere di Siena, perché sotto quei prezzi io pretenderò aggevolezza per Siena. Li laterali di Torino essendo dell'istessa misura saranno di maggior fatica del quadro di mezzo, ma quel di mezzo havendo terra e cielo havrà più di amenità, perciò dove il Passeri pretenderebbe più per la maggior fatica e maggior quantità di figure, e forti i Protettori pretenderanno dar meno per considerarli laterali, sarà bene s'aggiustino nei medesimi scudi 600 considerate le circostanze. Ecco Signoria Illustrissima la raggione del mio tardare. Vero è che a Torino diranno che non è ancora ornato e concluso il sito dei detti laterali, intanto se Daniele comincia a far quel di mezzo si rinvigilirà la sua fattione presente et pro [...]ossa; che i Prencipi variano sentenze quando vogliono con i motivi che li aggradano &c. [...]”.

APPENDICE B

Archivio di Stato di Torino, *Corte, Materie Ecclesiastiche, Materie Ecclesiastiche per categorie*, cat. 18,

Nunziatura, marzo 2, fasc. I, *Lettere del Vice Legato d'Avignone, e del Cardinale Colloredo al Nunzio di Torino*, 1697-1700.

app. B1) Roma, 7 marzo 1699: "Tale [buona salute] la desidero al Signor Principe di Carignano; tanto più, che la sua sopravvivenza è necessaria all'honore del nome del mio Santo Padre [san Filippo Neri] in codesta città".

app. B2) Roma, 12 maggio 1699: "Un nuovo gran merito haverà ella acquistato appresso il mio Santo Padre per quella spiritosa parlata, fattasi da lei al Signor Principe di Carignano, per veder di persuaderlo a costituire il fondo necessario per la perfezione della Cappella del medesimo Santo; et io, come uno de' suoi più obligati figli le ne rendo le dovute grazie, come pur fo, per le nuove, che mi aggiunge nelle altre due sue de' 23, e 30 del detto mese; [...]".

app. B3) Roma, 26 maggio 1699: "Hierì la Santità Sua fu ad honorar la Chiesa Nova nuovamente ornata con stucchi, e pitture, et oro, in occasione della festa del mio Santo Padre; e mostrò di approvar l'opera; [...]".

app. B4) Roma, 16 giugno 1699: "Eguale al merito del Signor Principe di Carignano sarà quello di Vostra Signoria Illustrissima appresso il mio Santo Padre, coadiuvando presso l'Altezza Serenissima allo stabilimento della cappella in honore del Santo".

app. B5) Roma, 14 luglio 1699: "Ottima è l'elezione del pittore per fare il quadro della cappella in honore di San Filippo, essendo celebre il signor Cignani per il valore; ma essendosi fatto anche tale per la gran longhezza del tempo, che ha impiegato nella piccola conca, o cupoletta d'una cappella di Forlì, prendendovi a fare molti altri lavori, ho stimato bene di avvisarlo a Vostra Signoria Illustrissima, acciocché possa destramente insinuarlo al Signor Principe, e dargli perciò motivo di farli presto cominciar l'opera, e di tenerlo al possibile sollecitato".

app. B6) Roma, 29 ottobre 1699: "Dall'ultima degli 8 di Vostra Signoria Illustrissima vedo, che l'era giunto il disegno, da me inviatole, ma che non l'haveva potuto anche partecipare al Signor Principe di Carignano, per esser in Villa, come haverebbe fatto subito tornatone".

app. B7) Roma, 10 novembre 1699: "De' 29 del caduto e l'ultima, che tengo di Vostra Signoria Illustrissima dalla qual vedo, che mi haverebbe, colle prime fatta qualche replica [...]. Vedo poi anco, che havendo ella partecipato il disegno del quadro al Signor Principe di Carignano, il suo Maggiordomo l'haveva poi detto, che, fattosi considerare era stato approvato, e che l'Autore era certo di far l'opera, sempre, che si fusse accordato il prezzo, e che esso Autore fusse celebre. Fattasi pertanto significar da me a questo la detta risposta, si manda qui annessa la replica [manca]".

app. B8) Roma, 15 dicembre 1699: "Vedendo poi dalla sua poscritta, che l'era giunta l'altra mia de' 10 del caduto, alla quale le mandai unita altra risposta circa il prezzo del quadro, e che Vostra Signoria Illustrissima era per parlarne al Signor Principe, sentirò a suo commodo come Sua Altezza voglia esser servita dallo scritto Pittore [...]".

app. B9) Roma, 29 dicembre 1699: "Oltre il favor della lettera de' 17, che tengo di Vostra Signoria Illustrissima, v'ho anche ricevuta annessa la solita cifra; sopra la quale parmi haverle per hora solamente a rispondere, che ella, col sostenere così vivamente l'intentione, già dimostrata, di far fare quell'opera al nostro consaputo Artefice, lo viene in estremo ad obligare ad impiegarvi tutto il suo sapere, e tutto il suo spirito; e circa l'accennato prezzo, spero, che piacendo l'invitato disegno di essa opera, non sarà per dispiacere il detto prezzo, massime si la certezza di avere il Signor Principe ad esser servito, come tanto merita, specialmente per la sua gran pietà, in ogni miglior forma".

app. B10) Roma, 2 febbraio 1700: "Havendo ricevuta la nuova misura del quadro, l'ho fatta subito consegnar al consaputo Pittore, il quale havendo inteso di essersi costi accordato l'avvisato prezzo dell'opera, si è già fatto ogni maggior animo ad impiegarvi tutta la diligenza possibile, e tutto il saper suo [...]".

NOTE

Questo articolo è il risultato delle ricerche svolte nell'anno accademico 2011/2012 presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, sotto la supervisione dei professori Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Daniele Benati, che qui intendo ringraziare. Il testo è stato consegnato nell'ottobre 2013, data dell'ultimo aggiornamento bibliografico. Il tema è stato successivamente approfondito in S. Mattiello, *Daniel Seiter e Roma. Le relazioni di un pittore «tedesco» con*

artisti, committenti, modelli figurativi e culturali della capitale pontificia tra Sei e Settecento, tesi di dottorato in Scienze Archeologiche Storiche e Storico Artistiche, Ciclo XXVI, Università degli Studi di Torino, rel. G. Spione, a.a. 2011/2012-2013/2014.

1 Il duca Carlo Emanuele II (20 giugno 1634-12 giugno 1675), assistito sul letto di morte dai padri Sebastiano Valfré e Francesco Amedeo d'Ormea e dal confessore ordinario Giovanni Battista de Marchi, concede alla Congregazione l'attuale ubicazione dentro le mura della città. Dopo la conferma della donazione da parte della reggente Giovanna Battista di Savoia-Nemours, il 17 settembre del 1675 gli Oratoriani posano la prima pietra della chiesa; cfr. R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri, Vitone*, ed. aggiornata a cura di G. Dardanello, Torino, 2003 (ed. or. New York-London, 1967), pp. 61, 160. Il percorso compiuto dalla Congregazione per affermarsi nella capitale sabauda è stato delineato da G.B. Semeria, *Storia della Chiesa Metropolitana di Torino descritta dai tempi apostolici sino all'anno 1840*, Torino, 1840, pp. 354-359; L. Cibrario, *Storia di Torino*, 2 voll., Torino, 1846, vol. II, pp. 601-607; G.I. Arneudo, *Torino Sacra*, Torino, 1898, pp. 163-169. Successivamente è stato approfondito da G. Chevalley, *Vicende costruttive della chiesa di S. Filippo Neri in Torino*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", XLIV, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1942, pp. 63-99; V. Comoli Mandracchi, *Le invenzioni di Filippo Juvarra per la chiesa di S. Filippo Neri in Torino con le notizie dei vari disegni e della realizzazione dell'opera*, Torino, 1967, pp. 7-12; L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino, 2002 (ed. or. 1968), pp. 279-286; M. di Macco, *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, in *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, 1995^a, pp. 252-277; Eadem, *Il «più conveniente decoro» in San Filippo a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella chiesa di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracchi, A. Griseri, [Milano], 1995^b, pp. 269-277.

2 Lo studio dell'altare maggiore è stato affrontato in particolare da H.A. Millon, *L'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri di Torino*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti", n.s. XIV-XV, 1960-1961, pp. 83-91; R. Pommer, *op. cit.*, 2003, pp. 63-65, 161-162; G. Dardanello, *Altari piemontesi: prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, 1989, pp. 153-228, alle pp. 169-172. Come è già stato notato, l'assunzione del patronato dell'altare maggiore da parte del principe di Carignano deve essere letta anche come esplicitazione del suo ruolo di primo candidato alla successione al trono di Savoia ricoperto fino al 1699; I. Massabò Ricci, A. Merlotti, *In attesa del duca: reggenza e principi del sangue nella Torino di Maria Giovanna Battista*, in *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*, a cura di G. Romano, Torino, 1993, pp. 121-174, alle pp. 139-174.

3 Michelangelo Garove è architetto del principe dal 1697 al 1699, quando viene sostituito da Antonio Bertola. I lavori dell'altare vengono terminati nel 1704: cfr. R. Pommer, *op. cit.*, 2003, pp. 161-162.

4 G. Claretta, *La corte e la società torinese dalla metà del secolo XVII al principio del XVIII*, Firenze, 1894, p. 102; R. Pommer, *op. cit.*, 2003, pp. 64-162. L'ipotesi di un intervento di Galleani è sostenuta anche da G. Dardanello, *op. cit.*, 1989, pp. 170-172. Per i rapporti di Galleani con i principi di Carignano si vedano Idem, cat. 307, in *Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. di Macco, G. Romano, Torino, 1989, pp. 285-286; Idem, cat. 491, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci, S. Pettenati, Torino, 2011, pp. 459-460. Nel considerare le vicende costruttive dell'altare si devono inoltre valutare le successive trasformazioni subite dalla chiesa dopo il drammatico crollo della cupola nell'ottobre del 1714.

5 H.A. Millon, *op. cit.*, 1960-1961, p. 83. Per la pala di Carlo Maratti si vedano in particolare A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n.s. IV, 1955, pp. 253-354, alla p. 346 nota 159; A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo

Reale, Palazzina di Stupinigi, giugno-novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Torino, 1963, II, pp. 69-70; J.K. Westin, *Documentation for a little-known work by Carlo Maratti*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, 848, pp. 739-740; M. di Macco, *I pittori «napoletani» a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino* cit., 1989, pp. 269-322, alla p. 270; C. Mossetti, *Vittorio Amedeo II duca. Orientamenti artistici nella capitale sabauda*, in *Filippo Juvarra a Torino* cit., 1989, pp. 251-268, alla p. 262; M. di Macco, *op. cit.*, 1995^a, pp. 255-257.

6 Le lettere di Sebastiano Resta inviate al vescovo di Arezzo Giovan Matteo Marchetti sono conservate a Pistoia nell'Archivio privato Marchetti Ducceschi Feri, busta 11, inserto n. 78, *Carteggi a Mons. Giovanni Matteo Marchetti, di pittori e di Sebastiano Resta, relativi a quadri con lui trattati*, e inserto n. 79, *Lettere e carte private di alcuni di casa Marchetti fino al Cav. Cesare del Cav. Francesco morto nel 1799 - Vescovo Giovanni Matteo Marchetti - Invito massonico a ignoto*. Il carteggio è stato pubblicato da L. Sacchetti Lelli, *Hinc praeae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, 2005. L'epistolario è stato in precedenza segnalato da G. Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in "Master Drawings", XXXIV, 1996, 3, pp. 239-278, alla p. 266 nota 8; Eadem, *Gift Exchange and Art Collecting. Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in "The Art Bulletin", LXXIX, 1997, 4, pp. 630-646, alla p. 632 nota 5.

7 Per la vasta attività di padre Resta si rimanda allo studio monografico G. Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge, 2000, e agli interventi di S. Prosperi Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in "Paragone", LII, 2001, 40 (621), pp. 60-86; G. Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings in Italy c. 1700: the case of Padre Sebastiano Resta*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot, 2003, pp. 141-153.

8 La tela con la *Difesa di Siena* doveva forse essere inserita nell'allestimento del salone di Palazzo Marchetti di Pistoia; L. Sacchetti Lelli, *op. cit.*, 2005, pp. 20, 29 nota 88, 62 nota 1.

9 Resta consolida l'amicizia con Passeri durante il "viaggio pittorico" organizzato nel 1690 per visitare Firenze, Bologna, Modena, Faenza, Loreto, Cremona, Parma, Correggio, Reggio Emilia e Milano; cfr. S. Resta, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori*, Perugia, 1707, p. 68; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Roma, 1730-1736, vol. I, 1730, p. 221; G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 237-256, alle pp. 237, 253 nota 6; G. Warwick, *op. cit.*, 2000, pp. 8-9, 19, 105-107, nota 37 p. 187.

10 Il 29 settembre 1699 Resta afferma che la nuova chiesa torinese "si ordina e si fa a spese del Signor Duca di Savoia". Inizialmente sembra non essere a conoscenza del fatto che il progetto dell'altare maggiore è invece patrocinato dal principe di Carignano; da qui il suo dubbio sul mancato coinvolgimento di "Monsù Daniele già Pittore del Signor Duca medesimo ma che in questa occasione non se ne serve, e non so perché". Emanuele Filiberto evidenzia la propria indipendenza culturale dal ramo principale del casato compiendo scelte artistiche autonome; cfr. M. di Macco, *op. cit.*, 1995^a, pp. 255-256. Per Daniel Seiter si veda la monografia di M. Kunze, *Daniel Seiter 1647-1705. Die Gemälde*, München-Berlin, 2000. Seiter collabora al cantiere della Vallicella con Passeri, Lazzaro Baldi, Giuseppe Ghezzi e Domenico Parodi; cfr. M. Dunn, *Father Sebastiano Resta and the Final Phase of the Decoration of S. Maria in Vallicella*, in "The Art Bulletin", LXIV, 1982, 4, pp. 601-622; D. Ferrara, *Artisti e committenze alla Chiesa Nuova*, in *La Regola e la Fama* cit., 1995, pp. 108-129.

11 F. Petrucci, *Colloredo, Leandro*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 27, Roma, 1982, pp. 82-85.

12 Alcune missive sono pubblicate in *Lettere inedite del beato Sebastiano Valfré prete dell'Oratorio di Torino con l'aggiunta di altre lettere e scritture relative al medesimo beato*, Torino, 1869 e in G. Olgiate, *Il Beato Sebastiano Valfré d.O.: sua azione sociale e politica*, (s.l., s.d. ma Torino, 1966). Nell'Archivio Storico della Congregazione Oratoriana di Torino (da ora ACTo) si conservano numerose lettere inviate da Colloredo a padre Sebastiano Valfré. Si ricorda inoltre che l'oratoriano torinese si rivolge al cardinal Colloredo anche per promuovere presso papa Clemente XI l'istituzione di una nuova scuola, oggi Pontificia Accademia Ecclesiastica, per formare il corpo diplomatico della Chiesa.

13 Monsignor Sforza viene nominato nunzio con Breve Apostolico del 24 giugno 1695; muore a Torino all'età di 43 anni l'8 aprile 1701, come ricorda l'iscrizione sepolcrale citata da G.M. Crepaldi, *La Real Chiesa di San Lorenzo in Torino*, Torino, 1963, p. 61 nota 6. Per la nunziatura sabauda si veda M.T. Silvestrini, *La Chiesa, la città e il potere politico*, in *Storia di Torino*, IV, a cura di G. Ricuperati, Torino, 2002, pp. 1129-1188, alle pp. 1159-1164.

14 Il carteggio è stato ritrovato nell'Archivio di Stato di Torino (da ora ASTo), *Corte, Materie Ecclesiastiche, Materie Ecclesiastiche per categorie*, cat. 18, Nunziatura, mazzo 2, fasc. I, *Lettere del Vice Legato d'Avignone, e del Cardinale Colloredo al Nunzio di Torino, 1697-1700*, ed è stato in parte trascritto in appendice B. La citazione riportata è tratta dalla lettera del 12 maggio 1699 (app. B2); così anche il 7 marzo (app. B1) e il 16 giugno 1699 (app. B4).

15 Emanuele Filiberto di Carignano nel 1684 sposa Maria Caterina d'Este. Per l'opposizione di Luigi XIV al matrimonio, il principe è costretto ad un esilio a Bologna dal 1684 al 1685; cfr. E. Orioli, *L'esilio di Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano a Bologna*, Bologna, 1907. Per una biografia del principe: L. Picco, *Il Savoia sordomuto. Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, 1628-1709*, Torino, 2010.

16 Carlo Cignani riceve la commissione per la decorazione della cupola della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì nel 1680 e la completa soltanto nel 1706; cfr. *La cupola della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì. L'opera forlivese di Carlo Cignani*, Bologna, 1979; B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi. Dipinti. Disegni*, Bologna, 1991, pp. 190-196, cat. 67; G. Violi, *Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna, 1996, pp. 91-92, cat. 56.

17 L'intervento diretto del nunzio Sforza nel "sostenere così vivamente l'intentione, già dimostrata, di far fare quell'opera al nostro consaputo Artefice [Giuseppe Passeri]" è ribadito da Colloredo anche nella lettera del 29 dicembre 1699 (app. B9).

18 Padre Resta nella lettera del 29 settembre 1699 (app. A1) specifica che "il disegno [...] martedì si mandarà a Monsignor Nuncio dal Signor Cardinal N.N. [...]". Il disegno viene inviato da Colloredo al nunzio Sforza, che ha il compito di sottoporlo all'attenzione del principe (app. B6). L'esame del modello subisce un lieve ritardo per un soggiorno fuori città del committente.

19 ASTo, *Corte, Materie politiche per rapporto all'interno*, Archivio Savoia-Carignano (da ora ASTo, Archivio Carignano), cat. 102, Conti dei Tesorieri, Conti a giornale, par. I, vol. 29, p. 38. Già segnalato da A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, 1963-1982, II, 1966, pp. 648-649.

20 L'errata interpretazione del documento si ritrova in A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, e nella critica successiva.

21 L'attenzione per la scelta di pittori di livello internazionale verrà ribadita anche più tardi, quando saranno coinvolti nell'arredo pittorico del complesso filippino artisti come Francesco Solimena, Francesco Trevisani, Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto; cfr. M. di Macco, *op. cit.*, 1995*, pp. 252-277.

22 La parziale trascrizione di Resta della lettera del principe di Carignano non è stata considerata da Sacchetti Lelli ed è rimasta inedita. Il foglio è conservato nel carteggio Resta-Marchetti a Pistoia, Archivio privato Marchetti Ducceschi Feri, busta 11, inserto n. 78, *Carteggi a Mons. Giovanni Matteo Marchetti, di pittori e di Sebastiano Resta, relativi a quadri con lui trattati*.

23 La possibilità di inserire due quadri laterali si manifesta probabilmente in un momento di ripensamento della struttura marmorea. Nel pagamento finale allo scalpellino Francesco Maria Giudici del 1704 si evidenzia che nel 1701 si era "variato il modello dal primo cornicione, sino al finimento et in buona parte dal basamento sino al detto cornicione" e che si erano aggiunte "due portine" ai fianchi dell'altare; R. Pommer, *op. cit.*, 2003, p. 161.

24 Resta capisce che se "la Madonna col Bambino in gloria fu per tutti", "li 4 Santi protettori di Torino sono santi particolari" e richiedono una specifica attenzione iconografica. La beata Margherita di Savoia viene rappresentata seguendo la tradizione agiografica che riporta la sua visione di Cristo che le porge tre frecce, su cui sono scolpite le parole "Calunnie", "Infermità", "Persecuzioni", prefigurazione delle prove che dovrà superare. Va ricordato che F.D. Barisano nel 1692 pubblica a Torino la *Vita della B. Margarita di Savoia Marchesa di Monferrato detta la Grande. Estratta dall'Opera del P.M.*

Ercolani, Et ora rimessa alla Luce da Francesco Domenico Barisano Cittadino d'Alba, e Medico dell'AA.SS. del Signor Prencipe Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia, E Maria Caterina d'Este Prencipi di Carignano, &c. Con l'aggiunta d'alcuni Miracoli. Dal mede.mo dedicata alla Serenissima Altezza Maria Caterina d'Este. Il volume si apre con un'incisione che raffigura la beata che accoglie dal Redentore i tre dardi e con un epigramma rivolto a "Margarita tria Iacula a Christo oblata suscepit [sic]". Per quanto riguarda il beato Amedeo, dall'analisi del dipinto ora in San Filippo sembra invece di cogliere una derivazione dalla figura ideata da Gian Domenico Cerrini per la pala con *Il beato Amedeo in adorazione della Vergine con il Bambino* della chiesa romana del Santissimo Sudario dei Piemontesi. L'opera venne donata dal postulatore della causa di beatificazione, Cinzanotti, come specificato da M. di Macco, *Quadri di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino, 1988, pp. 41-138, alla p. 75.

25 App. A5.

26 M. di Macco, *op. cit.*, 1995^a, p. 257 evidenzia che gli Oratoriani nel 1667 ottengono la chiesa di Sant'Eusebio grazie alla concessione del marchese Gerolamo della Rovere. Quando i padri decidono di fondare il nuovo tempio il rettore di Sant'Eusebio, Pietro Gioffredo, accorda il proprio beneplacito a condizione che "non si potrà mutare nella Chiesa Nuova il titolo di S. Eusebio e per questo l'Altare Maggiore haverà nell'Ancona l'Immagine di detto santo congiunta con quella della Beata Vergine". La studiosa spiega inoltre che la presenza di San Giovanni Battista deve essere letta alla luce del suo duplice ruolo di santo patrono di Torino e di Firenze, città natale di San Filippo Neri. Di Macco ricorda poi che l'abate Lorenzo Scoto, Grande Elemosiniere di Corte, nel donare all'Oratorio nel 1652 un suo bene immobile fuori dalle mura, aveva posto tra le condizioni che i Padri assumessero come santo tutelare anche il Battista. Per i due beati della dinastia sabauda si veda quanto detto a nota 24 e di seguito nel testo.

27 L'incoronazione dei due beati sabaudi deve essere letta anche alla luce della loro identificazione con i principi di Carignano Emanuele Filiberto Amedeo e Maria Caterina d'Este. F.D. Barisano, *op. cit.*, 1692, nell'introduzione dedicatoria, si chiede retoricamente "se Margarita scesa dai Cori degli Angioli sij passata à soggiornare nella bella, e grand'Anima di Maria Catarina d'Este, ò che Maria Catarina d'Este con santa trasmigrazione sia transfusa nello spirito di Margarita"; Amedeo IX è invece il beato eponimo del principe. La studiata iconografia del dipinto si può forse ricollegare alla rivendicazione del ruolo di eredi al trono di Savoia da parte dei principi di Carignano; cfr. nota 2.

28 Si ricordano soprattutto le commissioni a Charles Dauphin per *Il beato Amedeo distribuisce i suoi beni ai poveri* (Torino, Palazzo Reale) e a Gian Domenico Cerrini per il già citato *Beato Amedeo in adorazione della Vergine con il Bambino* (Roma, Santissimo Sudario dei Piemontesi); cfr. M. di Macco, in *Diana Trionfatrice* cit., 1989, pp. 204-205, cat. 230. La precedente diffusione dell'immagine del beato può essere letta attraverso la *Canonizatio Beati Amedei Tertii Ducis Sabaudiae*, Roma, 1676, studiata da L. Marino, *Una fonte storico-artistica: gli atti del processo di beatificazione di Amedeo IX di Savoia*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti" n.s. XLV, 1993, pp. 179-191. Il *Sommarium* per la beatificazione è stato indicizzato da A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, nelle voci dedicate ai pittori coinvolti, e segnalato da M. di Macco, *op. cit.*, 1988, p. 75 nota 183.

29 Daniel Seiter dipinge il quadro di Vercelli entro il 23 aprile del 1698, quando il Registro del Consiglio delle Fabbriche e Fortificazioni riporta l'avvenuta collocazione dell'ancona sull'altare. Per la cappella del beato Amedeo si veda in particolare H.A. Millon, *Michelangelo Garove and the Chapel of the Beato Amedeo of Savoy in the Cathedral of Vercelli*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, 1967, pp. 134-142. Le tele della chiesa dell'Ospedale di Carità sono state dipinte da Seiter tra il 1700, l'anno di fondazione della chiesa, e il 1703, data della consacrazione del nuovo edificio. Il bombardamento del 1943 ha distrutto il tondo della *Beata Margherita*; rimane la fotografia storica pubblicata da L. Mallé, *I dipinti del Museo d'Arte Antica*, Torino, 1963, p. 174, tav. 167. La tela centrale con l'*Assunta* e il tondo con il *Beato Amedeo* sono stati recuperati da Vittorio Viale e sono ora conservati a Torino nel Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama (invv. 563, 564); cfr. M. di Macco, in *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi, 31

marzo-8 settembre 1996), a cura di S. Pettenati, G. Romano, Torino, 1996, pp. 144-145, cat. 303; S. Mattiello, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008), a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Torino, 2007, II, p. 67, cat. 3.26. Per i quattro quadri si veda anche M. Kunze, *op. cit.*, 2000, pp. 80-81, cat. G30; pp. 146-147, cat. G103 a-b; p. 149, cat. Gv18.

30 Resta aveva conosciuto Seiter a Roma già nel corso degli anni Ottanta del Seicento. Nel 1688 il filippino si era poi affidato al pittore per tentare di vendere al duca Vittorio Amedeo II un dipinto attribuito a Correggio, raffigurante *Cristo nell'orto*, che l'oratoriano aveva dato in deposito al padre Sebastiano Valfré della Congregazione di Torino. La vicenda è stata ricostruita in S. Mattiello, *Un Correggio di Padre Sebastiano Resta all'Oratorio di Torino. Itinerari del collezionismo tra Roma, Torino e la Francia alla fine del XVII secolo*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinó, Roma, 2017, pp. 73-98, grazie al ritrovamento del regesto delle lettere inviate da Resta a Valfré, conservato in ACTo, *Amministrazione diversa tenuta dal padre Sebastiano Valfré*, n. 519, *Corrispondenza relativa al quadro Cristo nell'orto attribuito al Correggio e affidato a padre Valfré da padre Sebastiano Resta*, 1689-1705.

31 Cfr. nota 10. La soddisfazione degli Oratoriani per le opere dipinte da Seiter alla Vallicella traspare sia in una lettera inviata dal cardinal Colloredo a Sebastiano Valfré il 3 febbraio 1699, conservata in ACTo, *Corrispondenza inviata al padre Valfré (1651-1709), Cardinali e vescovi*, n. 442, *20 lettere inviate dal cardinale Leandro Colloredo*, sia in una lettera scritta l'8 novembre 1698 dal pittore e padre oratoriano Mattia Alemanni al rettore della chiesa di Fazzano don Giuseppe Bigellini, in cui il filippino dichiara che "la nostra Chiesa [di Santa Maria in Vallicella] si va ormai finendo e quest'Anno Santo sarà finita avendo poi la fortuna, che Monsu Daniele [Seiter] Pittore di S.a Alt.a di Savoia fa cinque quadri in detta Chiesa con spirito grande"; Alemanni afferma inoltre di aver collaborato con l'artista viennese nella loro esecuzione; cfr. L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, 3 voll., Parma, 1817-1821, III, 1821, p. 209; Q. Bigi, *Notizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti suo maestro, e di altri pittori Correggiani*, in "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi", 6, 1872, pp. 433-434; *Mostra della incisione reggiana dal '400 all'800. Rassegna storica*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, maggio 1961), Reggio Emilia, 1961, pp. 1-2.

32 Il contratto è stato pubblicato da J.K. Westin, *op. cit.*, 1973, p. 740 doc. 1. Maratti riceve la prima caparra di 300 ducatonì nel gennaio 1701 dall'abate Carlo Orazio Rovelli: "Io infrascritto [Carlo Maratti] ho ricevuto dal s.r Abbate Carlo Orazio Rovelli agente del Ser.mo Filiberto di Savoia Principe di Carignano scudi trecento, mediante una cedola del banco di S. Spirito, sono per la caparra convenuta nell'instro. rogato per gli atti del Franceschini n. AC a di 7 x. mbre prossime [sic] passato a conto del prezzo del quadro che devo fare per S.A.S., con dichiarazione che altra mia ricevuta in piedi di d.a cedola, con la presente, non servono che per un solo pagam.to in fede. Roma questo dì 24 [?] genaro 1701. Carlo Maratti mano propria"; l'agente del principe riceve il rimborso il 18 febbraio 1701 attraverso il banchiere Pietro Giuseppe Gioannetti, in ASTo, Archivio Carignano, cat. 102, Conti dei Tesorieri, Conti a giornale, par. I, vol. 29, pp. 302-30; cfr. H.A. Millon, *op. cit.*, 1960-1961, pp. 90-91 doc. 16; A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, II, 1966, p. 649. L'ultimo pagamento di 1.000 ducatonì viene registrato dalla Tesoreria del Principe di Carignano nel 1709 "S.r Conte Amoretti per duc.ni mille, che far deve sborsare in Roma al s.r cav.re Maratti per l'ancona dell'altar maggiore della chiesa di S. Filippo, con l'interesse d'un anno; L. 5600"; Asto, Archivio Carignano, cat. 104, Bilanci, par. 3, Preventivi e consuntivi, mazzo 1, *Bilanci della Casa per le spese annuali*, f. 281, segnalato da Millon a J.K. Westin, *op. cit.*, 1973, p. 740 doc. 2 ma già rilevato in A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, II, 1966, p. 649. Il calcolo esatto della cifra dovuta si trova invece in ASTo, Archivio Carignano, cat. 102, Conti dei Tesorieri, Conti a giornale, par. I, vol. 32, pp. 449-450: "Emanuel. Mag.o Con.re Aud.e e Tes.re n.ro Gio. Crist.o Robesto. Pagate al co. Amoretti la somma di livre cinquemillatrecento, che le sono dovute cioè £ 5000 valuta di duc.ni mille dal med.o fatti tenere per lett.a di cambio di 15 corr.te a Roma pagabili al cav.re e pittore Carlo Maratti dovutegli cioè duc.ni 700 per saldo delli duc.ni 1000, ne q.li fu convenuto il prezzo dell'ancona dal med.o spedita per l'altare magg.re della chiesa nuova de PP. di S. Filippo Neri ultim.e qui consignata e duc.ni 300 per regalo che facciamo al sud.o cav.re a consider.ne

d'aver fatto l'opera a n.ra sodisfaz.ne, e le restanti £ 300 compim.to delle sud.e £ 5300 per l'aggio con esso conte Amoretti convenuto per il trasporto del pagam.to d'essa somma d'un anno, che termina in gen.o 1710. Che med.e questo e quit.ta di d.o conte Amoretti vi faranno d.e £ 5300 entrate, e fatte buone ne vostri conti dal mio Consiglio d'essi, a cui mandiamo di così eseguire. Torino 22 gen.o 1709 [sottoscritto da Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia, dall'Intendente Carlo Raimondi e dal Segretario Revelli].

33 App. A8.

34 In una chiosa alla sua copia dell'*Abeceario pittorico* di Pellegrino Orlandi, Resta racchiude la sua definizione dello stile di Seiter nel termine "naturalezza"; cfr. G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abeceario pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati, Prefetto dell'Archivio Vaticano*, Milano, 1956, pp. 263-326, alla p. 284.

35 D.L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in "Antologia di Belle Arti", n.s. 25-26, 1985, pp. 65-84, alla p. 83. L'inventario di Maratti era già stato pubblicato, con alcune imprecisioni, da R. Galli, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta)*, in "L'Archiginnasio" XXII, 1927, pp. 217-238, e XXIII, 1928, pp. 59-78.

36 M. Mena Marqués, *Dibujos de Carlo Maratti y de su taller en la Real Academia de San Fernando de Madrid*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1976, catt. 264-265; *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, a cura di M.B. Mena Marqués, Madrid, 1983, pp. 116-117, Fig. 208.

37 A. Sutherland Harris, E. Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf, 1967, p. 147, cat. 431, tav. 109. M. di Macco, *op. cit.*, 1995^a, p. 274 nota 25 evidenzia che la scritta "Principe di Carignano" riportata sul verso di un foglio preparatorio per le figure di Cristo e di San Giovanni della pala con il *Battesimo di Cristo* della Certosa di San Martino di Napoli (Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 8250; pubblicato in A. Sutherland Harris, E. Schaar, *op. cit.*, 1967, p. 147, cat. 429), conferma la contemporanea lavorazione dei due dipinti già affermata dalle fonti antiche: *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni Con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori, accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti Scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689. e terminata da Altri, non più stampata...*, Roma, 1731, p. 250; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, ed. critica dedicata a V. Martinelli, Perugia, 1992, p. 207.

38 J.K. Westin, *op. cit.*, 1973, p. 740 segnala inoltre nell'inventario datato 1711 dei beni di Francesca Gommi, moglie di Maratti, "Una copia del quadro della Madonna di Turino in tela d'Imperatore con cornice negra et oro fatto dal Sig. Andrea Procaccini ritoccata del Sig. Cav.re Maratti"; D.L. Bershad, *op. cit.*, 1985, p. 72 trascrive invece il medesimo passaggio come "della Madonna di Tiarini".

39 Daniel Seiter ottiene comunque un'importante commissione oratoriana per la pala dell'altar maggiore della chiesa di San Filippo di Chieri, in cui raffigura *L'Immacolata Concezione e San Michele Arcangelo* e, nel coronamento, il *Padre Eterno*. Le tele per i dipinti vengono pagate nel 1702, mentre il pittore riceve pagamenti tra il 1703 e il 1704; le opere vengono collocate sull'altare, finanziato dall'abate Vittorio Amedeo Broglio, solo alla conclusione dei lavori per la sua edificazione nel 1708; si vedano C. Barelli, in *Diana Trionfatrice* cit., 1989, pp. 208-209, cat. 235; W. Canavesio, *Documenti per gli altari della chiesa di San Filippo a Chieri*, in "Studi Piemontesi", XXXIV, 2005, pp. 355-365; C. Bertolotto, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura del Legnanino*, catalogo della mostra a cura di E. Gabrielli, Torino, 2011, pp. 200-203, cat. 19. Si ricorda infine il *San Filippo* dipinto da Daniel per la Congregazione di Savigliano (Savigliano, già chiesa di San Filippo, ora chiesa di Sant'Andrea), secondo A. Olmo, *Arte in Savigliano*, Savigliano 1978, p. 220 databile intorno al 1690, ma identificato da C. Barelli, *op. cit.*, 1989, pp. 208-209 con il *San Filippo* dipinto dall'artista poco prima di morire nel 1705, come raccontato da L. Pascoli, *op. cit.*, 1992, pp. 762-763; così anche in M. Kunze, *op. cit.*, 2000, cat. G55, p. 101.

40 Nella lettera del 6 marzo 1701 Resta si lamenta delle scuse del principe per giustificare la mancata decisione sui due quadri: "Vero è che a Torino diranno che non è ancora ornato e concluso il sito dei detti laterali". Non rimangono

testimonianze successive di questa ipotesi di decorazione, che probabilmente non ha mai superato la fase progettuale; cfr. nota 23.

41 L'identificazione delle mani fornita da J.K. Westin, *op. cit.*, 1973, pp. 739-740 è stata accolta anche dalla critica successiva.

42 A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, II, 1966, p. 648.

43 *Ritratti di alcuni celebri pittori cit.*, 1731, p. 250.

44 Nella firma il dipinto riporta la data 1700 relativa al contratto di commissione; cfr. A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, II, 1966, p. 648. Il 6 marzo 1709 vengono “pagate al pittore Stasio la somma di lire cento ottanta quattro d'arg[en]to per saldo di £ 394.5 rilevanti per le spese da esso fatte nell'accompagnare, e far condurre da Roma in Torino l'ancona fatta di n[ost]ra commiss[ion]e dal cav[alie]re Maratti per l'altare magg[io]re della chiesa nuova di S. Filippo, e £ 100 che gli doniamo a considerat[i]one dell'accompagnam[en]to di d[ett]a ancona, come dall'allig[a]ta lista, e conto dell'Intend[ente] e della n[ost]ra Casa Raimondi si vede”, in ASTo, Archivio Carignano, cat. 102, Conti dei Tesorieri, Conti a giornale, par. I, vol. 32, pp. 473-474, già riscontrato da A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1963-1982, III, 1968, p. 1008; H.A. Millon, *op. cit.*, 1960-1961, p. 91 doc. 17; M. di Macco, *op. cit.*, 1995^b, p. 269. Labate Rovelli, agente del principe a Roma, il 14 dicembre 1708 aveva già anticipato “al s[igno]r Giuseppe Stasio pittore per far portare, e accompagnare il quadro del cav[alie]re Maratti fino a Torino [scudi] 42” e il 10 gennaio 1709 “a Michel Angelo Marli falegname per cassa, per l'imballatura del quadro sud[det]to con ord[in]e al banco di S. Spirito [scudi] 5.50”, in ASTo, Archivio Carignano, cat. 102, Conti dei Tesorieri, Conti a giornale, par. I, vol. 32, pp. 512-513. La consegna all'Oratorio avviene probabilmente il 13 aprile 1709, quando i padri registrano che “Il Serenissimo Principe di Carignano mandò alla Congregazione il quadro di S. Eusebio”, in ACTo, Storia della Congregazione (1649-1989), n. 9, *Memorie dal 1701. 28. dicembre fino al 1710, nel qual tempo fu preposito il B. Seb. Valfré*.

Anno Accademico 2011-2012
ultima revisione estate 2017

SUMMARY

The creation of the high altar for the church of San Filippo Neri in Torino represents one of high points of Savoy patronage in the late seventeenth century. A re-reading of the correspondence between Padre Sebastiano Resta and the Bishop of Arezzo Giovan Matteo Marchetti, and some new archival discoveries, document the stages that led to the placement of a much sought-after work by Carlo Maratti on that altar.

Initially, Emanuele Filiberto, Prince of Carignano entrusted the painting of the altarpiece with the Virgin and Child with Saints Eusebius and John the Baptist and the Blessed Amedeo and Margaret of Savoy to Giuseppe Passeri, thanks to the good offices of Sebastiano Resta and the interventions of eminent figures such as the Apostolic Nuncio to Turin and Cardinal Leandro Colloredo. But subsequently, probably because of the interference of Duke Vittorio Amedeo II, the commission passed to Maratti. Daniel Seiter, the leading painter of the Duke of Savoy, had also vainly attempted to obtain the contract for this prestigious altarpiece, availing himself of his privileged relationship with the Oratorians.

Padre Resta's correspondence reveals contemporary critical judgment on the three artists involved, and offers an in-depth reading of the political intrigues behind this high-level commission.



1 - Carlo Maratti con Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri,
Madonna con il Bambino, i Santi Eusebio e Giovanni Battista
e i beati Amedeo e Margherita di Savoia

Torino,
San Filippo Neri,
altare maggiore



2 - Carlo Maratti,
Madonna con il Bambino, i Santi
Eusebio e Giovanni Battista
e i beati Amedeo e Margherita di Savoia

Madrid,
Reale Accademia
di San Fernando,
inv. 827



3 - Carlo Maratti,
Madonna con il Bambino, i Santi
Eusebio e Giovanni Battista
e i beati Amedeo e Margherita di Savoia

Madrid,
Reale Accademia
di San Fernando,
inv. 828



4 - Carlo Maratti,
Madonna con il Bambino, i Santi
Eusebio e Giovanni Battista
e i beati Amedeo e Margherita di Savoia

Madrid,
Museo del Prado,
inv. FD1234



5 - Carlo Maratti, *La beata Margherita di Savoia* Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 2140



6 - Giuseppe Passeri, *Sant'Eusebio vescovo di Vercelli* Parigi, Louvre, inv. 3363

FABIEN BENUZZI

APPUNTI SULLA FORMAZIONE E SUL PERCORSO ARTISTICO DI GIANDOMENICO CIGNAROLI

(FIGURE 01-25)

Solo in tempi relativamente recenti l'originale personalità artistica di Giandomenico Cignaroli (1724-1793) ha iniziato gradualmente ad uscire dal cono d'ombra dove era stata quasi da sempre relegata dalla figura dominante del fratello maggiore Giambettino, più anziano di quasi vent'anni. Rimasto vedovo della prima moglie, il padre Leonardo si era infatti risposato in seconde nozze con Maddalena Vicentini, dalla quale, oltre a Giandomenico, nacquero altri due figli che avrebbero intrapreso la carriera artistica; nel 1716 venne al mondo Diomiro, che abbracciò la professione di scultore, e dieci anni dopo fu il turno di Giuseppe, pittore noto come Fra' Felice, nome che assunse dopo la sua entrata nell'ordine francescano¹.

Giambettino fu incontestabilmente il dominatore della scena artistica nella Verona nel Settecento; sempre richiestissimo dalla committenza sia italiana che estera, fu il fondatore nel 1764 dell'Accademia cittadina, di cui ottenne la presidenza a vita². Il suo moderato ed elegante classicismo, improntato ad un colto eclettismo deferente a modelli bolognesi, mediati dal suo primo maestro Santo Prunato, e maratteschi, recepiti tramite Antonio Balestra, divenne lo stile dominante in città, permettendo alla scuola veronese di mantenere un'autonomia artistica rispetto ad altre, in primis quella veneziana. Esempio lampante di questa peculiarità veronese è la scarsa penetrazione dell'arte di Giovanni Battista Tiepolo in riva all'Adige, dove il pittore lasciò solo il dipinto raffigurante *Eliodoro che saccheggia il tempio* per la chiesa gesuita di San Sebastiano (ora al Museo di Castelvecchio) e gli affreschi sul soffitto del salone di Palazzo Canossa con un'*Apoteosi di Ercole*, andati in gran parte distrutti durante il secondo conflitto mondiale³. L'unico artista veronese di un certo spessore ad essere influenzato dall'estroso veneziano fu il suo allievo Francesco Lorenzi, il quale dovette tuttavia non di rado adeguare il suo stile raggelando il brio tiepolesco, per venire incontro ad una conservatrice committenza cittadina⁴. Si formò invece sotto Antonio Balestra, Francesco Trevisani e Francesco Solimena il pittore Pietro Antonio Rotari, molto richiesto per pale d'altare e scene arcadiche, che abbandonò la natia Verona nel 1751 per recarsi presso le corti di Vienna, Dresda e San Pietroburgo. In quei luoghi la sua arte acquisì una dimensione di gusto internazionale grazie alle sue celebri e raffinate *Teste di fantasia*, raffiguranti prevalentemente giovani fanciulle, degne di essere collocate al livello dei pastelli di Rosalba Carriera o Jean-Etienne Liotard⁵.

La partenza di Rotari dovette sicuramente favorire il Cignaroli, che, liberatosi dal più accreditato concorrente, impose la propria linea artistica tracciando una strada quasi obbligata per la pittura di tema sacro a Verona, che perdurò sino ai primi decenni dell'Ottocento col nipote Saverio Dalla Rosa, e costringendo altri artisti a specializzarsi in generi poco o affatto da lui praticati come l'affresco o la pittura di paesaggio⁶. Il predominio di quest'ultimo non poteva quindi che oscurare la fama dei suoi fratelli pittori di secondo letto Giandomenico e Giuseppe. La sfortuna critica, seppur comprensibile, li accompagnò per decenni, ma non appare pienamente giustificata, in quanto entrambi, pur nascendo come "costole" del fratello, riuscirono in qualche maniera ad affrancarsi e ad acquisire una propria maniera originale, senza una pedissequa aderenza allo stile di Giambettino. La loro autonomia non significò tuttavia assoluta indipendenza in quanto, pur nelle loro rispettive peculiarità, rimasero per tutta la carriera sempre legati agli schemi compositivi del fratello, non recidendo mai i legami artistici e familiari e collaborando anche all'interno della sua bottega, come si vedrà

successivamente.

Prima di esaminare nello specifico in che maniera si configurino i rapporti di varia natura tra Giandomenico e Giambettino, oltre alla ricerca di eventuali altri modelli figurativi che possano avere influito sulla formazione del primo, appare necessario un *excursus* riguardante gli studi a lui dedicati.

Vicenda critica

Già nel 1749 Giambattista Biancolini ne ricordò le opere giovanili, mentre, contrariamente a quanto ci si possa aspettare, non si trova alcuna menzione di Giandomenico nelle *Memorie* di Ippolito Bevilacqua, priore dei padri Filippini e grande amico di Giambettino, che alla morte di quest'ultimo ne tessè le lodi in una biografia panegirica⁷. Per la successiva citazione dell'artista non si dovette tuttavia aspettare molti anni in quanto nel 1775 il bergamasco Andrea Pasta, nella sua *Guida* ai dipinti presenti nella città orobica, citò un *San Gaetano da Thiene portato in volo dagli angeli* e un ovato con una mezza figura di *San Giovanni Battista* decoranti il primo altare destro della chiesa di Sant'Agata, attualmente irreperibili. Pasta precisò altresì che l'autore era fratello del "rinomato Gio. Bettino" oltre a definire le pitture "non ispregievoli"⁸. Successivamente il "Catastico" di Saverio Dalla Rosa si limitò ad elencare diligentemente vari lavori del Cignaroli per le chiese veronesi senza tuttavia commentare la sua attività⁹. Il primo, vero profilo completo sull'artista, comprendente un elenco di opere con un giudizio sulla sua produzione, si ebbe solamente con le già ricordate *Vite* di Diego Zannandreis¹⁰. Oltre ad essere un punto imprescindibile di partenza, queste pagine condizionarono tuttavia fortemente la letteratura critica successiva e, sebbene non siano assolutamente mancanti le lodi, risaltarono inevitabilmente molto di più gli aspetti eccentrici e coloriti del personaggio, che colpirono vari studiosi¹¹. Le parole dello Zannandreis, su cui si tornerà più approfonditamente in seguito, presentano infatti Giandomenico come un pittore dotato di talento ma limitato da un carattere alquanto bizzoso e talvolta testardo, frequentemente aiutato, per non dire salvato, dal fratello¹². Particolarmente biasimata dallo Zannandreis fu la sua cocciutaggine, che lo avrebbe spesso portato a volere seguire una strada alternativa rispetto ai nobili esempi del fratello e sembra superfluo aggiungere che quasi ogni lavoro realizzato in maniera eccessivamente autonoma si trasformava inevitabilmente in un cocente insuccesso nel racconto del biografo. Un altro aspetto che sembra collegare Giandomenico al *cliché* dell'artista bizzarro e saturnino sarebbe infine stata la sua perenne insoddisfazione, che lo portava di frequente ad apportare continue modifiche alle opere che eseguiva, così da perdervi ogni volta molto tempo¹³.

Dopo un lungo oblio nell'Ottocento, dove Giandomenico comparve solo sporadicamente in alcune guide, con molti dei suoi dipinti erroneamente riferiti alla mano di Giambettino¹⁴, in seguito all'edizione delle *Vite* dalla parte di Giuseppe Biadego il nome dell'artista cominciò ad affiorare negli studi. Se la voce del Thieme-Becker si basò quasi esclusivamente su Zannandreis, una vera svolta nella graduale riscoperta del pittore si ebbe solo negli anni Trenta grazie a tre contributi: all'interno del suo saggio su Felice Cignaroli Dirce Viana ne analizzò le differenze da quest'ultimo, ma meritorie furono soprattutto le ricerche di Angelo Pinetti e Guglielmo Matthiae, compilatori delle schede contenute all'interno dei volumi della collana "Inventario degli oggetti d'arte d'Italia" dedicati alle province di Bergamo e Mantova¹⁵. Nonostante diverse attribuzioni avanzate in tali sedi siano state in seguito rifiutate dalla critica, si può tuttavia notare come la personalità di Giandomenico iniziasse lentamente ad emergere negli studi, distaccandosi dal rango di "carneade" in cui era stata confinata e assumendo gradualmente una propria fisionomia. Il primo intervento negli anni successivi alla seconda guerra mondiale fu quello di Carlo Donzelli, che tracciò un breve profilo provvisto di un elenco compilativo di opere, mentre Franco Renzo Pesenti all'interno del "Dizionario Biografico degli Italiani" ebbe il merito di tentare di redigere una lista moderna della produzione di Giandomenico integrando quella di Zannandreis¹⁶. La quasi totalità degli altri interventi sul pittore a partire dagli anni Settanta prese poi in considerazione la sua produzione limitatamente a determinate aree geografiche, senza che fosse tentato un riesame complessivo della sua attività. Nonostante questa frantumazione, tali ricerche hanno nondimeno permesso di approfondire notevolmente le conoscenze sull'artista. Di rilievo sono in particolar modo gli studi riguardanti il territorio bergamasco dove, sulla scia dell'inventario di Pinelli, il catalogo delle presenze cignaroliane ha subito integrazioni e espunzioni¹⁷. Minore dibattito critico hanno invece avuto i dipinti nel mantovano, mentre una discreta letteratura si è occupata dell'unica opera lasciata nel cremasco, un *Redentore e Santi* del Museo civico cittadino, e della *Madonna col Bambino e San Simone Stock* della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Lonigo nel vicentino¹⁸. Più recenti sono invece i contributi relativi alla sua attività sulle rive del Lago di Garda, tra cui meritano di essere ricordati

il saggio di Valerio Terraroli, che segnala le due pale di Vesio di Tremosine, l'intervento di Marina Botteri Ottaviani e soprattutto la mostra sulla pittura del Sei e Settecento sulle sponde benacensi, tenutasi a Riva del Garda nel 2009, dove il pittore era presente con ben tre opere¹⁹.

Si giunge quindi al 2011, anno in cui la pittura veronese del Settecento è stata indiscussa protagonista degli studi, con una mostra e altri importanti contributi che hanno permesso di allargare notevolmente il *corpus* pittorico di Giandomenico: le pagine dedicate all'artista da Andrea Tomezzoli nel saggio sulla pittura a Verona nella seconda metà del secolo ne mettono acutamente a fuoco le particolarità stilistiche oltre ad assegnargli convincentemente varie opere, anche sul versante profano²⁰. Ricco di novità è anche il saggio dello stesso studioso nel catalogo della mostra, nonostante che dell'artista fosse esposta solo la pala di Crema²¹. In ordine di tempo l'ultimo intervento di rilievo è il profilo tracciato da Donata Samadelli, dove viene riepilogata l'attività di Giandomenico, con l'aggiunta di alcuni inediti, frutto del censimento fotografico condotto nel territorio delle province di Rovigo, Verona e Vicenza²².

Giandomenico nella bottega del fratello

Prima di condurre un'analisi dei legami stilistici intercorsi tra Giambettino e Giandomenico può essere utile soffermarsi sul ruolo avuto dal secondo all'interno della bottega del primo e chiedersi quale fosse il suo reale margine di autonomia²³. Dalle parole di Zannandreis emerge innanzitutto un duraturo rapporto di collaborazione, nato con l'apprendistato di Giandomenico presso Giambettino e destinato ad estinguersi solo con la morte di quest'ultimo nel 1770. In seguito a quest'evento il fratello minore si trasferì con la famiglia nell'abitazione del defunto, ricevendo in eredità disegni, stampe e più di centocinquanta bozzetti²⁴. Per la sua maturazione appaiono fondamentali soprattutto i primi, che furono sempre una fonte figurativa imprescindibile; conservati scrupolosamente da Giambettino, che li aveva fatti rilegare in tre volumi, dopo vari passaggi entrarono a far parte delle collezioni della Biblioteca Ambrosiana²⁵. I bozzetti conobbero invece una sorte diversa, iniziando ad essere dispersi quasi immediatamente dopo la morte di Giambettino, visto che già nel 1771 venne redatto un loro inventario per la vendita²⁶.

Nonostante Zannandreis non illustri nel dettaglio il ruolo di Giandomenico all'interno della bottega cignaroliana, propongo tuttavia di individuare, sulla base di alcuni indizi contenuti nella sua biografia, tre distinte fasi all'interno del rapporto professionale col fratello, che appaiono al contempo trovare un riscontro nell'esame della sua produzione. La prima si apre con l'alunnato di Giandomenico, quando Giambettino "ebbe ad ammaestrarlo con tutto l'impegno, infondendogli quelle vaste cognizioni, delle quali era sì copiosamente fornito", mentre le primizie del giovane pittore vennero "fatte sotto l'immediata direzione del fratello"²⁷; in tale periodo Giandomenico fu partecipe al lavoro di bottega, venendo impegnato anche nell'esecuzione di repliche dalle invenzioni di Giambettino²⁸. Questa prima parte si può far concludere nel 1760, anno delle sue nozze con Caterina Zabaroni, in seguito alle quali Giandomenico sembra raggiungere una stabilità economica tale da permettergli di condurre una attività autonoma, aprire bottega e dipingere in maniera molto più personale, seppure attingendo sempre alle invenzioni del fratello²⁹. Le opere degli anni immediatamente successivi dovettero essere comunque gradite a Giambettino, visto che nel 1766 raccomandò il fratello minore alla corte sabauda, per un incarico sicuramente prestigioso³⁰. L'insuccesso torinese costrinse tuttavia Giandomenico ad un poco onorevole ritorno nella città natia e, in mancanza di committenti, a rinunciare alla carriera autonoma per porsi nuovamente alle dipendenze di Giambettino, che gli procurò o delegò alcuni incarichi, oltre ad affidargli ancora l'esecuzione di copie. Anche dopo la morte di quest'ultimo i legami non vennero meno, in quanto ereditò, insieme alla bottega, anche gli incarichi lasciati incompiuti, come l'Assunta di Wiener Neustadt. Le commissioni da parte del padre Ippolito Bevilacqua per l'oratorio dei Filippini continuarono fino ai primi anni Novanta, poco prima della morte di Giandomenico³¹.

Particolarmente significativi per comprendere il rapporto di bottega risultano il primo e il terzo periodo quando Giandomenico è soprattutto operoso per il fratello; evidente al riguardo è una delle sue prime opere note, *San Siro resuscita il figlio di una vedova* (Fig. 1), destinata alla decorazione del presbitero della chiesa dei Santi Siro e Libera a Verona, per la quale l'idea compositiva deriva chiaramente da un disegno di Giambettino conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana. Molto interessante è un'iscrizione apposta sul *verso* del disegno, dove viene esplicitamente specificato che l'opera fu dipinta dal fratello Giandomenico e questo rende plausibile ritenere che fosse stato espressamente pensato per quest'ultimo (Fig. 2)³². Il cantiere della chiesa è un ottimo caso di studio per un'analisi del funzionamento di questa bottega, che vi ebbe un ruolo di primis-

simo piano: tale edificio è stato a buon diritto definito un “feudo” cignaroliano, dal momento che entrambi i fratelli, oltre all’importante ruolo da loro rivestito nella decorazione settecentesca dell’edificio, erano membri del relativo Collegio³³. Ricevuta la commissione, Giambettino dovette ripartire i vari compiti, riservando per sé la pala raffigurante *San Gaetano da Thiene inginocchiato davanti alla Vergine e al Bambino*, licenziata nel 1751, e coinvolgendo Giandomenico per le altre tele³⁴. Un caso analogo di collaborazione a più mani comprendente anche altri fratelli si avrà una ventina di anni dopo, quando tra gli anni 1768 e 1769 i Cignaroli lavorarono all’altare dedicato a San Tommaso da Villanova all’interno della chiesa di Sant’Eufemia: anche in questo caso la pala spetta a Giambettino, che realizza uno dei suoi ultimi capolavori, mentre Giandomenico, riprendendo la tradizione veronese della pittura su lavagna, decorò un plinto dell’altare con la raffigurazione della *Vergine con il Bambino, i Santi Andrea, Lorenzo e le anime purganti*, Diomiro venne incaricato di scolpire un *San Giuseppe* e Felice dipinse lo stesso soggetto della pala sulla porticina del tabernacolo, purtroppo trafugata nell’agosto 1991³⁵.

Il precedente accenno alla pala di Giambettino per la chiesa dei Santi Siro e Libera permette di introdurre un altro tema fondamentale riguardante l’attività di Giandomenico nella bottega del fratello, ossia l’esecuzione di copie, tema su cui insistette particolarmente Zannandreis, che ricordò per esempio una versione della celebre *Morte di Rachele* dipinta per la chiesa della Carità di Venezia e attualmente nelle Gallerie dell’Accademia della stessa città, eseguita dopo la morte di Giambettino³⁶. Nonostante il biografo non accenni a repliche da parte di Giandomenico della pala dei Santi Siro e Libera, la critica ha in seguito proposto di riferire alla sua mano alcune delle numerose versioni di questa fortunatissima composizione, divulgata tramite una stampa di Angelo Ghizzardi. Assieme ad altre incisioni, quest’ultima contribuì al successo del cignarolismo nelle regioni limitrofe, favorendo repliche e derivazioni dalle invenzioni di Giambettino³⁷. Molto fedeli al prototipo di questa tela sono le versioni conservate a Cerete Alto e nella chiesa di San Gaetano a Vicenza, mentre limitata alla sola figura del fondatore dei teatini è la tela conservata presso il Museo Canonico di Verona. La pala di Cerete Alto, impropriamente considerata in passato un bozzetto³⁸, sembrerebbe quasi rivelare la presenza dello stesso Giambettino per la levigatezza della pennellata, la luce soffusa e i colori tenui resi con varie tonalità. Il suo *status* di copia rende tuttavia problematica quest’ipotesi e molto probabilmente l’autore è da rintracciarsi in Giandomenico, che avrebbe imitato in maniera notevolmente fedele lo stile del fratello maggiore. Gli studiosi occupatisi delle altre due opere, pur notando una notevole parentela e collegandole alla stessa mano, si sono tuttavia divisi sull’attribuzione e solo in tempi recenti entrambe sono state condivisibilmente riferite a Giandomenico da Donata Samadelli³⁹. Non è invece accettabile l’attribuzione, proposta dalla stessa studiosa, della versione del duomo di Lonato, dove San Luigi Gonzaga sostituisce San Gaetano⁴⁰, dal momento che vi risaltano infatti passaggi cromatici meno fluidi e una minore morbidezza, evidenti soprattutto nel confronto nelle figure dei santi. Il *San Luigi Gonzaga* appare il punto debole della composizione, con il volto quasi stereotipato, lontano dagli assorti e a volte struggenti ritratti del gesuita mantovano dipinti da Giandomenico nella sua carriera, caratterizzati da un lungo e smunto viso ovale. Anche le esecuzioni meno felici - si pensi ai quasi identici ovati della chiesa veronese della Santissima Trinità e di Nogarole Rocca - sono nondimeno superiori all’anonimo santo di Lonato, per il quale un avvicinamento a Giandomenico appare problematico⁴¹.

All’interno di questo filone di copie sono state poi avvicinate dalla Olivari a Giandomenico anche due tele di proprietà del Seminario Vescovile di Rovigo, raffiguranti l’*Adorazione dei Magi* e *Cristo tra i dottori* (Fig. 13), versioni ridotte dei dipinti di analogo soggetto conservati nella chiesa parrocchiale di Bonate Sopra, esaminati in seguito⁴². Come nota giustamente la stessa studiosa, più che bozzetti preparatori, i due dipinti appaiono essere invece repliche successive, questa volta filtrate in maniera personalissima da Giandomenico; questo si può ravvisare soprattutto nel *Cristo tra i dottori*, dove abbandona i soffici colori di Giambettino (Fig. 12) a favore di violenti contrasti cromatici, con le figure sulla destra emergenti dall’ombra. Il dipinto è caratterizzato dall’affiorare in superficie di una corposa preparazione rossastra, visibile soprattutto negli incarnati, caratteristica presente anche in un’altra copia da una tela di Giambettino a lui attribuibile, una *Morte di San Martino* conservata nei depositi dell’Alte Pinakothek a Monaco di Baviera⁴³. È altresì condivisibile l’attribuzione a Giandomenico di una *Presentazione al tempio* già in collezione privata milanese, legata ad una pala d’altare giambettiniana nella parrocchiale di Ombriano⁴⁴.

Una copia ricordata come tale dallo Zannandreis è una *Susanna con i Vecchioni*, che il biografo dice essere stata tratta da un dipinto di Giambettino spedito in Inghilterra ad un non meglio precisato “sig. Crawford”. Ulteriori informazioni sull’opera vengono da un documento pubblicato da Gian Paolo Marchini

dove sono specificati sia il formato che il committente, ossia la famiglia Ferrari, per la quale aveva già dipinto una *Presentazione al Tempio*⁴⁵. Un tondo con questo soggetto, firmato “CIGNAROLIUS P”, apparve alla Biennale veronese dell’antiquariato nel 1985 con l’attribuzione a Giambettino – ipotesi in seguito non accettata da Enrico Maria Guzzo, per il quale il dipinto era derivato da un’invenzione del pittore – ed è stato infine riferito alla mano di Giandomenico da Andrea Tomezzoli⁴⁶. Tale proposta sembra assolutamente convincente e la testimonianza delle fonti sembra essere suffragata dalla notevole qualità del dipinto, dove Giandomenico sembra ‘tradirsi’ soprattutto nelle grifagne fisionomie dei due vecchi. Purtroppo non è attualmente possibile un confronto con la versione originale di Giambettino, attualmente dispersa, e non sembra inoltre ravvisabile una derivazione da nessun disegno preparatorio di questo soggetto realizzato dal fratello⁴⁷.

Altri prototipi giambettiniani di notevole successo furono sicuramente le sue raffigurazioni di *San Luigi Gonzaga*, tramandati anch’essi, parimenti alla pala dei Santi Siro e Libera, tramite incisioni. Degna di attenzione è innanzitutto una stampa di Joseph Wagner, dove il giovane è accompagnato da un angioletto sorridente che lo indica e gli tiene la corona rovesciata. L’esemplare facente parte delle raccolte grafiche della Pinacoteca Ambrosiana reca un’iscrizione manoscritta recitante testualmente “1753 Brixia”, forse da imputarsi allo stesso Giambettino, che avrebbe così registrato la destinazione del dipinto da cui fu poi tratta la stampa (Fig. 5)⁴⁸. Tale incisione è stata collegata ad una tela di omonimo soggetto che, secondo Ippolito Bevilacqua, Giambettino realizzò per la chiesa bresciana di Sant’Orsola, considerata dispersa anche nei contributi più recenti⁴⁹. In questa sede si propone di riferirla non a questo perduto dipinto, bensì ad una poco nota opera di Giandomenico, conservata nella casa canonica attigua alla chiesa di San Lorenzo nella stessa città lombarda (Fig. 6)⁵⁰. Davanti a questo lavoro viene da chiedersi se sia da considerarsi una copia di un dipinto perduto o venne invece eseguita da Giandomenico su incarico e modello del fratello. Nel caso della prima ipotesi, il nostro artista avrebbe seguito la versione del fratello solo a livello di composizione, smarcandosi invece per la sua tipica e vibrante stesura pittorica, una copia sicuramente più libera di quelle sinora esaminate. La seconda opzione appare invece di maggiore interesse, in quanto sembrerebbe esserci stata una delega totale a Giandomenico di un’opera uscita dalla bottega del fratello, come testimonierebbe l’iscrizione sulla stampa riportante il nome di Giambettino. Un analogo esempio di dipinto cignaroliano, derivante da un disegno della Pinacoteca Ambrosiana attribuibile a Giandomenico, può essere visto nel *Salomone adorante gli idoli* di collezione privata, recentemente assegnatogli; anche in questo caso non conosciamo un’eventuale versione realizzata da Giambettino⁵¹. Se entrambe le tele fossero effettivamente degli “originali”, il ruolo di Giandomenico all’interno della bottega apparirebbe sotto un’altra luce, non potendosi considerare semplicemente un mero aiuto o copista, bensì un pittore pienamente formato e in grado di prendersi delle licenze dal linguaggio codificato della bottega giambettiniana, come proverebbe il San Luigi Gonzaga di Brescia. Rimane attualmente da chiarire se egli collaborasse a tempo pieno col fratello fino al suo matrimonio o se avesse invece già iniziato a ricevere qualche commissione autonoma⁵².

All’interno di queste considerazioni trova infine spazio anche una piccola nota relativa alle firme presenti sui dipinti licenziati dalla bottega. Secondo il Bevilacqua, Giambettino avrebbe firmato i suoi dipinti con l’impiego di caratteri greci, com’è il caso della *Morte di Rachele* delle Gallerie dell’Accademia di Venezia o il *Congedo di Ettore da Andromaca* del Chi-Mei Museum di Tainan City (Taiwan)⁵³. In realtà, la firma in caratteri latini presente per esempio sulla *Leda* destinata a Augusto III di Polonia sembra smentire quanto sostenuto dal biografo, oltre a consigliare una certa prudenza nell’attribuzione di dipinti così siglati⁵⁴. Attribuibile a Giandomenico appare tuttavia un’altra tela firmata CIGNAROLIUS P, un *San Luigi Gonzaga in adorazione del Crocifisso* esposto in una mostra milanese di arte gesuita con attribuzione a Giambettino (Fig. 7). Nonostante che le mani soffici e levigatissime sembrino effettivamente rimandare a quest’ultimo, la resa materica della veste del santo, con finissime sfrangiature a motivi floreali sul manto, ricorda piuttosto i modi di Giandomenico, a cui si propone di assegnare la tela⁵⁵.

“(…) Tentava di accoppiare la vaghezza del colorito del fratello, colla robustezza del Piazzetta (...)”

Tra le opere presenti alla mostra sul Settecento veronese spiccava per originalità la pala col *Redentore e santi* dipinta da Giandomenico per Crema, difficilmente confrontabile con gli altri dipinti esposti. La tipologia della pennellata, le originali scelte cromatiche, l’espressività dei volti la rendevano un’opera emblematica della maniera del pittore, uno dei suoi più alti esiti a livello stilistico (Fig. 17). Tale originalità è quasi sempre stata motivata dalla critica con la visione delle opere piazzettesche, sulla scia di Diego Zannandreis, che

notò nella sua pittura un tentativo di fusione dell'arte del fratello con quella del maestro veneziano, "il cui stile e carattere gli andava a cuore moltissimo"⁵⁶. Più recentemente l'autonomia formale di Giandomenico è stata ribadita da Andrea Tomezzoli, il quale ne ha delineato acutamente le particolarità che lo contraddistinguono dal fratello⁵⁷. Del massimo interesse appare quindi capire in che maniera un artista nato e formatosi nell'alveo classicista di Giambettino, senza altri periodi d'apprendistato noti presso altri pittori, possa essere approdato ad esiti formali così inconsueti, soprattutto per un artista veronese.

Per una ricostruzione del percorso artistico di Giandomenico e dei suoi sviluppi rimane ancora utilissima e sostanzialmente affidabile la vita dello Zannandreis, che andrà arricchita con le integrazioni al catalogo avvenute in seguito. Nonostante non vengano quasi mai fornite dal biografo le date dei dipinti, gli esordi del pittore possono essere fissati verso la metà del quinto decennio, quando ricevette varie commissioni per la chiesa e confraternita veronese dei Santi Siro e Libera. Le prime opere ricordate sono i ritratti dei santi titolari, purtroppo non rintracciati, a cui seguirono di pochi anni le raffigurazioni di due episodi del soggiorno del vescovo pavese a Verona, ovvero *San Siro resuscitante il figlio di una vedova* e *San Siro in atto di celebrare la prima messa a Verona*. Il primo dei due è già stato citato in precedenza per l'esistenza del disegno preparatorio di Giambettino conservato all'Ambrosiana: Giandomenico si mantiene sostanzialmente fedele al modello nell'impaginare la scena e replica con poche variazioni il fulcro del dipinto costituito dalla madre dolente, il giovane morto, e San Siro benedicente, limitando le variazioni alle figure di contorno. Per l'altra scena non è invece noto nessun disegno, ma sembra ragionevole ritenere anche in questo caso che Giandomenico si sia attenuto ad un progetto del fratello, per la composta ed equilibrata disposizione dei personaggi⁵⁸. Queste tele erano intervalate, secondo lo Zannandreis, da un *San Carlo in adorazione del Santissimo Sacramento* per la chiesa veronese di San Luca, opera criticata dal biografo per un presunto "errore massiccio di prospettiva" che non appare in realtà così evidente⁵⁹. Il dipinto ben si presta per essere collocato tra i primissimi pezzi del suo catalogo, in quanto l'artista realizzò un'opera devozionale, priva degli elementi d'inventiva e di naturalismo successivi; si noti per esempio il viso del San Carlo, che non possiede la forza e l'espressività dei futuri volti dipinti da Giandomenico. Dettaglio gustoso è invece il giovane chierichetto in secondo piano che, invece di fissare lo sguardo sull'ostensorio, osserva incuriosito e perplesso al tempo stesso gli angioletti svolazzanti sopra il santo (Fig. 3).

Benché lo Zannandreis non fornisca nessuna informazione riguardo all'avvicinamento di Giandomenico al Piazzetta, possiamo ragionevolmente supporre che il giovane pittore sia stato in grado di conoscere i dipinti del veneziano durante una sua permanenza in laguna. Non documentato dalle fonti, tale viaggio può in via dubitativa essere fissato al 1744, quando Giambettino affrescò un soffitto e tre sovrapporte a Palazzo Barbarigo e non appare improbabile che fosse accompagnato per l'occasione dal giovane fratello. Questo soggiorno veneziano di Giambettino era stato preceduto da un altro, avvenuto tra 1735 e 1738, in occasione del quale egli aveva dipinto affreschi in Palazzo Labia e una tela con il *Martirio dei Santi Felice e Fortunato* nel duomo di Chioggia (1737); nonostante la critica occupatasi di quest'ultimo dipinto abbia voluto ravvisarvi qualche influenza piazzettesca, essa ha parimenti constatato come il pittore fosse riuscito a eliminare qualsiasi senso di drammaticità normalmente presente in questo tipo di raffigurazione⁶⁰. Se Giambettino rimase quindi fondamentalmente fedele alla sua solida formazione classicista, pur entrando in contatto anche con Tiepolo, sembra invece che la pittura veneziana abbia avuto invece una maggiore influenza su Giandomenico. Un riflesso si può a mio avviso vedere nell'unica sua opera datata di questi anni, il *San Luigi Gonzaga* di Maccacari, nella frazione di Gazzo Veronese, eseguito nel 1748 (Fig. 4)⁶¹; malgrado il precario stato di conservazione che ne altera la leggibilità, la tela possiede una forza ed espressività assenti ai primissimi esordi di Giandomenico, grazie ad un sapiente impiego del chiaroscuro. Il dialogo silenzioso del giovane in estasi con il crocifisso e la luce che, scaturendo dal viso del santo, irradia drammaticamente la sua figura ma lascia in ombra la stanza concorrono a conferire al dipinto una fortissima spiritualità. Nelle opere successive Giandomenico conferisce sempre maggior robustezza e vigore alle figure, come si può notare in una teletta della sacrestia del duomo di Lonato dove è raffigurato *San Carlo Borromeo che comunica un appestato*. La figura del cardinale è molto più incisiva rispetto alla versione per la chiesa di San Luca e l'uomo inginocchiato, in atto di reggere il cero col braccio muscoloso, sembra ormai prefigurare i personaggi rustici e popolari che animeranno i dipinti maturi dell'artista⁶². Più problematici come datazione, ma probabilmente collocabili dopo il 1749, sono i già ricordati ovati della chiesa della Santissima Trinità e di Nogarole Rocca⁶³; essi non sono sicuramente opere capitali nel percorso di Giandomenico, ma riservano tuttavia un'altra testimonianza del naturalismo ormai sviluppato dall'artista, talvolta accompagnato da un pizzico d'ironia come nel *San Giovanni Evangelista* della Trinità,

dipinto come un giovane poeta romantico alle prese con una crisi di ispirazione, in atto di tenersi stancamente la testa con la mano sinistra e di guardare lontano, in un punto imprecisato; la stessa aquila, appollaiata sulla superficie del libro aperto, rende di fatto impossibile la scrittura⁶⁴.

Il secondo termine cronologico che permette di ricostruire i primi anni di attività dell'artista è il 1755, data apposta ad una lettera del parroco di Bonate Sopra al pittore Giovanni Raggi, in cui il sacerdote scrive di avere già commissionato al Cignaroli due dipinti e di stare trattando con lo stesso artista per un terzo. A differenza di quanto riporta Angelo Pinetti, primo studioso a segnalare la missiva⁶⁵, il documento non menziona esplicitamente i soggetti delle tele commissionate all'artista all'interno del ciclo, all'interno del quale è operoso anche Giambettino. Se è inequivocabilmente di quest'ultimo la pala dell'altare maggiore, raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, la critica si è divisa sull'attribuzione degli altri quadri, con una sostanziale unanimità di giudizio soltanto per il *Compianto su Cristo morto* e il *Transito della Vergine* (Figg. 9-10)⁶⁶. Le due tele, delle medesime dimensioni, sono identificabili con le opere che il parroco Bravi afferma di avere già commissionato all'artista; nei dipinti, visibilmente pensati come coppia, emerge prepotentemente un luminismo che conferisce drammaticità alle due scene, in modo particolare nel *Transito della Vergine*, col corpo ormai esangue di Maria rischiarato da una luce fredda mentre attorno a lei gli apostoli sembrano ritratti in un'istantanea che li congela nelle loro varie pose. Nonostante riprenda dal fratello il consueto arco a tutto sesto classicheggiante per impaginare la scena, Giandomenico si mostra in questo caso più vicino alla sensibilità lombarda, per i toni lividi e le figure popolaristiche ritratte sulla scena, basata essenzialmente su un contrasto chiaroscuro⁶⁷. Ricorrente in questa fase è altresì una marcata predilezione per moduli allungati delle figure dal sapore quasi neomanierista, che si possono ritrovare nella Maddalena piangente del *Compianto*, nel personaggio voltato in primo piano all'interno del bozzetto con l'*Ultima Cena* di Reggio Emilia (Fig. 8)⁶⁸ e soprattutto nella fiabesca *Adorazione dei Magi* (Fig. 11), ultima tela di Bonate attribuibile all'artista⁶⁹. Il dipinto è del massimo interesse in quanto, a distanza di poco tempo dagli altri due quadri, Giandomenico mostra di cambiare rotta, chiudendo lo sfondo con una balconata di chiara matrice veronesiana e tiepolesca e ricorrendo ad una tavolozza luminosa, priva di violenti contrasti. Se nel *Compianto* e nel *Transito* i personaggi sembrano rinviare al mondo umile e rurale delle valli bergamasche, l'*Adorazione* ci proietta invece in una società aristocratica e cortigiana con i personaggi sontuosamente vestiti⁷⁰.

Un'altra occasione che permise a Giandomenico di entrare in contatto con la pittura veneziana dovette essere la sua attività nel territorio bergamasco, il cui volto artistico nella prima metà del Settecento fu indiscutibilmente segnato da illustri esponenti della scuola lagunare⁷¹. L'unico operoso con una certa continuità fu l'allievo del Piazzetta Francesco Capella, che, dopo aver ricevuto le prime commissioni bergamasche nel 1747, abbandonò in seguito Venezia per stabilirsi definitivamente in Lombardia e aprirvi una prolifica bottega, attivissima fino alla sua morte nel 1784. Tra gli artisti veneziani sembra effettivamente essere quest'ultimo a mostrare più di tutti alcuni contatti con la prima produzione di Giandomenico e forse non è un caso che fosse anche lui attivo verso gli stessi anni a Bonate Sopra, dove lasciò un *Battesimo di Cristo* e un *San Pietro liberato dal carcere*, di stretta osservanza piazzettesca, con i medesimi colori terrosi delle prime due opere del Cignaroli nella stessa chiesa⁷². Le altre tangenze con la pittura veneziana sembrano tuttavia non essere poi così stringenti, essendo limitate ad una pennellata sciolta e veloce, ad una caratterizzazione espressiva dei personaggi e a ricordi veronesiani, quest'ultimi già recepiti grazie alla mediazione di Giambettino.

Nonostante il contesto artistico bergamasco fosse dominato dai veneziani, anche il maggiore dei Cignaroli riuscì ad ottenere alcune commissioni, tra cui molto interessante appare quella ricevuta nel 1745 per un ovato nella Cappella Colleoni, destinato a far parte di un ciclo veterotestamentario. Giambettino venne incaricato di raffigurare il poco noto episodio di *Matatia che uccide l'apostata*, tratto dal *Primo Libro dei Maccabei* (1-70), mentre Giovanni Battista Pittoni fu scelto per un *Davide trionfante su Golia*⁷³. Questa tela si presenta alquanto originale nel percorso dell'artista per via di un accentuato dinamismo, generato soprattutto dal gesto del sacerdote che sta per trafiggere lo spaventato giovane adoratore dell'idolo. Nonostante il segno energico e nervoso sia stato collegato da parte della critica all'influenza del vicino dipinto di Pittoni⁷⁴, tale confronto appare tuttavia alquanto forzato, vista l'ottima conoscenza della pittura veneziana che Giambettino poté acquisire grazie ai suoi soggiorni in laguna. Se confrontato con il consueto stile dell'autore, il dinamismo della tela è nondimeno inconsueto anche nel caso di scene drammatiche o di martirio, queste ultime caratterizzate dall'"aura consolatrice della ricompensa celeste, che (...) diffonde ovunque un senso di calma olimpica"⁷⁵. Appare forse azzardato, ma nondimeno suggestivo, ipotizzare una possibile collaborazione del giovanissimo

Giandomenico già all'interno di questo dipinto, pervaso dalla stessa vitalità che animerà le sue opere future; un, ulteriore, piccolo confronto può essere proposto tra il volto dell'astante sulla destra e quello di Orfeo in *Orfeo ucciso dalle Baccanti*, opera di Giandomenico di collezione privata, che appaiono quasi sovrapponibili⁷⁶.

Dopo le opere dei primi anni di attività, rimane da chiarire lo sviluppo interessante, e allo stesso tempo sorprendente, della maniera del pittore negli anni Sessanta. Si è già accennato all'opinione di Zanandrei, che attribuì la svolta stilistica al benessere economico raggiunto col matrimonio, che avrebbe permesso a Giandomenico di dipingere in maniera più personale, senza seguire le regole del "bello ideale". Il biasimo del biografo per questa licenza artistica del pittore è tuttavia temperato dal suo apprezzamento per alcuni dipinti realizzati in questi anni, che sono da considerarsi dei veri e piccoli capolavori, assoluti vertici della produzione del Cignaroli all'interno della sua carriera. Ad aprire questa fase è probabilmente la coppia di dipinti realizzati verso il 1761 per Vesio di Tremosine, piccolo paese inerpicato sui monti della riviera bresciana del Lago di Garda (Figg. 14-15)⁷⁷. Maggiore fortuna ha avuto nella critica la visionaria *Immacolata*; nonostante una possibile derivazione da Giambattista Tiepolo nell'angioletto reggente il velo e da un disegno di Giambettino degli stessi anni⁷⁸, Giandomenico riesce a variare l'iconografia rispetto alle versioni più canoniche: il dipinto non è minimamente rassicurante e trasmette quasi un senso di inquietudine, con la Vergine che, accompagnata dagli angeli, discende malinconicamente in un cielo cupo verso un gigantesco e misterioso globo terrestre di cui non si riesce a misurare l'estensione. Di altissima qualità è in seguito la resa pittorica dei dettagli, dalle vesti azzurre e rosa, ricche di cangiantismi che si rifrangono sulla falce lunare, alle spire argentee e squamate del serpente. Minore attenzione fu forse riservata all'altra pala con *l'Assunzione della Vergine e i Santi Bartolomeo e Rocco*, anch'essa tuttavia provvista di alcune brillanti invenzioni: terminata la sua missione terrena, Maria compie il percorso opposto e sale al cielo accompagnata dalla stessa turba angelica, compreso l'angelo adolescente rivolto verso un punto imprecisato al di fuori della tela. In primo piano, San Rocco prega guardando verso il cielo mentre la diagonale formata dal bordone guida alla sinistra verso la nobile figura di San Bartolomeo, ai cui piedi è presente la pelle del viso realizzata come "un vero e proprio cartiglio rococò"⁷⁹.

Vicina per datazione è un'altra pala lombarda di Giandomenico nella chiesa di San Gaetano a Brescia raffigurante il *Beato Giovanni Marinoni in adorazione del Crocifisso* (Fig. 16). Attribuita per la prima volta al pittore veronese da Angelo Loda, che esitava tuttavia sulla reale identità del santo rappresentato, è stata recentemente oggetto di uno studio e di primi sondaggi in vista di un restauro, che hanno rilevato una firma parziale che sembrerebbe rimandare al Cignaroli, oltre a identificare nel vecchio religioso adorante il beato teatino Giovanni Marinoni, salito all'onore degli altari nel 1762⁸⁰. Si può quindi ipotizzare una commissione della pala conseguente a quest'evento, che si accorda con lo stile del dipinto, purtroppo non apprezzabile in pieno per via dei colori offuscati dal tempo, ma che rivela la sua alta qualità nei brani meglio conservati, come nel vivace angioletto in primissimo piano, mentre i volti chiaroscurati dei cherubini svolazzanti sembrano essere gli stessi dell'*Immacolata* di Tremosine. A livello compositivo la pala sembra presentare rapporti con la *Visione di San Tommaso d'Aquino* nella chiesa modenese di San Domenico⁸¹, nella quale ritornano la figura del santo inginocchiato in adorazione del crocifisso sorretto da un angelo apparso miracolosamente all'interno della chiesa e i due angioletti in primo piano leggenti un libro.

I prestiti dal fratello sono ancora più evidenti nella tela del Museo civico di Crema, del 1764, dipendente strettamente dalla pala di Giambettino per la chiesa parmense di Santa Maria della Steccata, commissionata due anni prima: all'interno di un edificio con archi a tutto sesto, seduto tra le nubi, troneggia il Redentore benedicente indicato allo spettatore da Sant'Agostino e venerato da Sant'Egidio, mentre San Gaetano intercede per le anime purganti che emergono a mezzo busto all'estremità destra. Del dipinto colpiscono soprattutto i vivaci e chiaroscurati colori, a partire dal manto rosa chiaro di Cristo fino alle numerose tonalità di bianco che formano il saio del vecchio Sant'Egidio, dal volto solcato di rughe, passando per l'arabescato piviale di Sant'Agostino che riprende quello del San Nicola nella pala di Giambettino. La minuta attenzione di Giandomenico si concentra anche sugli oggetti, come evidenzia l'accuratissima resa pittorica del libro ormai consunto tenuto dal benedettino⁸².

A questo periodo Zanandrei riferì anche un'altra tela, raffigurante la *Vergine e il Bambino con santi carmelitani* (Fig. 18), senza lesinare parole d'elogio: fulcro della composizione è la Vergine col Bambino in atto di consegnare lo scapolare a San Simone Stock, che indica col braccio sinistro i profeti Elia e Eliseo. In alto Dio Padre assiste alla scena, mentre la colomba dello Spirito Santo illumina una santa carmelitana in preghiera identificabile con difficoltà, probabilmente Teresa d'Avila. In basso a sinistra, infine, vi è un'anima purgante

con le mani giunte, quasi una replica di quella della pala cremasca. Ritornano in questo dipinto anche analoghi tratti fisionomici quasi sgradevoli, come in Elia, ma acuti e pungenti, uniti ad un espressivo e contrastato gioco di luci e ombre. Sulla sinistra, assolutamente marginale alla scena, ma nondimeno significativo per illustrare la ripresa di dettagli e modelli da parte del pittore a distanza di anni, è l'angioletto di profilo che tornerà in seguito nel bucolico *Riposo durante la fuga in Egitto* di San Bellino, dove è intento a legare l'asino⁸³. Privo di riferimenti cronologici, ma datato in maniera accettabile verso la prima metà del settimo decennio, è il *Noli me tangere* di Salionze (Fig. 19). Colpisce soprattutto l'impetosa e realistica descrizione del corpo emaciato di Cristo, lontano da ogni intento trionfalistico, a cui viene incontro Maria Maddalena riccamente vestita e dalle guance rosee, mentre sulla destra due angeli fissano il sepolcro vuoto e un misterioso personaggio in abiti settecenteschi guarda sorridente la scena⁸⁴. Il decennio si chiude con la pala nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta di Lonigo, terminata nel 1769⁸⁵, dove Giandomenico aderisce solo esteriormente ai canoni formali di Giambettino e caratterizza poi in maniera inequivocabile i personaggi, raffigurandovi figure di angeli che emergono dall'oscurità. Alla stessa data va probabilmente fissato il dipinto di Sant'Eufemia su pietra di paragone, connesso alla pala di Giambettino con l'*Elemosina di San Tommaso di Villanova* (Fig. 20)⁸⁶. In cattivo stato di conservazione, l'opera palesa nondimeno la maniera di Giandomenico, con l'ennesima autocitazione nell'angelo di destra appoggiato alla nube, precisa replica di quello a sinistra nell'*Immacolata* di Vesio.

Dopo la morte del fratello e il trasferimento a casa di quest'ultimo, la prima opera di Giandomenico fu una pala per Desenzano, che avrebbe ridipinto per intero una volta visti i bozzetti del fratello. La tela è effettivamente il vertice classicistico della produzione del pittore, che trattiene i suoi impulsi naturalistici a costo di apparire stereotipato nelle figure e nelle espressioni devote dei santi, nonostante il livello pittorico sia sempre ad alto livello⁸⁷. Un Giandomenico più "genuino" è quello della *Presentazione al Tempio* di Cavalcaselle (Fig. 21), datata al primo lustro dell'ottavo decennio, contestualmente alla messa in opera dell'altare che la ospita, dove alle suggestioni del fratello nelle architetture e nei personaggi unisce un'accuratissima osservazione della realtà: un brano intenso e indimenticabile è quello della profetessa Anna, in atto di indicare la scena sacra, che sembra realisticamente ricordare nel volto e nell'abito una vecchia zingara seduta sui gradini del sagrato⁸⁸. Con le future prove cignaroliane domineranno colori più chiari e luminosi sull'esempio di Giambettino, senza che il pittore rinunci nel contempo alla robustezza delle figure. È questo il caso dell'ovato con San Pietro del Museo diocesano di Mantova (Fig. 22), datato 1772, dove l'apostolo è rappresentato come un energico e risoluto vecchio dalle braccia robuste, percorse da vene pulsanti⁸⁹. Non viene mai meno neppure il senso scenografico delle composizioni, a partire dall'affollatissima *Assunzione della Vergine* per il duomo di Wiener Neustadt, dove Maria viene accompagnata dagli angeli sotto lo sguardo attonito degli apostoli. Vituperata da Zannandreis per le modifiche al progetto di Giambettino, che non aveva potuto eseguire il dipinto per via della morte, essa venne quasi letteralmente replicata dall'artista per la chiesa di Ostiglia (Fig. 23)⁹⁰. La Vergine ritorna identica anche nell'*Assunzione* appartenente al ciclo destinato alla chiesa mantovana dei Filippini e, dopo la soppressione di questi ultimi, acquistato dalla parrocchiale di Castel d'Ario (Fig. 24)⁹¹. In questo caso intervengono alcune modifiche nel paesaggio lacustre che si apre sulla destra e nella parte inferiore, dove tre angeli sembrano commentare la scena, mentre l'unico apostolo presente è uno stupito San Giovanni Evangelista che regge il sudario e osserva la Vergine lasciare il mondo terreno. Carica di dinamismo e priva di un punto focale è invece l'*Annunciazione* dove, in un'esplosione cromatica, l'andamento a zigzag creato dal turbinio delle nubi collega i tre principali attori: il corrucciato Dio Padre appoggiato su un globo terrestre, l'elegantissimo Angelo Gabriele svolazzante e la timida Vergine seduta al leggio. Sempre scenografica e affollata è infine la *Presentazione al Tempio* (Fig. 25); rispetto alla versione di Cavalcaselle, Giandomenico abbandona una visione fortemente scorciata ma non rinuncia all'architettura classicheggiante, questa volta maggiormente elaborata, con l'impiego di colonne salomoniche e vari personaggi di contorno assenti dall'episodio evangelico. Tra questi ultimi anche l'inserimento di qualche nota esotica e quasi tiepolesca come il paggetto di colore sulla sinistra che sembra interrogare una giovane donna riguardo a cosa stia accadendo, o il personaggio dai tratti orientali dietro il sacerdote. Si ritrova un nuovo autoritratto dell'artista, in atto di reggere una candela allusiva alla festa della Candelora, mentre sempre intensissima è l'allucinata profetessa Anna, dal volto scavato di rughe. Un tocco ironico è poi dato dalla figura del San Giuseppe che, emarginato dalla scena, osserva annoiato l'angioletto recante in mano il cartiglio con le prime parole del "Benedictus". Tra le ultime opere di un certo rilievo nella carriera dell'artista sembra collocabile anche la spirituale *Orazione nell'orto* a San Zeno di Montagna, recente acquisizione al suo catalogo⁹², mentre discontinua appare invece la sua poco nota produzione ritrattistica, consistente

in pochi pezzi⁹³.

I futuri approfondimenti sull'artista dovranno focalizzarsi perlopiù sulla ricerca d'archivio, per delineare con più chiarezza la rete delle committenze, permettendo al contempo di fissare una più precisa cronologia delle sue opere. Rimane inoltre auspicabile una ricostruzione della sua attività grafica, limitata solamente a pochi disegni destinati all'illustrazione libraria; già noti sono quelli illustranti il *Mororum*, conservati presso il Museo di Castelvecchio, mentre solo recentemente gli è stato riferito l'apparato illustrativo del *Museum Veronense* di Scipione Maffei, tradizionalmente attribuito a Giambettino⁹⁴.

NOTE

Il presente contributo nasce dalle ricerche intraprese sul pittore grazie ad una borsa di studio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, fruita nell'anno accademico 2011-2012. Tengo a ringraziare la professoressa Mina Gregori per l'importante opportunità formativa e i professori Daniele Benati e Mara Visonà per la supervisione del lavoro. Sono altresì grato a Sergio Marinelli e Andrea Tomezzoli per i proficui confronti sull'argomento e per varie ragioni a Sara dell'Antonio, Serena Ferrari, Stefano L'Occaso, Angelo Loda, Debora Tosato. Le immagini 1, 3, 4, 19 e 20 sono pubblicate con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Verona (Prot. N. 106/16 Cat. P/foto).

1 In gran parte della bibliografia viene indicato come anno di nascita di Giandomenico il 1722; ciò è dovuto ad un'errata affermazione di Diego Zannandreis, che nelle sue *Vite* lo dice nato in quell'anno e morto nel 1793 all'età di 71 anni; cfr. D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego* [ms. 1831-1834], 1891, pp. 416-421. L'atto di battesimo, rintracciato nei registri canonici della parrocchia veronese dei Santi Apostoli da Dirce Viana, è stato pubblicato dalla stessa studiosa all'interno del suo pionieristico studio su Felice, permettendo di emendare l'imprecisione dello Zannandreis (D. Viana, *Felice Cignaroli, pittore veronese del Settecento*, estratto da "Le Venezie Francescane", 3, 1934, 2, p. 6, nota 6). Dal documento risulta che Giandomenico nacque il 18 maggio 1724 e fu battezzato il giorno successivo. La precisazione passò tuttavia inosservata per diversi decenni fino agli ultimi contributi riguardanti l'artista, riportanti finalmente l'anno esatto.

2 Celebre è l'aneddoto della visita al suo studio da parte dell'imperatore Giuseppe II che l'avrebbe poi definito "primo pittore d'Europa"; cfr. I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli, eccellente dipintor veronese*, Verona, 1771, p. 43.

3 La presenza di Tiepolo è stata al centro di una sezione della recente mostra sul Settecento veronese, con una proposta di ricostruzione virtuale del perduto soffitto, basata sui frammenti superstiti. Per la vicenda dei restauri si veda F. Magani, *Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra passato e futuro*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari, la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona) a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo (Milano), 2011, pp. 93-107. Sulla commissione Canossa cfr. Idem, *Una nobile eccezione*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Crocetta del Montello, 2011, pp. 41-59. Per la tela ora a Castelvecchio si rimanda invece da ultimo a L. Caburlotto, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 222-223, cat. 72.

4 Un esempio di "mimetismo cignaroliano" da parte di Lorenzi è una pala con la *Madonna e Santi* di collezione privata, esposta nella mostra veronese; cfr. I. Turri, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 162-163, cat. 39. Ricca è la recente bibliografia sul Lorenzi, per il quale si rimanda soprattutto al saggio monografico di A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 24, 2000, pp. 159-288 e a *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, atti della giornata di studi (Mozzecane, 16 novembre 2002), a cura di I. Chignola, E.M. Guzzo, A. Tomezzoli, Caselle di Sommacampagna-Mozzecane (Verona), 2005; da ultimo cfr. A. Malavolta, *Francesco Lorenzi*, in *I pittori* cit., 2011, pp. 241-253.

5 Cfr. P. Delorenzi, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 208-213, catt. 68a-68n.

6 Si veda a riguardo A. Tomezzoli, "Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori", in *Il Settecento a Verona* cit., 2011,

pp. 31-53, in particolare pp. 43-44.

7 G. B. Biancolini, *Notizie Storiche delle Chiese di Verona*, 8 voll. Verona 1749-1771, II, 1749, p. 715; III, 1750, p. 49; I. Bevilacqua, *op. cit.*, 1771. Secondo quanto infatti afferma lo Zannandreis, il Bevilacqua sarebbe stato un prodigo mecenate di Giandomenico coinvolgendolo in varie commissioni per “[...] sostenere col suo favore e credito il fratello superstite e l’onore insieme dell’arte, della scuola e della patria [...]”]; cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, pp. 419-420.

8 A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo, 1775, p. 36. A questa testimonianza fa poi espressamente riferimento anche l’abate Luigi Lanzi sin dall’*editio princeps* della sua *Storia pittorica*, senza apportarvi modifiche negli aggiornamenti successivi: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell’Ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, 2 tomi, Bassano, 1795-1796, II, parte I, pp. 221-222.

9 S. Dalla Rosa, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, [ms. 1803-1804], a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona, 1996. Su Dalla Rosa, dapprima pittore e in seguito funzionario pubblico durante il periodo napoleonico, sono usciti negli ultimi anni diversi studi che aiutano a mettere maggiormente a fuoco la sua sfaccettata personalità. Si vedano soprattutto A. Tomezzoli, *Per una coscienza civica: Saverio Dalla Rosa e il suo “Catastico”*, in “Arte Veneta”, 51, 1997, pp. 125-132; S. Dalla Rosa, *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti, col preciso prezzo, che ne ho fatto, e memoria delle persone, o luoghi, per dove li ho eseguiti*, [ms. 1764-1821], a cura di B. Chiappa, P. Marini, Verona, 2011; P. Marini, *Saverio Dalla Rosa*, in *I pittori cit.*, 2011, pp. 203-215.

10 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, pp. 416-421. Le notizie tramandate dello Zannandreis su Giandomenico, seppure con alcune imprecisioni, appaiono nondimeno affidabili, in quanto molto probabilmente egli attinse alla testimonianza di prima mano di Saverio Dalla Rosa. Quest’ultimo aveva concepito, senza tuttavia completarla, un’ardita raccolta di vite dei pittori veronesi, che nelle intenzioni avrebbe dovuto essere corredata da incisioni del bassanese Gaetano Zancon. Merita allo stesso tempo di essere ricordato che per via della parentela con Giambettino, lo stesso Dalla Rosa era legato da stretti vincoli con i vari artisti della famiglia Cignaroli, cosicché lo si deve ragionevolmente ritenere ben informato sulle vicende che li riguardavano. L’opera incompiuta del Dalla Rosa è stata edita solo in tempi recenti (*Scuola veronese di pittura: ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati disegnatte, ed incise da Gaetano Zancon e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de’ rispettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa professor di pittura, accademico clementino, direttore della pubblica Accademia di pittura, e scultura in Verona. Volume Primo, 1806*, a cura di G. Marini, G. Peretti, I. Turri, Verona, 2011).

11 E’ per esempio il caso di Gustavo Frizzoni che, seppur considerandolo “artista di merito”, lo liquidò poi velocemente come “di carattere stravagante” e “presuntuoso” G.F. (Gustavo Frizzoni), *La famiglia dei pittori Cignaroli*, in “Arte e Storia”, terza serie, VI, 15, 1903, pp. 95-98, alla p. 97.

12 Evidenti al riguardo sono diversi episodi narrati dal biografo, su cui spicca senza ombra di dubbio l’insuccesso della esperienza torinese nel 1766. Viste le valide opere realizzate dal fratello, Giambettino lo ritenne adatto a ben figurare come pittore per un sovrano e decise di proporlo alla corte sabauda; Giandomenico non seppe tuttavia cogliere la notevole opportunità per dare una svolta alla sua carriera, soprattutto a livello di committenza, e rimase a Torino nemmeno un anno: “Ma comeché Gio. Domenico non era stato da natura fornito di quelle qualità ed urbane maniere che necessariamente richieggonsi nelle Corti, coglier perciò non seppe quella fortuna [...] dopo dieci mesi di permanenza volle far ritorno alla patria, con estremo dispiacere di Giambettino”. Il ritorno a Verona dovette essere drammatico, in quanto Giandomenico, in preda al rimpianto e a corto di commissioni, sopravvisse grazie ai soldi guadagnati dalla moglie, abilissima “nel far fiori di seta al naturale”, fino all’intervento provvidenziale di Giambettino che riuscì a procurargli qualche incarico. Episodi e citazioni sono tratti da D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, pp. 418-419.

13 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 421. Sul carattere di Giandomenico Sergio Marinelli scrive evocativamente: “il Cignaroli nero [...], il vero sosia dostoevskijano di Giambettino [...] psicologicamente è l’opposto di quanto ci si sarebbe potuto aspettare da Giambettino” (S. Marinelli, *La pittura dei professori*, in *I pittori cit.*, 2011, pp. 11-39, alle pp. 21-23).

14 A testimoniare la sfortuna critica di Giandomenico è esemplare la testimonianza del Bernasconi, per il quale non sarebbero esistite sue opere a Verona, affermazione da parte sua alquanto strana, dal momento che sappiamo attinte al manoscritto dello Zannandrei; si veda C. Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona, 1864, p. 376. Altre volte nemmeno l'evidente firma dell'artista impedì curiosi equivoci attributivi: è il caso per esempio delle tre tele di Castel D'Ario che secondo Attilio Bertolotti sarebbero state eseguite da Giandomenico in collaborazione con Giambettino: cfr. A. Bertolotti, *I comuni e le parrocchie della provincia mantovana, cenni archivistici, archeologici, storici, artistici, biografici e bibliografici raccolti dal 1881 al 1892*, 2 voll., Mantova, 1893, I, p. 39. Situazione analoga per la pala di Lonigo, riferita da Gaetano Maccà a Fra Felice; G. Maccà, *Storia del territorio vicentino*, 10 voll., Caldogno, 1812, I, p. 58.

15 Cignaroli, Giandomenico, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, VI, Leipzig, 1912, p. 586; D. Viana, *op. cit.*, 1934, pp. 35-36. *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I., Provincia di Bergamo*, a cura di A. Pinetti, Roma, 1931; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, a cura di G. Matthiae, Roma, 1935..

16 C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, 1957, pp. 66-67; F.R. Pesenti, *Cignaroli, Gian Domenico*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 25, Roma 1981, pp. 497-498. Il biografo veronese rimase pressoché l'unica fonte per E. Ragusa, *Cignaroli, Giandomenico*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano, 1990, II, pp. 667-668. Confusionaria e fuorviante appare invece la voce sull'*Allgemeines Künstlerlexikon* dove peraltro viene discutibilmente riportata un'unica bibliografia per tutti gli artisti appartenenti alla famiglia Cignaroli, compresi addirittura quelli del ramo piemontese, il cui percorso artistico e professionale non ha contatti con quello dei lontani parenti veronesi; M. Kunze, *Cignaroli*, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 19, München-Leipzig, 1998, pp. 198-201, in particolare p. 200 per Giandomenico.

17 Non sempre accettabili sono infatti le attribuzioni di Luigi Pagnoni nel suo catalogo dei beni culturali conservati nelle parrocchie appartenenti alla diocesi di Bergamo (L. Pagnoni, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo. Appunti di storia e d'arte*, 2 voll., Bergamo, 1974, *passim*; *Chiese parrocchiali bergamasche*, a cura di L. Pagnoni, Bergamo, 1979, *passim*) Alle precisazioni di Susanna Zatti (S. Zatti, *Giandomenico Cignaroli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, 5 voll., a cura di R. Bossaglia, Bergamo, 1982-1996, II, 1989, pp. 541-543, 606) seguirono quelle di Mariolina Olivari, che restrinse ulteriormente il corpus cignaroliano; cfr. M. Olivari, *Di alcune attribuzioni bergamasche 'sfortunate' a Giambettino e Giandomenico Cignaroli*, in "Verona Illustrata", 5, 1992, pp. 95-103. 'Vittima' di tali correzioni fu soprattutto Giambettino, che perse vari pezzi al catalogo, mentre a Giandomenico venne tolta una pala nella chiesa di Santa Grata a Bergamo, riferita, anche sulla scorta di documenti d'archivio, al pittore milanese Filippo Abbiati.

18 Chiara Tellini Perina accetta sostanzialmente l'elenco proposto da Matthiae, suggerendo tuttavia la provenienza delle tele ora a Castel D'Ario dalla chiesa dei Filippini della città virgiliana, dove lo Zannandrei ricordò quattro opere; C. Tellini Perina, *La pittura in Mantova. Le Arti*, vol. 3, *Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, 2 tomi, Mantova, I, 1965, pp. 325-688, alla p. 573. Per l'alienazione si veda invece lo studio monografico sulla chiesa di Castel d'Ario, corredato da una ricca documentazione d'archivio, di G. Mantovani – F. Mantovani, *La chiesa parrocchiale di Castel d'Ario: storia, arte, protagonisti dal Cinquecento ai giorni nostri*, Mantova, 2002, pp. 171-195. Sulla pala di Crema si rinvia, da ultimo, a S. dell'Antonio, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, p. 148, scheda 28, mentre per Lonigo si veda M. Saccardo, *Opere d'arte nella Pieve di Lonigo*, Vicenza, 1988, pp. 33-41; C. Rigoni, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa), a cura di F. Rigon, M.E. Avagnina, F. Barbieri, L. Puppi, R. Schiavo, Milano, 1990, pp. 104-106, cat. 2.24.

19 V. Terraroli, *Vesio di Tremosine in gara per recuperare il suo patrimonio d'arte. Riaffiorano dal restauro due inediti di G. Domenico Cignaroli*, in "Atlante Bresciano", 16, 1988, pp. 85-87; M. Botteri Ottaviani, *Dal Barocco al Rococò: capolavori sacri lungo le sponde del Garda*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, a cura di M. Corradini, Salò, 2004, pp. 143-169;

Capolavori Sacri sul Garda tra Sei e Settecento, catalogo della mostra a cura di M. Botteri Ottaviani, S. Marinelli, M. Olivari, Riva del Garda, 2009.

20 A. Tomezzoli, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. Pavanello, Milano, 2011, pp. 217-254, in particolare pp. 233-235, 241-242, 251-252 nota 97.

21 A. Tomezzoli, *op. cit.*, in *Il Settecento a Verona cit.*, 2011, pp. 42-43, 45-47.

22 D. Samadelli, *Giandomenico Cignaroli*, in *I pittori cit.*, 2011, pp. 181-193. Alle pp. 441-444 vi è un repertorio fotografico in bianco e nero della produzione di Giandomenico, limitato tuttavia al territorio di competenza della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. Nel contributo non vengono peraltro discusse le problematiche tuttora presentate dall'attività di Giandomenico Cignaroli, sia a livello di percorso che quelle riguardanti più propriamente il catalogo.

23 Sul tema si veda anche D. Tosato, *L'uso dei modelli nell'industria artistica dei fratelli Cignaroli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti del convegno (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di C. Caramanna, N. Macola, L. Nazzi, Padova, 2011, pp. 99-103, 333-335.

24 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 419.

25 Dalle fonti Giambettino appare gelosissimo dei suoi disegni: si veda ad esempio la corrispondenza tra Mariette e l'architetto Tomaso Temanza trascritta da N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette* in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali e lettere", CXXII, 1959-60, CXVIII, pp. 93-124, in particolare alle pp. 96-97, 101, 104 ("Li disegni del Cignaroli sono ricercatissimi, e questo è il motivo, ch'egli li vende a caro prezzo"), 108-109 ("Mi scrisse il mio amico di Verona, che il Signor Cignaroli si è determinato a non fare disegni per chicchessia. E per rimuoverlo da questo proposito vi vorrebbero dei zecchi molti"). Cfr. anche T. Temanza, *Zibaldon*, [mss. 1738-1778], a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma, 1963, pp. 7-8. Il disegno ottenuto finalmente dal *connoisseur* francese, un *Riposo durante la fuga in Egitto*, appartiene ora alle collezioni museali del Louvre. Per quest'ultimo si veda D. Tosato, in *Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII^e e XVIII^e siècles*, catalogo della mostra (Montpellier) a cura di C. Loisel, Montreuil, 2006, pp. 182-183, cat. 80. I tre volumi rilegati furono ceduti nel 1784 dallo stesso Giandomenico e da Saverio Dalla Rosa al cantante lirico Giuseppe Marchesi, che era stato allievo del pittore, e giunsero all'Ambrosiana il 18 luglio 1836. Rintracciati successivamente da Franco Renzo Pesenti, che ne pubblicò solamente l'elenco, i disegni sono stati oggetto di un recente studio di Robert Randolph Coleman, che ne ha redatto il catalogo, e sono stati digitalizzati sul sito dell'Ambrosiana; cfr. F.R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte Lombarda", IV, 1959, I, pp. 126-130; R.R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A Critical Catalogue*, Milano-Roma, 2011. Come nota quest'ultimo studioso, nonostante l'uniformità e ricchezza della raccolta, questi disegni non godettero di una grande fortuna critica, venendo addirittura esclusi dalla mostra sui disegni veneti dell'Ambrosiana, tenutasi a Venezia nel 1976. Un altro cospicuo, seppur minore nucleo della produzione grafica di Giambettino, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, è stato studiato da Sergio Marinelli, mentre Debora Tosato ha in seguito esaminato alcuni disegni passati sul mercato antiquario; cfr. *Cinque secoli di disegno veronese*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, Firenze, 2000, pp. 115-148; D. Tosato, *Per Giambettino Cignaroli disegnatore*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella, 2007, pp. 390-394, figg. 158-161. Conservato all'Ashmolean Museum di Oxford è invece un *Sacrificio di Berenice* inviato dallo stesso Giambettino al Cavalier Niccolò Gabburri; cfr. R.R. Coleman, *Cignaroli in Tuscany: drawings for a picture in the Duomo at Pisa and for Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXXXIX, 2002, 6^e période, 144, pp. 380-393, in particolare pp. 384-390.

26 G.P. Marchini, *op. cit.*, 1986, pp. 506-507, doc. 4. Nel 1798 ne rimaneva tuttavia ancora un cospicuo numero, come ci informa un elenco redatto il 12 ottobre di quell'anno da Saverio Dalla Rosa; cfr. A. Tomezzoli, *L'inventario dei modelletti di Giambettino Cignaroli*, in *Idem, op. cit.*, 2011, pp. 256-259.

27 D. Zannandreis, *op. cit.*, pp. 416-417.

28 In giovane età l'altro fratello Giuseppe, non ancora Fra Felice, sembra invece essersi maggiormente dedicato all'incisione; cfr. G. Marini, *Disegni e stampe nelle raccolte di Modena e Reggio*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bertini, S. Marinelli, A. Mazza, Verona, 1996, pp. 393-415, in particolare alle pp. 402-403, 410-412.

29 "Stante la comodità, che ora aveva il nostro pittore (...) ne avvenne che portatosi a poco a poco a voler tutto vedere dal vero, ad obliar venne la gran massima di veder la natura scelta e sempre colla presenza alla mente del vero bello ideale"; D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 418.

30 Non sembra essere mai stato evidenziato dalla letteratura riguardante Giandomenico che proprio nel 1766 era venuto a mancare Claudio Francesco Beaumont, principale pittore attivo sulla scena piemontese. La venuta di Giambettino a Torino e la sua relativa raccomandazione a favore del fratello può ipoteticamente collegarsi alla volontà dei reali piemontesi di cercare un nuovo pittore di corte ufficiale. Dai pagamenti rintracciati dal Vesme sappiamo solo che il pittore fu attivo soprattutto per il duca di Chablais dipingendo un "berlingotto" e due "quadri contra fornelli"; cfr. A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, 4 voll., Torino 1963-1982, I, 1963, p. 315.

31 Nel 1790 venne costruito l'oratorio dei Filippini (distrutto durante la seconda guerra mondiale); tale data costituisce quindi il termine *post quem* per l'esecuzione; cfr. U.G. Tessari, *S. Tomaso C., S. Paolo, S. Fermo Minore*, Verona 1955, p. 70, nota 5.

32 "Veronae in Diva Libera sed picta a fratre meo Joan. Domenico", Milano, Pinacoteca Ambrosiana; cfr. R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 154, cat. 95. Attualmente la chiesa è spogliata di quasi tutti gli arredi. La tela, assieme al suo *pendant*, *San Siro celebrante la prima messa a Verona*, è conservata nei depositi della Curia veronese ed è stata pubblicata da A. Tomezzoli, *op. cit.*, in *Il Settecento* cit., 2011, pp. 42-43, 46. Per la narrazione di questi episodi della vita del santo, si veda G.B. Biancolini, *op. cit.*, 1749, II, p. 709.

33 A. Tomezzoli, *op. cit.*, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 42, 52 nota 50. Giambettino ne fu anche presidente, ottenendo in seguito l'onore di essere sepolto proprio in tale chiesa. Facevano parte del collegio anche il loro padre Leonardo, il fratello Diomiro e il figlio di quest'ultimo Gaetano.

34 Da ultimo sulla pala di Giambettino si rimanda a A. Tomezzoli, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 137-138, cat. 20. La scelta di raffigurare il santo vicentino si lega con la sua iscrizione al collegio, avvenuta il 10 luglio 1519; cfr. V. Salvaro, *La chiesa dei SS. Siro e Libera e la ven. compagnia in essa eretta. Memorie storiche e documenti inediti*, Verona, 1881, pp. 17, 25. Oltre ai due dipinti già ricordati, Giandomenico eseguì anche altre opere, attualmente non reperibili, come una coppia di tele raffiguranti rispettivamente *San Siro* e *Santa Libera* (D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 417) e un soffitto con la *Fede* (S. Marinelli, *op. cit.*, 2011, p. 23 nota 19). Divisi in varie sedi sono ritratti di prelati, realizzati assieme a Saverio Dalla Rosa e decoranti un tempo la sagrestia (S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 1996, p. 219).

35 Per l'altare cfr. N. Zanolli Gemi, *Sant'Eufemia. Storia di una chiesa e del suo convento a Verona*, Verona, 1991, pp. 105-109. Il contributo più recente sulla pala di Giambettino è invece I. Turri, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 146-148, cat. 27. Unico "intruso", in quanto non appartenente alla famiglia Cignaroli, è il modesto Fabrizio Cartolari, che dipinse sull'altro plinto un'altra *Elemosina di San Tommaso*. Sempre all'interno di quest'ottica di collaborazione tra i vari fratelli va poi vista la progettazione, da parte di Giandomenico, di modelli per due sculture della chiesa veronese di Santa Lucia, in seguito tradotti in pietra da Diomiro; cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 403. Le sculture, destinate alla facciata e raffiguranti *Santa Lucia* e *San Benedetto*, sono purtroppo disperse. Vengono annoverate dal biografo tra le migliori opere realizzate da Diomiro.

36 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 420; egli specificò la sua derivazione da un'altra replica di Saverio Dalla Rosa. La copia di Giandomenico è stata identificata con una versione transitata più volte sul mercato antiquario; si veda A. Tomezzoli, *op. cit.* in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 52-53 nota 53, dove viene citato un appunto manoscritto di Ippolito Bevilacqua, che ricordò l'apposizione della firma CIGNAROLIVS P. sulla copia eseguita da Giandomenico. Il successo della *Morte di Rachele* è testimoniato anche da una discreta diffusione a stampa; cfr. le incisioni di Antonio Sasso e Antonio Nardello riprodotte in

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, 2009, IV, cap. XLII, tavv. 94-95. Per l'originale giambettiniano si veda infine D. Tosato, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 218-219, cat. 70.

37 Cfr. *La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvecchio Verona*, catalogo della mostra (Verona), a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, 1985, p. 152, cat. 305. La stampa non è tuttavia di altissima qualità, in quanto opera giovanile dell'incisore, e lo Zannandreis scrive a riguardo: "si mostra in quest'opera un giovane non ancor ben avanzato nell'arte"; cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 489. Nella pagina successiva venne poi ricordata un'altra incisione di un dipinto di Giambettino, la pala per la chiesa di Sant'Ildefonso a Madrid, che Ghizzardi avrebbe però tratto da "un esatto disegno da copiare fatto da Gian Domenico Cignaroli sotto gli occhi del fratel suo Giambettino".

38 L. Pagnoni, *op. cit.*, 1974, I, pp. 295-296; S. Zatti, *Giambettino Cignaroli*, in *I pittori bergamaschi*, *op. cit.*, 1989, pp. 522-540, alle pp. 536, 603.

39 D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, pp. 186, 189. Primo ad intervenire sul *San Gaetano* era stato Pierpaolo Brugnoli (P. Brugnoli, *Il museo del Capitolo canonico del Duomo di Verona: la Pinacoteca*, in "Vita Veronese", XXIX, 1976, 7-9, pp. 179-192), che lo considerò un'opera di Giambettino, mentre il legame con la tela vicentina fu notato da Anna Malavolta, che assegnò conseguentemente anche quest'ultima al maggiore dei fratelli. Notandovi "la freschezza esecutiva e la pennellata succosa", la studiosa ipotizzò si trattasse di un dipinto giovanile (A. Malavolta, in *I Tiepolo* cit. 1990, p. 100, cat. 2.20). Non accettabile è poi la proposta di identificare il dipinto veronese con una tela del medesimo soggetto che Ippolito Bevilacqua ricordò presso la famiglia (I. Bevilacqua, *op. cit.*, 1771, p. 85). In realtà, la didascalia "mezza figura", a differenza di quanto scrive Malavolta, si riferisce ad un ritratto raffigurante l'*Abate Vallarsi*. Non appare nemmeno condivisibile la proposta a favore di Felice (E.M. Guzzo, *Settecento veronese minore. Dipinto d'ambito cignarolesco*, in "Civiltà veronese", VI, 1993, nuova serie, 16-18, pp. 19-37, in particolare pp. 20-21, 23).

40 D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, p. 183. Il dipinto, che vantava un'attribuzione a Giambettino (cfr. A. Piazzini, *Lonato. La Basilica di S. Giovanni Battista*, Brescia, 1980, p. 72, su comunicazione di Ilaria Toesca), è stato successivamente declassato a opera di bottega da E.M. Guzzo, *Lonato. La basilica di S. Giovanni Battista. Un libro, delle precisazioni, alcune proposte: appunti sul Lenetti, il Lorenzi, il Cignaroli, il Farinati*, in "Brixia Sacra", XVII, 1982, pp. 207-213. La datazione della pala si può dubitativamente far coincidere con il 1772, anno dell'erezione dell'altare; si veda G. Gandini, *Lonato. Dalla pieve di San Zeno alla basilica minore di San Giovanni Battista oltre quindici secoli di storia e arte*, Lonato, 2004, p. 191. La pala di Lonato non è l'unica versione dove è stato raffigurato un altro santo in adorazione: nella chiesa veronese dei Filippini Saverio Dalla Rosa dipinse San Filippo Neri, raffigurato anche da un anonimo pittore in una più modesta versione per Brentino Belluno. Nel suo libro di conti Dalla Rosa specifica chiaramente il modello da cui trasse ispirazione: "La copia della palla di S. Gaetano in S. Libera, del Cignaroli, per la chiesa dei padri Filippini, cangiando il S. Gaetano in S. Filippo"; cfr. S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 2011, p. 62. Due ulteriori versioni sono a Vicenza, presso l'Istituto pubblico di assistenza e beneficenza; cfr. D. Tosato, in *La Carità a Vicenza. I luoghi e le immagini*, catalogo della mostra (Vicenza), a cura di C. Rigoni, Venezia, 2002, pp. 161-163.

41 Cfr. *infra*, p. 18 nota 6.2.

42 M. Olivari, *op. cit.*, 1992, p. 100; A. Romagnolo, in A. Romagnolo, P.L. Fantelli, *La Pinacoteca del Seminario vescovile di Rovigo. Catalogo*, Rovigo, Diocesi di Adria - Rovigo, 2001, pp. 140-141 (con bibliografia). Le opere entrarono a far parte della collezione del Seminario in seguito al lascito Silvestri (per la donazione cfr. G.M. Pilo, *Il legato Silvestri e le pubbliche quadre rodigine: l'Accademia dei Concordi e la Pinacoteca del Seminario*, in "Ateneo Veneto", n.s., V, 1967, pp. 180-185). Esse vennero probabilmente acquistate solo sul finire del Settecento o nel secolo successivo, dal momento che Francesco Bartoli non vi fa cenno nella sua dettagliata descrizione della collezione Silvestri; F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, 1793, pp. 236-259.

43 Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. n. 2413; mi permetto di rinviare a F. Benuzzi, *Una copia della perduta 'Morte di San Martino' di Giambettino Cignaroli a Monaco di Baviera*, in "Studi Trentini. Arte", 93, 2014, 1, pp. 57-76.

L'originale, un tempo sull'altare maggiore della chiesa di San Martino a Trento, fu distrutto durante un bombardamento aereo il 13 maggio 1944; si veda R. Pancheri, *Nos Petrus Vigilius. Iconografia e committenza dell'ultimo principe vescovo di Trento*, in *La famiglia Thun: in Val di Sole e in Trentino*, Atti delle conferenze a cura di A. Mosca, 2011, pp. 97-141, in particolare pp. 104-108.

44 D. Tosato, *op. cit.*, 2011, pp. 100-101, 334.

45 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 419: "e indi una copia della celebre Susanna tra i vecchi, quadro con sommo studio preparato tra Giambettino pel re di Sardegna, e per non so qual cagione rimasto presso l'autore; quadro che infinitamente piacque all'imperador Giuseppe II, quando fu a visitarlo, e che poi fu acquistato dall'inglese sig. Crawford". La carta d'archivio a cui fa riferimento Marchini è un elenco di modelli di Giambettino redatto da Saverio Dalla Rosa che recita: "Susanna con li due vecchi, in rotondo, mezze figure, modello di quella, ch'è presso il Sig. Crawford in Inghilterra, e della quale v'è una copia in Casa Ferrari a S. Silvestro fatta dal Sig. Gio. Domenico Cignaroli"; cfr. G.P. Marchini, *op. cit.*, 1986, p. 508. Per la *Presentazione al Tempio* cfr. invece D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 419.

46 Verona. *Mostra Biennale europea dell'antiquariato*, Verona, 1985, p. 144; E.M. Guzzo, *op. cit.*, 1993, pp. 28-30; A. Tomezzoli, *op. cit.*, in *Il Settecento a Verona* cit., 2011, pp. 43, 47.

47 Nel *corpus* della Pinacoteca Ambrosiana sono presenti cinque versioni dell'episodio biblico, che presentano sostanziali varianti (nn. 67, 68, 303, 314, 353; cfr. rispettivamente R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, pp. 146, 207-208, 212, 225-226). Differenze sono riscontrabili anche con la tela appartenente alle collezioni museali del Castello del Buonconsiglio a Trento, eseguita per la famiglia Bortolazzi; si veda E. Mich, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, catalogo della mostra a cura di L. Dal Prà, Trento, 1995, pp. 49-51, cat. 10.

48 R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 123. Un altro esemplare, appartenente alle collezioni di Castelvecchio, era stato esposto in una mostra dedicata alle stampe del museo veronese (*La collezione di stampe antiche* cit., 1985, p. 129, cat. 251). Nel prezioso repertorio sull'iconografia a stampa del santo mantovano sono presenti invece la controparte, incisa da Marcello Conti, e altre due diverse invenzioni sul tema dovute a Giambettino; cfr. G. Arcari, U. Padovani, *L'immagine a stampa di San Luigi Gonzaga*, 2 voll., Mantova, 1997-2000, I, *L'oggetto di devozione*, 1997, pp. 128-133.

49 I. Bevilacqua, *op. cit.*, 1771, p. 72; S.J. Warma, *The paintings of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, Ph.D Dissertation, University of Georgia, 1988, p. 270, cat. 166; R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, pp. 123-124. Destinato alla città lombarda sembrerebbe anche un altro *San Luigi Gonzaga*, attualmente non reperito, di cui esiste anche in questo caso un'incisione di Joseph Wagner, riportante "Recessui Spirituali Nobilium Matronarum Brixiensium D. Aloysii Gonzage Soc. Iesu Sacra Icon."; si vedano U. Arcari, G. Padovani, *op. cit.*, 1997, pp. 132-133; R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, pp. 112-113. Va nondimeno precisato che Bevilacqua non menziona un altro dipinto con questo soggetto nell'elenco delle opere lasciate da Giambettino a Brescia.

50 Attribuita ad anonimo pittore settecentesco al momento della pubblicazione (P.V. Begni Redona, *Pitture e Sculture in San Lorenzo*, in *La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia*, Brescia, 1996, pp. 93-152, in particolare pp. 144, 146) fu successivamente riferita all'artista veronese da Angelo Loda, proposta rafforzata dal successivo ritrovamento sul retro della scritta "Cignaroli". Lo studioso motivava la sua attribuzione "per la pennellata corposa e densa, lo stupendo crocefisso e il sapiente uso del partito luministico, che credo sia avvicicabile a Giandomenico Cignaroli per quel tanto di Piazzetta e Giambettino che sembrano fusi insieme"; A. Loda, *La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia*, recensione, in "Civiltà Bresciana", VI, 1997, 4, pp. 93-95. Il ritrovamento della firma è segnalato in F. Frisoni, *S. Luigi Gonzaga in contemplazione del Crocefisso*, in *La pittura del '700 in Valtrompia*, catalogo della mostra (Villa Carcina), a cura di C. Sabatti, s.l., 1998, pp. 54-55. Sempre a Brescia, nelle collezioni della Pinacoteca Tosio Martinengo, è conservato un altro *San Luigi Gonzaga* di ambito cignaroliano; cfr. G. Fusari, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Venezia, 2011, pp. 159-161, cat. 76.

51 S. Marinelli, *op. cit.*, 2011, pp. 21-22. Di diverso parere è Andrea Tomezzoli, che la riferisce a Giambattista Lorenzi

(A. Tomezzoli, *op. cit.*, 2011, pp. 232, 240). Il soggetto era stato interpretato dubitativamente da Coleman come il *Sacrificio di Ifigenia*; cfr. R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 171, cat. 170. Dall'iscrizione sul disegno apprendiamo che il dipinto era destinato al conte Roveretti.

52 Sul tema della committenza sono auspicabili ulteriori approfondimenti, soprattutto a carattere archivistico. Attualmente sembra che l'artista nei primi anni dovette dipendere quasi esclusivamente dal fratello, affiancandolo nella decorazione dell'oratorio dei Santi Siro e Libera a Verona o della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Bonate e eseguendo dipinti su suo incarico. Anche le commissioni che dovette ricevere in seguito senza la mediazione di Giambettino sembrano tuttavia imputabili indirettamente al successo avuto da dipinti realizzati da quest'ultimo, che col passare degli anni era sempre più richiesto a livello internazionale e forse ormai più difficilmente accessibile per le varie chiese di provincia; i committenti avrebbero quindi dirottato gli incarichi sui suoi primi seguaci, ossia Giandomenico e Saverio Dalla Rosa. Il primo lavorò proprio in città dove alcuni anni addietro era stato operoso Giambettino, come per esempio Crema, Lonato, Brescia, succedendogli infine nei lavori della sede veronese dei Filippini grazie alla già ricordata protezione del priore Ippolito Bevilacqua. Le stesse parole dello Zannandreis, che ricordano lo stato di indigenza di Giandomenico al ritorno da Torino (D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 419), sembrano supportare la tesi di una certa difficoltà del pittore a crearsi autonomamente uno stabile giro di clientela, necessitando sempre di qualcuno che gli procacciasse incarichi. Nel caso dei dipinti di Ostiglia si può supporre che dietro all'incarico affidato a Giandomenico possano esserci state ragioni familiari. Nella cittadina mantovana, all'epoca appartenente alla diocesi di Verona, dimorava infatti una sorella del pittore sposatasi con un abitante del luogo, come si evince dal testamento di Giambettino: "Lascio pure altra mia sorella, per nome Libera, or maritata in Ostiglia col Sig. Carlo M.a. Galvagno"; cfr. G.P. Marchini, *op. cit.*, 1986, p. 504.

53 Per l'appunto manoscritto e la tela di Venezia cfr. nota 42. Riguardo il dipinto raffigurante l'episodio omerico si rinvia a A. Tomezzoli, *Verona cit.*, in *Il Settecento a Verona cit.*, 2011, pp. 39, 42.

54 Sul dipinto si veda A. Tomezzoli, *Giambettino Cignaroli, Leda e i re di Polonia*, in "Arte Veneta", 69, 2012, pp. 107-117.

55 J.P. Hernandez, *I santi gesuiti*, in *Sentire con gli occhi. L'arte della Compagnia di Gesù: annuncio di fede e promozione della giustizia*, catalogo della mostra a cura di A. Dall'Asta, Milano, 2006, s.p, tav. 4; scheda di C. Paratico, *San Luigi Gonzaga*, s.p.

56 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 417.

57 "Ai panneggi studiatissimi di Giambettino, Giandomenico sostituisce lamine dai riflessi metallici, così come predilige non di rado accostamenti cromatici che definiremmo azzardati, se non fossero utilizzati pure essi in funzione altamente espressiva [...]. Volti di incredibile modernità compaiono qua e là: su tutto una propensione all'osservazione che porta a evidenze quasi da iper-realismo [...] figure di vecchi, solcate da rughe profonde, bruciate dal sole, estatiche o maligne, sempre potentemente espressive: sono queste le firme di Giandomenico"; A. Tomezzoli, *Verona cit.*, 2011, p. 235.

58 G.B. Biancolini, *op. cit.*, III, 1750, p. 49; S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 1996, p. 217; D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 417; A. Tomezzoli, *op. cit.*, in *Il Settecento cit.*, 2011, pp. 42-43, 46.

59 D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 417; G.B. Biancolini, *op. cit.*, III, 1750, p. 49.

60 D. Tosato, *Giambettino Cignaroli a Venezia*, in "Arte Veneta", 54, 1999, pp. 102-115, p. 104. Si rinvia a questo contributo per l'attività veneziana di Giambettino.

61 Il dipinto venne menzionato con qualche imprecisione nella guida del Simeoni, che lo diceva opera di Giambettino e datato 1743; cfr. L. Simeoni, *Verona: guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, p. 427. Considerato disperso da Gian Paolo Marchini (G.P. Marchini, *Per un catastico delle pitture e delle sculture nelle chiese del territorio veronese*, in *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, a cura di G. Borelli, Verona, 1981, pp. 539-601, alla p. 561) è poi stato reperito nella canonica della chiesa da Andrea Tomezzoli, che ne dava segnalazione, correggendo al contempo data e attribuzione; cfr. A. Tomezzoli, *Verona*, in *La pittura a Verona cit.*, 2011, p. 252 nota 97.

62 A. Piazzzi, *op. cit.*, 1980, p. 66; G. Gandini, *op. cit.*, 2004, pp. 214-216. Il dipinto è stato accorpato con altre tre tele presenti nella stessa sacrestia per le quali è stata proposta l'attribuzione a Giandomenico, difficilmente sostenibile per la modestia di questi dipinti. Parimenti di basso livello è l'ovato con *San Giuseppe e il Bambino*, collocato sopra l'altare della Visitazione (pala di Pietro Antonio Perotti), assegnatogli da Donata Samadelli. La stessa studiosa propone infine di avvicinare a Giandomenico anche un altro ovato con *San Giobbe*, decorante l'altare di San Luigi Gonzaga, ma le pessime condizioni ne pregiudicano la leggibilità; cfr. D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, p. 183.

63 Pubblicati solo di recente all'interno del repertorio sui pittori veronesi del Settecento, *I pittori* cit., 2011, pp. 441-443. La prima coppia era tuttavia già ricordata da Saverio Dalla Rosa, all'interno del suo Catastico; S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 1996, p. 145. Non vi sono invece accenni ad essa da parte del Biancolini nella sua descrizione della chiesa, datata al 1749, il che ci permette di ipotizzare un'esecuzione successiva a tale anno; cfr. G.B. Biancolini, *op. cit.*, II, 1749, p. 748.

64 Probabilmente era molto vicino ad un dipinto di analogo soggetto di Giandomenico, ora disperso ma un tempo nella chiesa di Santa Maria in Chiavica, di cui il Dalla Rosa scrive: "è rimarcabile il bel San Giovanni Evangelista in atto di meditare quello, che ha da scrivere"; cfr. S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 1996, p. 107. Il redattore del Catastico afferma che tale opera apparteneva ad un ciclo di sei ovati composto oltre che dagli Evangelisti anche dai Santi Pietro e Paolo, ma non è chiaro dalle sue parole se tutti fossero opera del Cignaroli.

65 A. Pinetti, *op. cit.*, 1931, p. 171.

66 Per i principali interventi si veda, oltre a Pinetti, L. Pagnoni, *op. cit.*, 1974, I, p. 182; S. Zatti, *op. cit.*, 1989, pp. 541-542; M. Olivari, *op. cit.*, 1992, pp. 100-101; E.M. Guzzo, *op. cit.*, 1993, p. 30 nota 16; D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, pp. 183, 185.

67 Al riguardo Mariolina Olivari ha suggestivamente ipotizzato che il successo di Giandomenico nelle valli lombarde appartenenti a Venezia possa essere stato favorito proprio dalla sua personalità artistica, che poteva risultare più gradita ai gusti della committenza locale: "Dobbiamo pensare che i "provinciali" lombardi abbiano ripiegato su di lui solo per questioni di prezzo e di importanza, non potendo arrivare a Giambettino, o negandosi Giambettino, o che la sua personalità, meno accademica, accesa di febrili bagliori cromatici e straordinari guizzi di naturalismo fosse per affinità elettive più vicina alla loro sensibilità e al loro gusto?"; cfr. M. Olivari, *op. cit.*, 2009, p. 65.

68 Precedentemente assegnato a Sebastiano Ricci e poi a Felice Cignaroli, è stato correttamente ricondotto a Giandomenico da S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in *La pittura veneta negli stati estensi* cit., 1996, pp. 345-391, alle pp. 372, 374, 376. Unico bozzetto sinora noto del pittore, è stato collegato alla tela destinata al soffitto della chiesa di Lonato (pubblicata nel contributo citato in precedenza), databile anch'essa alla prima metà degli anni Cinquanta. Alla sua estrema sinistra si intravede l'autoritratto del pittore, che si raffigurerà anche nell'*Assunta* di Ostiglia e nella *Presentazione al tempio* di Castel D'Ario.

69 Più problematica è l'assegnazione della *Pentecoste*, che taluni studiosi riferiscono a Giandomenico.

70 La differenza dalle altre due tele è notevole e questo aveva portato Susanna Zatti (S. Zatti, *op. cit.*, p. 541) a rifiutare l'attribuzione, proponendo indicativamente l'intervento di un collaboratore di Giambettino. Essa è stata invece prontamente e correttamente ricollocata nel catalogo di Giandomenico da Mariolina Olivari che collegava in contemporanea il dipinto a una delle due telette conservate presso il Seminario Vescovile di Rovigo, a cui si è già accennato in precedenza (M. Olivari, *op. cit.*, 1992, p. 100).

71 Per la cattedrale Sebastiano Ricci dipinse nel 1704 una tela con i *Santi Procolo, Fermo e Rustico*, seguita nel 1730 da una pala per Sant'Alessandro della Croce, mentre Giovanni Battista Tiepolo affrescò i pennacchi della Cappella Colleoni e dipinse la pala col *Martirio di San Giovanni Vescovo* per il coro del duomo. Sempre in quest'ultimo edificio sono inoltre presenti opere di Giovanni Battista Pittoni e Francesco Polazzo, anch'essi impegnati al ciclo decorativo dell'abside. Per l'attività di Ricci nel bergamasco cfr. F.R. Pesenti, *La presenza a Bergamo di Sebastiano Ricci*, in *I pittori bergamaschi* cit., 1989, pp. 3-31, mentre per i dipinti del capoluogo cfr. A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, pp. 153-156. Riguardo a Tiepolo si rimanda invece a R. Bossaglia, *La presenza a Bergamo di Giovan Battista Tiepolo*, in *I pittori bergamaschi* cit.,

1989, pp. 51-77. Sulla decorazione del duomo si veda infine F. Zava Boccazzi, *La documentazione archivistica delle tele settecentesche nel coro el Duomo di Bergamo*, in "Arte Veneta", 30, 1976, pp. 233-239.

72 U. Ruggeri, *Francesco Capella detto Daggiù. Dipinti e disegni*, Bergamo, 1977, pp. 47-48, 148. Sono state parimenti ipotizzate influenze di Federico Bencovich, chiamando in causa il suo intenso *San Francesco di Paola* del 1724 nella chiesa cremasca della Santissima Trinità ospitante un tempo il dipinto di Giandomenico. I quattro decenni che separano le due opere rendono tuttavia improbabile un influsso di questa tela del pittore dalmata su Giandomenico (per tale opera si rinvia a C. Alpini, *Crema*, in *La pittura nel Veneto* cit., 2011, pp. 341-362, alla p. 345 (con bibliografia).

73 Si veda S. Zatti, *op. cit.*, 1989, p. 528, con bibliografia. La tela dovrebbe essere del 1746, data riportata sul disegno preparatorio della Biblioteca Ambrosiana, che presenta diverse varianti rispetto alla versione finale; cfr. R. R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 188, cat. 224. I dipinti rimanenti, uno dei quali realizzato anche da Angelica Kauffmann, furono commissionati solo alcuni decenni dopo; cfr. M. Zanardi, *Le pitture della Cappella Colleoni nella seconda metà del XVIII secolo*, in *I pittori bergamaschi* cit., IV, 1996, pp. 521-531.

74 S. Zatti, *op. cit.*, 1989, p. 528.

75 A. Tomezzoli, *Verona* cit., 2011, p. 234. Va tuttavia precisato che, in questo caso, l' "eroe cristiano" è il carnefice e non la vittima.

76 Per l'opera e il suo *pendant*, un *Trionfo di Anfirite*, esposte alla mostra veneziana dell'antiquariato nel 1976 (*Tesori d'arte a Venezia. Mostra mercato internazionale dell'antiquariato*, Venezia, 1976, s.p.) si veda soprattutto A. Tomezzoli, *Verona* cit., 2011, pp. 235, 242. Lo schema compositivo dell'*Orfeo* è stato collegato alla disposizione delle figure della *Morte di Catone Uticense* di Giambettino (1762), conservato a Budapest, da S. Marinelli, *op. cit.*, 2011, p. 21.

77 Le tele sono state pubblicate solo in tempi relativamente recenti; la data deriva da documenti d'archivio attestanti il loro trasporto nella chiesa di San Bartolomeo, ancora in fase di costruzione; cfr. V. Terraroli, *Vesio di Tremosine in gara per recuperare il suo patrimonio d'arte. Riaffiorano dal restauro due inediti di G. Domenico Cignaroli*, in "Atlante Bresciano", 16, 1988, pp. 85-87. Nello stesso contributo viene fissata al 1759 la messa in opera degli altari da parte del marmorino Francesco Zuliani di Torri del Benaco.

78 S. Ferrari, in *Capolavori sacri sul Garda* cit., 2009, pp. 148-149. Il disegno con l'*Immacolata* di Giambettino è preparatorio ad un'opera dipinta nel 1762 per il marchese Alessandro Pico della Mirandola, trasferita in seguito a Madrid e attualmente dispersa; si veda R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, pp. 234-235, cat. 377. Gli ultimi interventi sulla pala sono in A. Tomezzoli, *op. cit.*, 2011, p. 234 e D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, p. 185.

79 V. Terraroli, *op. cit.*, 1988, p. 87.

80 A. Loda, *Ritrovamenti nella chiesa di San Gaetano in Brescia*, in "Civiltà Bresciana", V, 1996, 2, pp. 60-66; R. Bartoletti, in *Le tele restaurate della chiesa di San Gaetano in Brescia. Nuove scoperte*, Calcinato, 2011, pp. 34-35, cat. 10.

81 Si veda R. Roli, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, F. Frisoni, Modena, 1986, pp. 316-317, cat. 251, ove è datata erroneamente agli anni Trenta. Il disegno preparatorio dell'Ambrosiana rivela invece che il dipinto è stato completato nel maggio 1745; cfr. R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 187, cat. 221.

82 Per la tela cremasca si veda da ultimo S. dell'Antonio, *op. cit.*, 2011, p. 148, che identifica il santo accanto alla Trinità, al pari della letteratura precedente, come San Francesco di Sales, sulla scorta di un dattiloscritto redatto da Monsignor Angelo Zavaglio e conservato presso l'archivio parrocchiale di Crema. Secondo Zavaglio, il committente Antonio Maria Gozzoni sarebbe stato un fervente devoto del religioso savoiano (A. Zavaglio, *Storia della chiesa e della parrocchia della SS. Trinità in Crema*). In realtà, il decoratissimo piviale e l'attributo del cuore trafitto da una freccia, adagiato su una nuvoletta, sembrano rinviare piuttosto all'iconografia di Sant'Agostino. Per la pala di Parma si rinvia a P. Ceschi Lavagetto, *La Trinità e i santi Basilio, Gregorio taumaturgo e Nicola di Bari*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di B. Adorni, Milano, 2008, pp. 277-278.

83 “Ma sopra tutte è stimabile quella che fece per persona particolare in Verona, in cui oltre M.V. col Bambino, figurò vari santi e sante Carmelitane e sotto le anime del Purgatorio: nella qual composizione colse un punto veramente felice e gli recò sommo onore allorché fu esposta al pubblico, essendo in vero un'opera eccellente, condotta sulla verità, ma peraltro con intelligenza”; D. Zannandreis, *op. cit.*, p. 418. Passata in asta con un'attribuzione di Egidio Martini a Giambettino, è stata in seguito ricondotta correttamente alla produzione del fratello da Andrea Tomezzoli; cfr. *Dipinti antichi*, catalogo d'asta, Sotheby's, Milano, 28 novembre 2006, lotto 328; *Dipinti di antichi maestri*, catalogo d'asta, San Marco casa d'aste, Venezia, 15 dicembre 2007, lotto 14; A. Tomezzoli, *op. cit.*, 2011, pp. 251-252 nota 97. La pala di San Bellino, pubblicata da Donata Samadelli come lavoro dei primissimi anni Sessanta, sembra essere invece riferibile al decennio successivo; cfr. D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, pp. 184, 186-187. Il gruppo della *Madonna col Bambino* sembra altresì molto vicino ad una teletta passata all'asta col nome di Giambettino; cfr. *Asta di dipinti dal XV al XIX secolo*, catalogo d'asta, Finarte, Milano, 1 dicembre 1970, lotto 61, tav. XXXVII.

84 D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, pp. 185-186, 443.

85 Secondo documenti d'archivio resi noti da M. Saccardo, *Opere d'arte nella Pieve di Lonigo*, Vicenza, 1988, pp. 33-41, la pala arriva a Lonigo nel 1769. I pagamenti proseguiranno tuttavia sino al 1771; cfr. C. Rigoni, *op. cit.*, 1990, pp. 104-106.

86 N. Zanolli Gemi, *op. cit.*, 1989.

87 “(...) per prima sua opera fu il ridipingere da capo a fondo la detta tavola per Desenzano, a ciò fare condotto alla vista delle tante opere egregie, del fratello; e così in miglior guisa ricondotta riuscì una tavola assai lodevole e buona”; D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 419. Per approfondimenti sull'opera raffigurante *Sant'Angela Merici con i Santi Antonio da Padova e Luigi Gonzaga*, cfr. S. Ferrari, in *Capolavori Sacri* cit., 2009, pp. 146-147, cat. 30.

88 Riguardo alla datazione proposta, i pagamenti ai lapicidi Puttini, autori anche dell'altare gemello decorato da una *Madonna del Rosario e santi* di Francesco Lorenzi, terminano nel 1775; cfr. B. Chiappa, *I Puttini altartisti veronesi*, in “Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona”, CLXXVII, 2000-2001, pp. 233-261, in particolare alle pp. 242-243. Per le derivazioni da Giambettino, si noti la figura femminile sulla destra, voltata di spalle e reggente due colombe, fedelmente ripresa da un disegno del fratello all'Ambrosiana, come ha correttamente notato S. Ferrari, *op. cit.*, 2009, p. 144.

89 Proviene dalla chiesa di Ostiglia, dov'era un tempo collocato nella sagrestia assieme ad un *San Luigi Gonzaga* attualmente disperso; si veda G. Matthiae, *op. cit.*, 1935, pp. 123-124. Accanto al triregno è posta la firma JO.ES DOMENICUS CIGNAROLI F., mentre la data si ricava dall'iscrizione posta sul retro: “fu fatto a spese dell'Arciprete e clero di Ostiglia, per l'annua funzione di S. Pietro l'anno 1772”; cfr. G. Nigrelli, in *Una chiesa, un paese, cento anni*, Ostiglia 2000, pp. 3, 29.

90 “Era stata commessa a Giambettino poco prima della sua morte una tavola per Neustadt coll'Assunzione di M.V. e li dodici Apostoli, della quale fu poscia ordinata l'esecuzione a Gian Domenico, ma per la metà peraltro del prezzo convenuto col fratello, cioè per duecento zecchini, prezzo nonostante onorevolissimo, quanto lo era il primo per Giambettino. Ma invano egli di sé stesso, non volle valersi del pensiero già preparato dal fratello, che a detta de' suoi scolari era veramente un capo d'opera, e la condusse tutta di sua invenzione, facendovi sì fatti cambiamenti, colla presunzione di avvantaggiarla, per cui non fu applaudita; e così per la stravaganza del suo pensare, restò tradito il favorevole incontro di procacciarsi onore ed un ben esteso credito e vantaggioso”; cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, 1891, p. 420; per il disegno cfr. invece R.R. Coleman, *op. cit.*, 2011, p. 236, cat. 381. Sul retro è un appunto manoscritto, probabilmente attribuibile a Giandomenico, che recita: “Questo pensiero per un'Assunta che doveva fare per Neistadt fu trovato tale alla sua morte sicché questa è l'ultima produzione di quel talento”. Per il vescovo della città austriaca Giambettino aveva già dipinto una *Venere dormiente*, una *Susanna con i vecchioni* e una *Santa Maria Maddalena*; I. Bevilacqua, *op. cit.*, 1771, p. 77. Un tempo pala dell'altare maggiore, il dipinto di Ostiglia è attualmente posto sulla controfacciata dell'attuale chiesa neogotica. L'unico vincolo cronologico è un documento del 1782 quando l'arciprete chiede la “licenza di benedire solennemente una palla nuova colla immagine di Maria Vergine Assunta titolare di questa chiesa”; cfr. G. Nigrelli, *op. cit.*, 2000, pp. 3-4, 30.

91 Per la vicenda critica e l'acquisto dei dipinti, indicati con qualche imprecisione dallo Zannandreis, si vedano le accurate ricerche storiche di G. Mantovani – F. Mantovani, *op. cit.*, 2002, pp. 171-195, che tuttavia li datano entro il 1770 in base alla loro interpretazione di un documento d'archivio (p. 173). Lo stile sembra tuttavia molto lontano dagli altri dipinti realizzati in quel decennio. L'unica pala a non essere trasferita a Castel D'Ario, una *Presentazione della Vergine al Tempio*, venne distrutta in un incendio avvenuto in un magazzino di Palazzo Ducale nel 1937 (p. 178 nota 34). Riguardo la committenza appare probabile che dietro l'incarico a Giandomenico possa esserci stato lo stesso Ippolito Bevilacqua, che avrebbe raccomandato il pittore ai suoi confratelli mantovani.

92 Già attribuita ad Agostino Ugolini da E. Arslan, *Di alcune opere veronesi di Agostino Ugolini*, in *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln, 1960, p. 115, è stata riferita a Giandomenico da Andrea Tomezzoli, *op. cit.*, 2011, p. 235 nota 99, proposta accettata da Donata Samadelli, *op. cit.*, 2011, pp. 187-188.

93 Quelli ricordati dalle fonti possono essere datati verso gli ultimissimi anni della vita del pittore. Il Dalla Rosa ricorda vari ritratti dipinti da lui e dallo zio Giandomenico per il collegio dei Santi Siro e Libera; cfr. S. Dalla Rosa, *op. cit.*, 1996, p. 219; S. Marinelli, *Il testamento della pittura*, in *Saverio Dalla Rosa cit.*, 1996, pp. IX-XXXIV, p. XXI nota 17. Il più noto è il ritratto del vescovo Avogadro, di origine bresciana, arrivato a Verona nel 1789, descritto suggestivamente dal Marinelli con le seguenti parole: "L'immagine del vescovo Avogadro appare invece più corsiva, addirittura sgradevole e caricaturale con lo scivolare dei rossi sui fondi lividi, che sembrano quasi, per un effetto probabilmente involontario o inconscio demonizzarne la figura"; S. Marinelli, in *1797. Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra (Verona, 20 settembre 1997 – 11 gennaio 1998), a cura di G.P. Marchi, P. Marini, Venezia, 1997, pp. 268-269, cat. 73. Per la stessa destinazione era stato pensato il *Ritratto di Papa Clemente XIII*, ora nella cattedrale, mentre modestissimo è il ritratto del prelado napoletano Giuseppe Maria Capece Zurlo proveniente da San Nicolò e ora presso il Seminario Maggiore; cfr. D. Samadelli, *op. cit.*, 2011, p. 189 (riprodotti alle pp. 441-442). Valida la proposta di Marina Botteri di riferire a Giandomenico un ritratto del giovane Mozart di collezione privata trentina (M. Botteri Ottaviani, *In posa a Verona. Due ritratti di Giambettino e Giandomenico Cignaroli*, in *Mozart. Note di viaggio in chiave di violino*, catalogo della mostra, a cura di M. Botteri Ottaviani, A. Carlini, G. Fornari, Riva del Garda, 2006, pp. 106-119, in particolare pp. 114-117), su cui ho già avuto modo di esprimermi (F. Benuzzi, *op. cit.*, 2014, pp. 64-68.)

94 Il *Mororum*, trattato relativo alla bachicoltura di Luigi Miniscalchi, venne edito dalla tipografia di Agostino Carottoni nel 1769; cfr. A. Corubolo, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese del secondo Settecento*, in "Verona Illustrata", 2, 1989, pp. 77-87, in particolare pp. 82-87. Il cambio di attribuzione dei disegni del *Museum Veronense* è stato reso possibile dalle informazioni contenute in un carteggio di collezione privata segnalato da A. Corubolo, *Artisti e libri a Verona nel Settecento. Una breve introduzione*, in *Il Settecento a Verona cit.*, 2011, pp. 83-91, alla p. 91 nota 17.

Anno Accademico 2011-2012
ultima revisione dicembre 2016

SUMMARY

The author offers a survey of the career of the Veronese painter Giandomenico Cignaroli (1724-1793), brother from a second marriage of the more famous Giambettino (1706-1770), of whom he was also a pupil and collaborator.

The first part of the article, dedicated to the artist's critical fortune, underlines the importance of Diego Zannandreis' biography, which contains judgements on style and an initial catalogue of works; this is followed by a discussion of recent literature, with clearer light cast on Giandomenico by numerous and in-

depth studies of painting in Verona in the eighteenth century.

There follows an analysis of the relationship between Giandomenico and his older brother, from whom he was never fully emancipated, and who remained a constant point of reference for him, with a special focus on the various copies after Giambettino made within the family workshop, but also on the projects it undertook, such as the decoration of the church of Santi Siro e Libera in Verona.

The third and final section reconstructs Giandomenico's artistic evolution, from its hesitant beginnings under the protective wing of his burdensome brother to the development of an individual manner that had no rivals in Verona and the Veneto in the mid-eighteenth century. The author also suggests a coherent chronological arrangement of the artist's paintings.



1 - Giandomenico Cignaroli, Verona, San Siro che resuscita il figlio di una vedova Curia arcivescovile



2 - Giambettino Cignaroli, Milano, San Siro che resuscita il figlio di una vedova Biblioteca Ambrosiana



3 - Giandomenico Cignaroli, Verona, San Carlo Borromeo in adorazione del Santissimo Sacramento San Luca

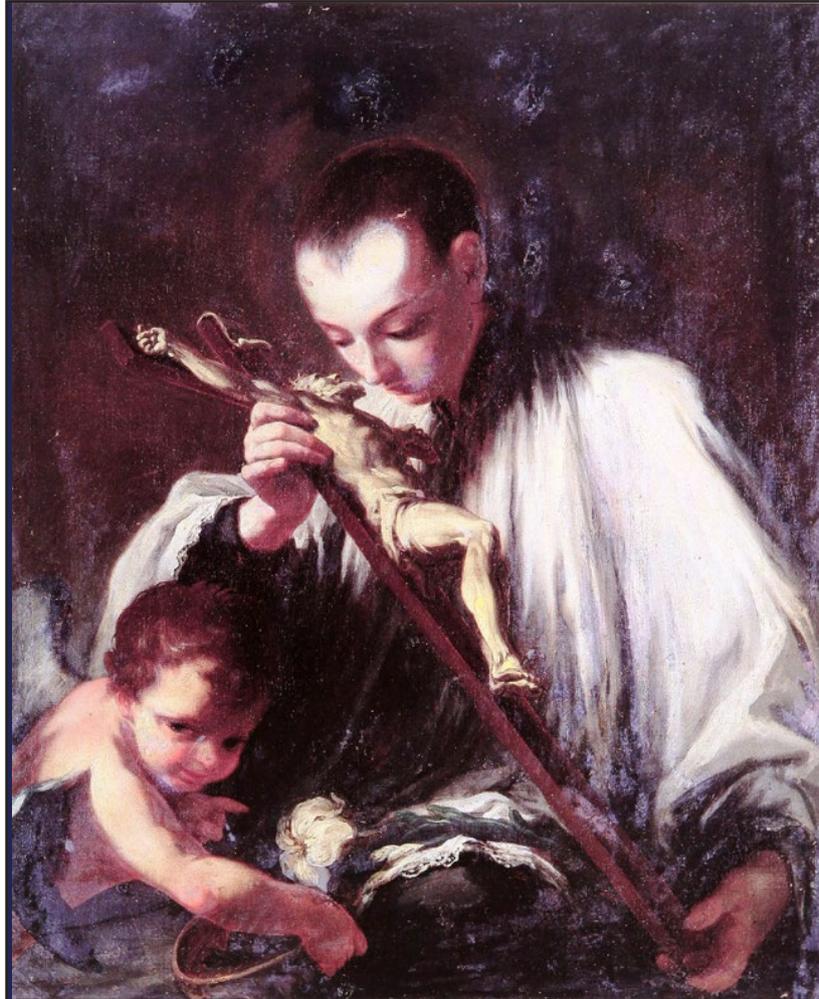


4 - Giandomenico Cignaroli, Gazzo Veronese, frazione Maccacari, San Luigi Gonzaga Santi Fabiano e Sebastiano



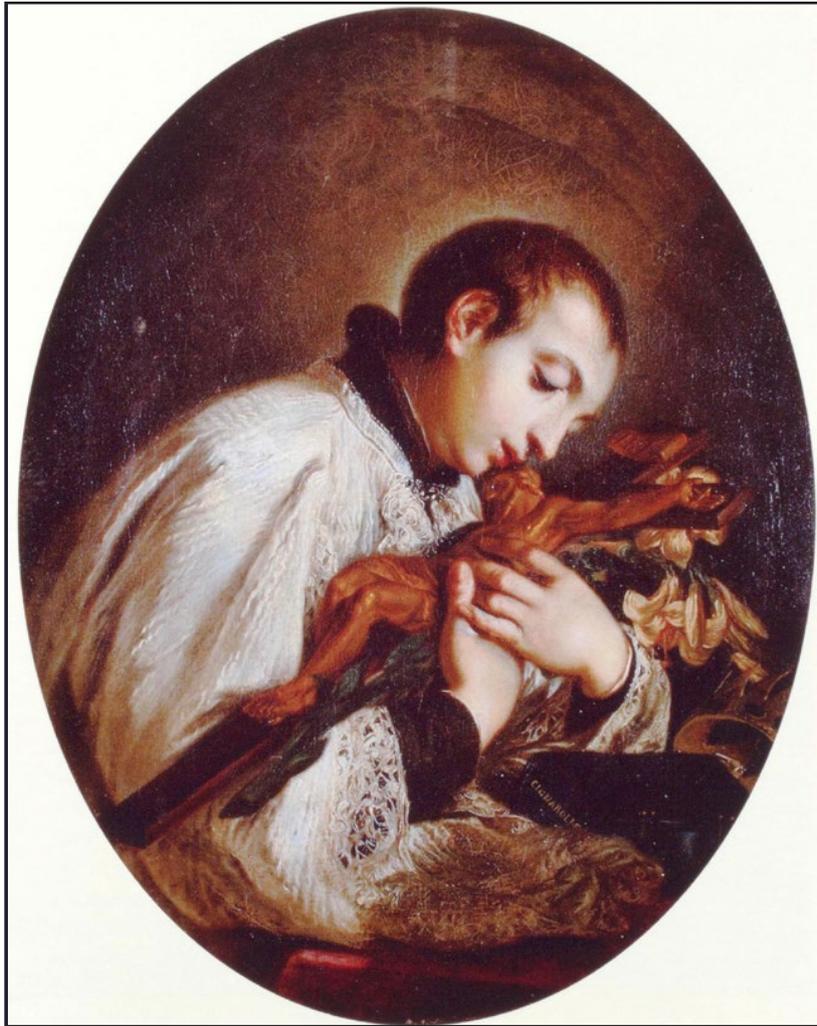
5 - Marcello Conti (da Giambettino Cignaroli),
San Luigi Gonzaga

Verona,
Museo di Castelvecchio



6 - Giandomenico Cignaroli,
San Luigi Gonzaga

*Brescia, San Lorenzo,
casa canonica*



7 - Giandomenico Cignaroli,
San Luigi Gonzaga

*Gallarate,
Aloysianum*



8 - Giandomenico Cignaroli, *Ultima cena* Reggio Emilia, Musei civici



9 - Giandomenico Cignaroli, *Compianto su Cristo* Bonate Sopra, Santa Maria Assunta



10 - Giandomenico Cignaroli, *Transito della Vergine* Bonate Sopra, Santa Maria Assunta



11 - Giandomenico Cignaroli, *Adorazione dei Magi* Bonate Sopra, Santa Maria Assunta



12 - Giambettino Cignaroli, *Cristo tra i dottori* Bonate Sopra, Santa Maria Assunta

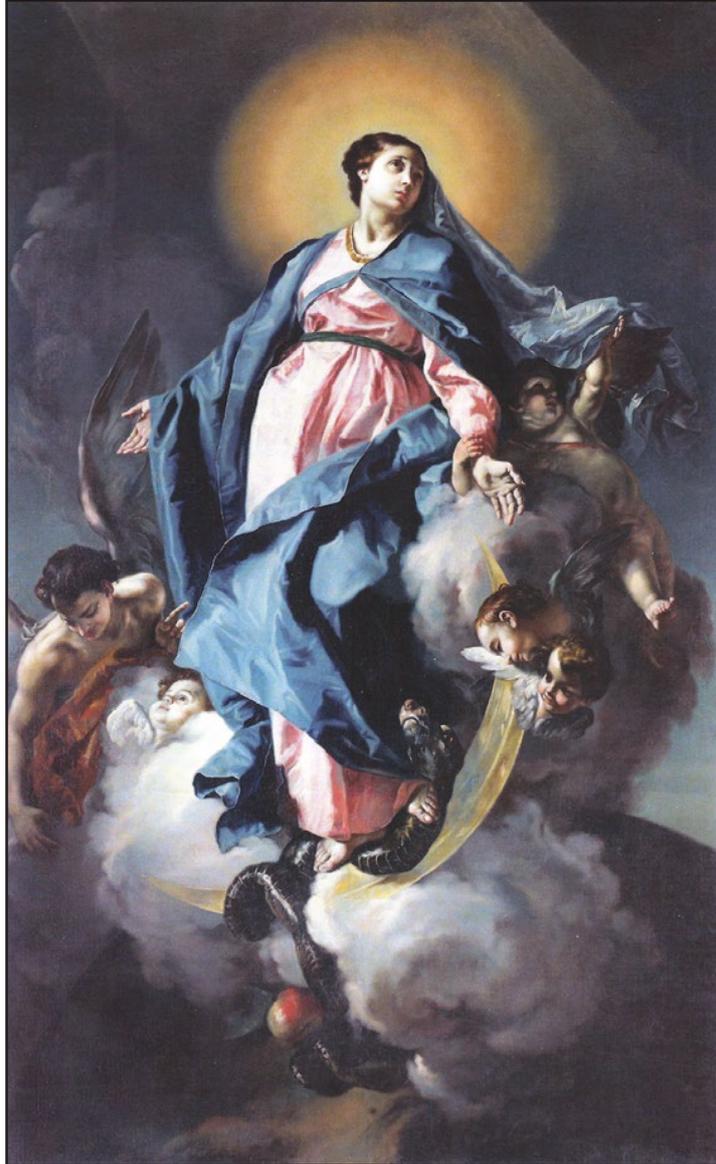


13 - Giandomenico Cignaroli, *Cristo tra i dottori* Rovigo, Seminario Vescovile



14 - Giandomenico Cignaroli,
Madonna in gloria con i Santi Bartolomeo e Rocco

Vesio di Tremosine,
San Bartolomeo



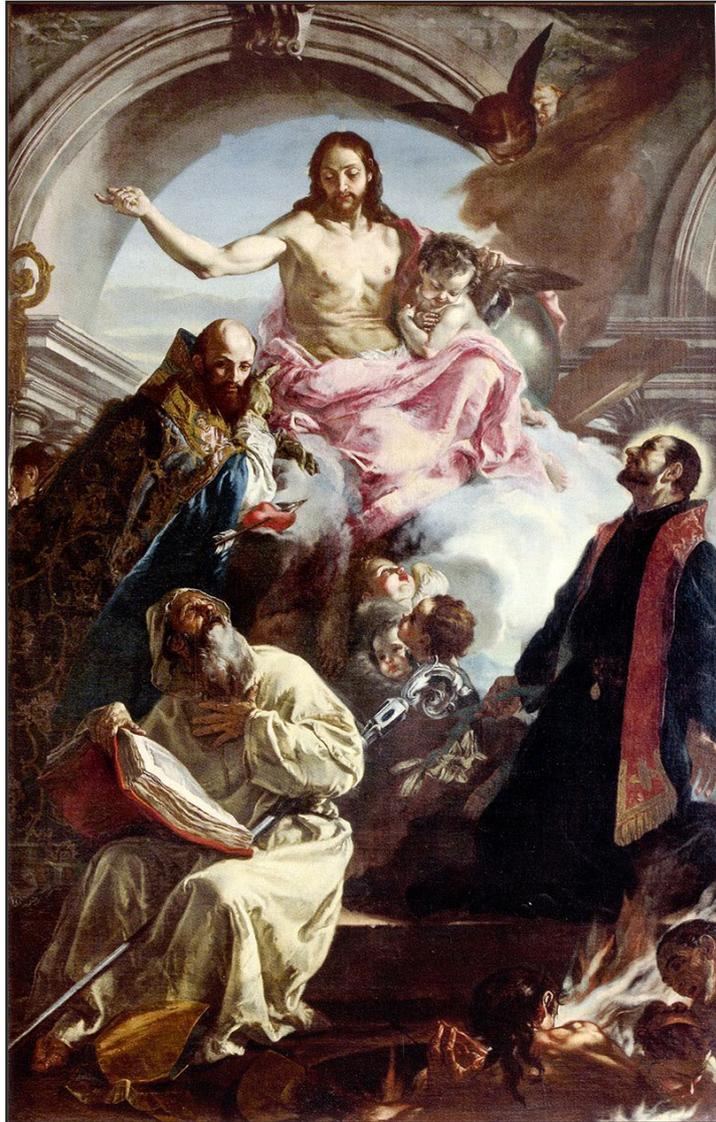
15 - Giandomenico Cignaroli,
Immacolata

Vesto di Tremosine,
San Bartolomeo



16 - Giandomenico Cignaroli,
Il Beato Giovanni Marinoni in adorazione del Crocifisso

Brescia,
San Gaetano



17 - Giandomenico Cignaroli,
Cristo Redentore e santi

Crema,
Museo civico (dalla chiesa della Santissima Trinità)



18 - Giandomenico Cignaroli, *Madonna col Bambino e Santi Carmelitani* Collezione privata



19 - Giandomenico Cignaroli, *Noli me tangere*

Valeggio sul Mincio, frazione Salionze, *San Giovanni Battista*



20 - Giandomenico Cignaroli,
Madonna col Bambino e anime purganti

Verona,
Sant'Eufemia



21 - Giandomenico Cignaroli,
Presentazione al tempio

Castelnuovo del Garda, frazione Cavalcaselle,
Santi Filippo e Giacomo



22 - Giandomenico Cignaroli, *San Pietro*

Mantova, Museo diocesano



23 - Giandomenico Cignaroli, Assunzione della Vergine

Ostiglia, Santa Maria Assunta



24 - Giandomenico Cignaroli, *Assunzione della Vergine*

Castel d'Ario, *Santa Maria Assunta*



25 - Giandomenico Cignaroli, *Presentazione al tempio*

Castel d'Ario, Santa Maria Assunta