

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

2



FIRENZE

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

FONDAZIONE
 **Roberto Longhi**

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE

ROBERTO LONGHI

Presidente onorario

Guglielmina Gregori

Consiglio Direttivo

Cristina Acidini *Presidente*

Giuseppe Spadafora *Vicepresidente*

Daniele Benati *Vicepresidente*

Maria Cristina Bandera *Consigliere*

Giancarlo Lo Schiavo *Consigliere*

Dianne Dwyer Modestini *Consigliere*

Giuseppe Morbidelli *Consigliere*

Giuseppe Rogantini Picco *Consigliere*

Francesco de Peverelli Luschi *Consigliere e Segretario del Consiglio*

Collegio dei Revisori dei Conti

Giuseppe Urso *Presidente*

Riccardo Cambi *Sindaco* Francesco Mancini *Sindaco*

Direttore Scientifico

Claudio Paolini

Commissione Scientifica

Daniele Benati *Presidente*

Maria Cristina Bandera Philippe Costamagna

Francesco Frangi Enrica Neri Lusanna

Neville Rowley Mara Visonà

Personale interno

Paolo Benassai Matilde Casati

Teresa Recami Mattia Sorelli

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

Via Benedetto Fortini, 30 - 50125 Firenze

www.fondazione-longhi.it

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

2

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Firenze 2025

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

2 (2025)

Direzione

Claudio Paolini

Redazione

Paolo Benassai

© Copyright 2025 by Fondazione Roberto Longhi

© Copyright 2025 by Edifir-Edizioni Firenze

Via de' Pucci, 4 - 50122 Firenze

Tel. 055289639

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale

Simone Gismondi

Responsabile editoriale

Elena Mariotti

ISBN 978-88-9280-326-8

ISSN 3103-1552

Ottobre 2025

In copertina

Figura dolente dal *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, 1230 ca., Parigi, BN, fr. 19093.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Indice

“Per vantaggio delle giovani generazioni”	7
Cristina Acidini, Claudio Paolini	
Leonardo Buonafede e l’arte della terracotta invetriata	13
Della Robbia e Buglioni al servizio dell’Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze	
Danilo Sanchini	
Louis Finson e Martin Faber	39
Gli esordi del caravaggismo nel Nord Europa	
Giovanni Morciano	
Una rilettura della prima attività di Lorenzo Pasinelli	61
Matteo Cappellotto	
Le <i>barricate misteriose</i>	87
Lorenzo Gramiccia e le scene di conversazione a Venezia	
Maria Faiferri	
Illustrazioni	115
I borsisti della Fondazione Roberto Longhi	
Dal 1971 al 2024	193

“Per vantaggio delle giovani generazioni”

*La sua figura e le sue idee erano legate insieme e non potevano tramontare.
Lui stesso, dettando le sue volontà, le aveva consacrate ai giovani di domani,
donando loro gli strumenti del suo lavoro perché lo continuassero.
E i giovani lo avevano capito.*

Anna Banti, *Un grido lacerante*, 1981

Anche in questo secondo numero della nuova serie di “Proporzioni” si tornano a presentare alcuni saggi, frutto dei progetti di ricerca condotti negli ultimi anni dai borsisti che hanno avuto l’opportunità di frequentare l’anno accademico presso villa Il Tasso grazie alle borse di studio messe a disposizione da istituzioni e singole persone vicine alla Fondazione Roberto Longhi. Scritti, questi, che, indipendentemente dalla loro intrinseca qualità, vogliono restituire nel loro insieme – così come si augurava Anna Banti dando vita a questa tradizione nel 1984 – “un’esemplificazione della varietà e in qualche caso della novità dei campi di ricerca prescelti”.

PROPORZIONI 2

È bene ricordare come l'offerta annuale di borse di studio a giovani storici dell'arte con la parallela organizzazione di un anno accademico fatto di incontri e lezioni con autorevoli docenti e ricercatori – e di visite a mostre e musei così come di condivisione di esperienze da parte del gruppo in quelle sale di villa Il Tasso che recano tracce ancora vitali di Roberto Longhi e di Anna Banti – sia l'elemento centrale della missione della Fondazione, fin dalla sua nascita nel novembre del 1971.

Negli ultimi anni della sua vita Roberto Longhi aveva sentito forte l'obbligo di provvedere nel miglior modo possibile alla sopravvivenza della sua eredità intellettuale, chiarendo in più di una occasione come questa si fondasse su tre 'voci' principali: una biblioteca, una fototeca e una collezione di opere d'arte. Tre testimoni di quasi sessant'anni di intenso lavoro che rappresentavano e ancora rappresentano una inscindibile unità, tanto strettamente legati appaiono gli uni agli altri e il loro insieme alla villa di via Benedetto Fortini a Firenze. Tutto questo sarebbe stato possibile grazie all'istituzione di una Fondazione intitolata a suo nome, che operasse – si badi bene – “per vantaggio delle giovani generazioni”.

Questo intento è indicato in modo inequivocabile anche nel testamento del nostro, consegnato il 18 aprile 1970 al giovane notaio Alessandro Ruggiero, dove l'istituzione di una Fondazione si lega sia all'idea di conservare il patrimonio artistico raccolto nell'abitazione di via Fortini, sia alla “istituzione di premi e borse di studio da assegnare, mediante concorsi, a giovani di nazionalità italiana o straniera che abbiano conseguito in Italia o all'estero la laurea con tesi in storia dell'arte, in modo da consentire ai vincitori di perfezionarsi negli studi di storia dell'arte compiendo lavori e ricerche su argomenti di particolare originalità ovvero frequentando appositi corsi di studio promossi dalla Fondazione. Il Consiglio Direttivo della Fondazione bandirà, a seconda delle circostanze, i concorsi per l'assegnazione dei premi e

delle borse di studio stabilendone l'entità, i termini e le modalità di erogazione”.

Da allora e, appunto, “per vantaggio delle giovani generazioni”, la Fondazione ha erogato annualmente borse di studio secondo questi criteri così puntualmente indicati, consentendo a giovani laureati di trascorrere un anno accademico a Firenze, seguiti e indirizzati nei loro studi, avendo a disposizione gli strumenti di ricerca lasciati per loro da Roberto Longhi e incrementati significativamente nei decenni successivi. Durante l'ormai più che mezzo secolo trascorso dalla sua istituzione la Fondazione ha così accolto 480 borsisti, attenendosi a questa missione sancita dal suo statuto, per lungo tempo sotto la guida di Mina Gregori, presidente dal 1985 al 2021 e successivamente presidente onoraria. Nel momento in cui questo volume di “Proporzioni” viene dato alle stampe questo numero cresce ulteriormente: si inaugura infatti il nuovo Anno Accademico 2025/2026, che vede ulteriori dieci borsisti accolti a villa Il Tasso, pronti ad affrontare un periodo che, siamo certi, li formerà professionalmente e umanamente.

La ricchezza e la complessità delle esperienze collegate a queste borse di studio sono peraltro evidenti: non solo il contatto diretto col retaggio longhiano di opere d'arte, libri, foto e documenti – l'archivio dello studioso, finalmente riordinato, è a disposizione dei borsisti e degli studiosi nella sua interezza –, non solo l'immersione nello straordinario ambiente di Firenze e dei suoi contorni, ma anche l'accesso a istituti, musei, biblioteche di storia dell'arte di assoluta eccellenza in città, nonché gli incontri con personaggi della cultura italiani e stranieri ai massimi livelli.

La vasta comunità degli ex borsisti raggiunge ormai varie parti del mondo e annovera esponenti di spicco nei musei, nella docenza universitaria e in ruoli di pari prestigio. Chi legge potrà facilmente rendersene conto sfogliando le ultime pagine di questa pubblicazione dato che, riprendendo anche in questo caso una tradizione inaugurata

PROPORZIONI 2

da Anna Banti, abbiamo voluto riproporre in appendice l'elenco di quanti nel tempo sono stati in veste di borsisti ospiti di villa il Tasso, ringraziandoli sia perché hanno reso possibile la vita stessa della Fondazione, sia perché, in molti casi, si sono resi disponibili negli anni successivi a sostenere, con lezioni e visite guidate a mostre, luoghi d'arte e laboratori, gli studi di tanti giovani storici dell'arte.

Questo esteso sodalizio, fondamentale a che la Fondazione possa adempiere alla propria missione statutaria, si regge poi su due ulteriori pilastri, rappresentati dagli autorevoli membri del Consiglio Direttivo e della Commissione Scientifica.

In particolare, la Commissione Scientifica, oltre a rendersi anch'essa disponibile tramite i propri membri per lezioni e incontri, ha il compito fondamentale di proporre al Consiglio Direttivo "i piani ed i programmi di studio, le lezioni, le esercitazioni, le ricerche, le pubblicazioni" (così recita lo statuto), così come di esercitare il tutoraggio sui singoli progetti di ricerca dei borsisti, indirizzando, consigliando, correggendo, in buona sostanza istituendo un fattivo rapporto con questi 'giovani' nel nome di Roberto Longhi.

Ai ringraziamenti che fino a qui abbiamo espresso dobbiamo poi ovviamente aggiungere quelli per il personale della Fondazione che opera per favorire la consultazione dell'archivio di Roberto Longhi (Teresa Recami), dell'estesa fototeca (Matilde Casati) e della biblioteca (Paolo Benassai). A Paolo Benassai si deve inoltre il delicato compito di coordinare il calendario delle lezioni e delle esercitazioni, così come il ruolo di scrupoloso redattore della rivista "Proporzioni".

Tutto questo ovviamente non sarebbe possibile senza coloro che hanno sostenuto e sostengono economicamente la Fondazione nelle sue molteplici attività, a partire dal Ministero della Cultura, dalla Regione Toscana, dal Comune di Firenze e da altre istituzioni, a cui da sempre si aggiunge la generosità di vari privati. In questo contesto di

plurime attenzioni un ruolo più che significativo è svolto dalla Fondazione CR Firenze, che, a fianco dei contributi annuali erogati su singoli progetti di conservazione e valorizzazione del patrimonio della Fondazione, ha accolto nel 2025 il nostro progetto per una mostra dal titolo *Caravaggio e il Novecento. Roberto Longhi, Anna Banti*, allestita negli spazi di Villa Bardini (27 marzo-20 luglio), che ci ha consentito di raccontare a migliaia di persone non solo storie che hanno contraddistinto il secolo passato, ma anche progetti che segnano il presente ... “per vantaggio delle giovani generazioni”.

Cristina Acidini

Claudio Paolini

Come nelle precedenti edizioni anche questa nuova serie mantiene come segno grafico distintivo una figura tratta dal *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, testo principe sugli schemi proporzionali di età gotica, già scelto da Roberto Longhi per il primo volume di “Proporzioni” del 1943.

Leonardo Buonafede e l'arte della terracotta invetriata

Della Robbia e Buglioni al servizio
dell'Ospedale di Santa Maria Nuova
di Firenze

Danilo Sanchini

Nella Firenze a cavallo tra Quattro e Cinquecento, in uno scenario sconvolto da numerosi avvicendamenti di potere e di profonda crisi spirituale, sono molte le personalità di spicco nel panorama politico del tempo. Tra questi personaggi emerge la figura di un prelato, grande amico dei Medici di Cafaggiolo e sensibile alle istanze di una religiosità riformata, il cui nome divenne tra i più influenti e rispettati: Leonardo di Giovanni Buonafede, spedalingo di Santa Maria Nuova. La sua figura è ormai ben conosciuta agli studi sul Cinquecento fiorentino, per via della sfortunata commissione a Rosso Fiorentino della *Pala dello Spedalingo*¹ e per il proprio monumento sepolcrale realizzato da Francesco da Sangallo². Spesso viene poi accostato ai lavori di Pontormo per la Certosa, come gli affreschi del *Ciclo della Passione* o la *Cena in Emmaus*, opera quest'ultima, oggi conservata alle Gallerie degli Uffizi, in cui si è voluto intravedere il ritratto del prelato nel monaco a sinistra³. La sua predilezione per Ridolfo del Ghirlandaio è cosa ormai nota, meno indagato rimane invece il rapporto maturato con le botte-

ghe dei Della Robbia e dei Buglioni⁴. Il numero incredibilmente alto di lavori invetriati richiesto a questi maestri ha fatto sì che Leonardo Buonafede sia da riconoscere come il più importante committente di ‘robbiane’ del suo tempo, e forse non solo.

Leonardo di Giovanni Buonafede nacque a Firenze nel 1450⁵. Quinto di nove figli, assai presto divenne oblato presso la Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, al Galluzzo, diventandone procuratore nel 1486⁶. L’abilità mostrata in tale ruolo, in un momento di grande rinnovamento architettonico, gli valse la possibilità di succedere a Piero de’ Pioli alla guida del monastero nel 1494⁷. Il suo priorato si distinse per diverse commissioni artistiche, tra cui il completo rifacimento del refettorio, per il quale richiese la lunetta col *San Lorenzo tra due angeli a Benedetto* da Maiano⁸. L’opera, ultima impresa dello scultore assieme a un crocifisso ligneo destinato al tramezzo dello stesso ambiente⁹, fu saldata il 12 agosto 1496 e fu quasi certamente invetriata dalla bottega di Benedetto Buglioni¹⁰. La lunetta, posta all’ingresso del refettorio, sul Chiostro Piccolo, si configura come la prima commissione fittile conosciuta del religioso, nonché l’unica destinata alla Certosa. I vari tentativi di assegnargli la realizzazione del ciclo di busti di Giovanni della Robbia decade con la datazione dello stesso al 1523¹¹. Questa serie di sessantasei teste, al pari degli affreschi di Pontormo, si deve probabilmente all’autorità del priore Ottaviano Trani da Mantova, che nel 1520 aveva principiato il programma decorativo del Chiostro Grande¹². La Certosa visse un periodo aureo sotto l’egida di Buonafede e ciò dovette essere assai ben visto dai governanti fiorentini, al punto che, il 26 settembre 1500, il nostro fu chiamato a dirigere l’Ospedale di Santa Maria Nuova¹³.

La nomina degli spedalinghi, un tempo nelle mani dei discendenti del fondatore Folco Portinari, col tempo era passata ai Medici e così alla Repubblica, con i governanti che promuovevano i propri uomini di fiducia¹⁴. La carica, riservata esclusivamente ai membri

del clero, era considerata una delle più prestigiose di Firenze, per via dell'antica tradizione assistenzialistica dell'ospedale e della sua influenza nella politica del tempo. L'obbligo di risiedere presso l'istituzione aveva forzato Buonafede ad abbandonare la Certosa, visto che la nuova mansione difficilmente sarebbe stata declinabile con la pratica certosina. Le regole dell'Ordine non permettevano infatti ai monaci di infrangere la clausura e ciò era ovviamente in controtendenza coi ruoli che doveva svolgere uno spedalingo. Il suo nuovo stile di vita venne così malvisto dai vecchi confratelli, al punto che il nuovo priore, Agostino di Albarico, proibì ai monaci di farsi curare a Santa Maria Nuova¹⁵. Buonafede, infatti, avrebbe tenuto una condotta indegna, colpevole di comparire troppo spesso in pubblico e di mangiare carne, alimento bandito dalla tavola dei monaci di San Bruno¹⁶.

A dispetto di questo severo giudizio, la grande capacità gestionale permise a Buonafede di amministrare sapientemente l'Ospedale, inaugurando di fatto una stagione prolifica per il nosocomio. La reputazione dell'istituzione venne formalizzata dalle donazioni che giungevano e anche grazie all'esistenza di una sorta di banca interna che ne regolava il patrimonio¹⁷. In tal modo egli seppe rimetterne in piedi le finanze, dilapidate con la morte del Magnifico e la cacciata dei Medici. Nel 1504 Martin Lutero, di passaggio a Firenze, venne colpito dalla cura e dalla diligenza della macchina ospedaliera di Santa Maria Nuova: "L'ho visto a Firenze, con quanta cura sono tenuti gli ospedali" dirà¹⁸. In questi anni la fama del nosocomio giunse a Roma, dove papa Leone X nel 1513, affascinato dal suo funzionamento, inviò il proprio medico dallo spedalingo, al fine di prendere ispirazione per la rinnovata gestione del romano Ospedale di Santo Spirito in Sassia¹⁹. Persino il re d'Inghilterra Enrico VII si interessò a Santa Maria Nuova, richiedendo, intorno al 1500 a Francesco Portinari, i regolamenti ospedalieri per poter fondare a Londra il Savoy Hospital²⁰.

PROPORZIONI 2

Sin dalla sua fondazione, l'Ospedale aveva visto accrescere il proprio patrimonio fondiario, mediante un sistema di lasciti testamentari e cessioni che garantirono all'istituzione i fondi necessari alla propria sussistenza. Favorite dai pontefici, le principali politiche d'aggregazione si erano verificate nella seconda metà del Quattrocento, con l'influenza del nosocomio ampliata in varie zone della Toscana. Questa ramificata presenza sul territorio era organizzata attraverso un sistema di pievi, ospedali e fattorie, poste in quelle aree ora soggette all'autorità fiorentina, di cui Santa Maria Nuova divenne simbolo e garante²¹. Con l'avvento di Leonardo Buonafede, grazie alla oculata gestione e alla sua forte influenza politica, le concessioni si intensificarono²². Con papa Giulio II l'Ospedale si vide assegnate le parrocchie di San Clemente a Ponte (28 gennaio 1504), San Piero a Marcignana (7 gennaio 1508), Santo Stefano a Grezzano (7 luglio 1508), San Leolino a Panzano con San Piero in Pesa (21 agosto 1508), Santa Maria a Talciona (6 febbraio 1509) e l'Ospedale di Santa Maria Maddalena a Staggia (30 maggio 1513). Leone X concesse poi San Donato a Momigno (1° ottobre 1515), San Piero a Massa dei Sabbioni (1° dicembre 1515) e Santa Cristina a Lilliano (23 dicembre 1515). Infine, Clemente VII gli assegnò l'Ospedale della Misericordia di Santa Sofia a Galeata (1519-1521) e la vicina chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano (12 luglio 1524). L'incameramento più importante si deve però alla Repubblica, il 21 agosto 1501, con la largizione dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia. Questa serie di importanti concessioni era dovuta anche alla vicinanza di Buonafede alla famiglia Medici del ramo di Cafaggiolo, che lo portò il 16 aprile 1519 ad avere l'onore di officiare, assieme al cardinale Giovanni Salviati, il battesimo di Caterina, figlia di Lorenzo duca d'Urbino e futura regina di Francia²³.

Gli anni trascorsi a Santa Maria Nuova videro Leonardo Buonafede impegnato anche nell'arricchimento dei nuovi possedimenti. Le fitte committenze di questi anni vennero rivolte a selezionate botteghe,

depositarie di un'estetica tradizionale e altamente simbolica. La scelta di ricorrere alla 'robbiana', in un momento che anticipa di poco il declino di tale tipologia artistica, cela dietro di sé vari motivi, tra cui il costo contenuto e la rapidità di realizzazione, che garantirono l'allestimento delle varie pievi in tempi celeri. Significativi in tal senso sono anche i rapporti intrattenuti dai Buglioni con l'Ospedale, dal quale avevano ricevuto a pigione una casa in Campo Corbolini – l'attuale via Faenza²⁴. Gli smalti bianco e azzurro, e la terra di cui sono fatte le opere, veicolavano anche un preciso valore spirituale, memore dei movimenti riformisti in seno alla Chiesa e all'esperienza savonaroliana di Firenze²⁵. La formazione certosina di Buonafede, tradizionalista e conservatrice per definizione, deve aver giocato un ruolo chiave in queste scelte, essendo la Certosa un luogo dove gli ideali del predicatore domenicano circolavano ampiamente²⁶. Anche l'ambiente di Santa Maria Nuova non doveva essere da meno, con le idee del frate ferrarese assai condivise tra le sue corsie²⁷.

In qualità di spedalingo, la prima commissione 'robbiana' di Leonardo Buonafede fu destinata al santuario di Santa Maria delle Grazie a Stia. Si tratta di uno dei centri di culto più importanti del Casentino, sorto in seguito alla miracolosa apparizione della Vergine del 20 maggio 1428. Nel 1474 un incendio devastò la primitiva cappella qui sorta, rendendo necessaria la ricostruzione del tempio, riconsacrato l'11 settembre 1490²⁸. Il santuario, assieme alla relativa fattoria, era stato sottoposto a Santa Maria Nuova il 9 maggio 1437 con la donazione di Domenico di Tommaso dalle Mulina, figlio della contadina miracolata²⁹. Fu il primo atto dell'espansione dell'Ospedale nel Casentino fiesolano³⁰. Terminata la ricostruzione dell'edificio, si decise di inserire nella zona absidale una serie di ornati in terracotta invetriata che avrebbero grandemente arricchito il santuario. Venne così coinvolto Benedetto Buglioni per la fornitura di due lunette con l'*Apparizione della Vergine* (fig. 1) e l'*Adorazione dei pastori* (fig. 2), quattro

PROPORZIONI 2

tondi con gli *Evangelisti* e un *fregio* con cherubini intervallati a stemmi di Santa Maria Nuova³¹. A completare l'allestimento fu poi realizzata una lunetta con l'*Annunciazione*, inserita sopra l'altare di sinistra e riferibile a un collaboratore della bottega³². Come ricordava la perduta iscrizione posta sotto l'*Adorazione*, tutta questa serie di invetriati è databile al 1500, anno che risulta quanto mai problematico poiché Buonafede venne nominato spedalingo solo nel settembre dello stesso³³. Pare infatti verosimile ritenere che il prelato abbia fatto proprio e portato a compimento un progetto decorativo già avviato dal suo predecessore Giovanni dell'Antella³⁴.

Entrambe le lunette sono impaginate con un'attenzione insolita al dettaglio e all'aneddoto, dove gli incarnati sono volutamente non smaltati. L'*Adorazione* si connota come una scena canonica, in cui forte è il ricordo dell'analogo affresco di Alesso Baldovinetti, con il coro angelico e i pastori adoranti. Molto diversa si presenta l'*Apparizione della Vergine*. Nella sua parte sommitale si nota subito l'insolita presenza di un frammento vegetale lungo la sequenza di cherubini. Si tratta di una sostituzione dovuta alla rottura del pezzo originale, evidentemente andato in frantumi durante il trasporto o il montaggio del dossale. Per rimediare al danno si era così pensato di riutilizzare un blocco di serto avanzato, permettendoci di immaginare una disponibilità maggiore di certi elementi seriali nei cantieri di montaggio delle opere. I frammenti rimasti da tale incidente non furono gettati, anzi, vennero reimpiegati in maniera creativa per ornare una piccola acquasantiera all'ingresso del santuario. La scena ci riporta al giorno della miracolosa visione, con la Vergine sospesa sopra il masso su cui sorgerà il tempio. Alla sua destra, in abiti bruni e con la zappa, sta la contadina Giovanna, mentre in secondo piano, al pascolo con le greggi, è rappresentato Pietro da Campodonico, testimoni entrambi del prodigio. A completare la scena vi è poi una terza figura con un abito monacale nero. È Leonardo Buonafede, la cui presenza si connota come un vero

e proprio manifesto del possesso di quei territori da parte di Santa Maria Nuova. Quello di Santa Maria delle Grazie è inoltre il primo di una lunga serie di rappresentazioni del religioso, nonché uno dei rari ritratti robbiani conosciuti³⁵.

Di ben altra natura è invece l'incarico affidato a Giovanni della Robbia pochi anni dopo. Il 20 agosto 1507, Leonardo Buonafede gli aveva richiesto ben trentasei *orci smaltati* da destinare alla spezieria dell'Ospedale³⁶. L'ordine doveva essere consegnato entro la fine di ottobre, coi vasi decorati “di diverse maniere le pitture [...] chome para al nostro padre spedalingo”³⁷. L'artista sarebbe stato pagato 90 soldi per ogni pezzo eseguito sulla base dei tre di prova già consegnati allo speziale Valore di Zanobi. La decorazione doveva comprendere una serie di serti vegetali e grifoni bianchi su un fondo giallo che accompagnavano la stampella, simbolo dell'Ospedale. Questi motivi, d'ispirazione archeologica e desunti dalla pittura di Filippino Lippi, dovevano poi proseguire con una decorazione a grandi scacchi prospettici, un motivo comune nella produzione robbiana, per concludersi infine con una greca. La bottega non si era quasi mai dedicata alla realizzazione di vasi da farmacia, motivo per il quale tali manufatti potevano essere considerati al pari dei moderni oggetti di design, mentre alle fornaci di Montelupo era solitamente affidata la realizzazione delle terraglie usate dall'ospedale³⁸. La fornitura dovette però andare incontro a vari ritardi che permisero, entro il 22 maggio 1510, la consegna di soli undici pezzi³⁹. Di questi oggi sopravvive soltanto un esemplare presso il Musée National de la Céramique di Sèvres⁴⁰ (fig. 3). Si tratta del contenitore del “diachatolico”, un elettuario purgante, che reca la data 1507, permettendoci di riconoscere in lui uno dei tre orci di prova.

Da questo momento in poi, gli sforzi di Leonardo Buonafede in campo artistico si concentrarono sulle varie parrocchiali che l'Ospedale si vide assegnate nel corso degli anni, appellandosi principalmente a Ridolfo del Ghirlandaio per le pitture e a Benedetto Buglioni e

PROPORZIONI 2

Giovanni della Robbia per gli apparati fittili. I nuovi incameramenti iniziarono nel 1504 con San Clemente a Ponte. La parrocchia venne in realtà soppressa a causa dei pochi abitanti, quasi tutti legati a Santa Maria Nuova come coloni o lavoratori, con la conseguenza che i beni della chiesa confluirono al nosocomio fiorentino, mentre l'edificio e i suoi possedimenti furono uniti a quelli di Santa Maria delle Grazie a Stia⁴¹. Sarà poi col 1508 che si inaugurò la grande stagione espansionistica di Santa Maria Nuova e, di conseguenza, delle numerose commissioni robbiane. Queste opere, principalmente legate alla funzione stessa delle chiese, non giunsero sempre all'indomani delle annessioni, con committenze che furono eseguite anche ad anni di distanza.

La chiesa di Santa Maria a Talciona (Poggibonsi) in tal modo si vide arricchita di un tabernacolo e, sulla facciata in pietra d'alberese (fig. 4), di uno stemma di Santa Maria Nuova (fig. 5a). Le opere furono realizzate successivamente all'annessione del 6 febbraio 1509 e sono ambedue attribuibili a Benedetto Buglioni e alla sua bottega⁴². La chiesa, centro dell'omonima fattoria, si collocava in un luogo di frontiera, lungo il *limes* che divideva la Repubblica di Firenze da quella di Siena⁴³. La posa di emblemi con la stampella era una consuetudine per l'Ospedale ed era intesa come un manifesto di possesso e di controllo del territorio. Un secondo stemma si trova poi nella mensola del tabernacolo fittile, posto alla sinistra dell'altar maggiore. L'opera si connota come un classico prodotto seriale della bottega, ma è chiaro che alla base della sua realizzazione vi fosse il tabernacolo di Bernardo Rossellino per la chiesa di Sant'Egidio, tempio di riferimento dell'Ospedale.

Le commissioni di invetriati da parte di Buonafede interessarono anche il patrimonio personale dell'ecclesiastico. La prima impresa in tal senso è quella dedicata all'allestimento della pieve di San Giovanni Battista a Galatrona (Bucine), diventata il simbolo stesso del suo interesse per l'arte robbiana. Che il tempio fosse particolarmente caro

al religioso ce lo testimonia anche l'artefice scelto per il suo rinnovamento: Giovanni della Robbia. Il plasticatore era il profilo ideale per portare a compimento un tale cantiere, giacché la sua predisposizione per la dimensione monumentale lo porterà, in un ristretto giro di anni, a realizzare opere di grande impatto per alcuni dei più celebri committenti del suo tempo⁴⁴. Leonardo Buonafede, in qualità di pievano e abate della chiesa, gli richiese così un fonte battesimale (fig. 6), una nicchia con un *San Giovanni Battista* (fig. 7), un ciborio a tempietto con due angeli cerofori (fig. 8), quattro piccoli evangelisti stanti e uno stemma col proprio blasone⁴⁵. I documenti non si dilungano in molti particolari, ma sappiamo che i tempi di consegna furono lunghi, con i pagamenti che si protrassero dal 13 aprile 1510 al 30 aprile 1521⁴⁶. Tra le carte ricorre inoltre il nome di Marco della Robbia, l'allora diciottenne figlio di Giovanni, che ricevette gli ultimi tre versamenti a nome del padre, segno che il giovane collaborò attivamente all'impresa⁴⁷. Le opere per la pieve sono quasi totalmente smaltate di bianco, eccezion fatta per gli stemmi buonafediani che le ornano, scelta che pone la terracotta come un valido sostituto del marmo. Il fonte battesimale, una vasca dalla forma esagonale, mostra sui lati alcune scene della vita del Battista. Sono immagini tratte da celebri opere, come gli affreschi della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, il *Battesimo di Cristo* del Verrocchio e il *Parato di San Giovanni* di Antonio del Pollaiuolo. Troviamo così raffigurati, in senso orario, il *Battesimo di Cristo*, l'*Imposizione del nome*, *San Giovannino nel deserto*, la *Decollazione*, *San Zaccaria e l'angelo* e la *Nascita del Battista*. Tutte queste composizioni non sono altro che il risultato di una fine operazione di calco, poi aggiustate eventualmente a stucco. Le troviamo infatti replicate, pur con leggere varianti e con diverse policromie, nei fonti di Cerreto Guidi, San Donato in Poggio e San Piero a Sieve, quest'ultimo su incarico degli stessi Medici – rientrati a Firenze nel 1512 –, a testimonianza di come tali opere fossero apprezzate dalle élites politiche⁴⁸. Il grande ciborio

sull'altar maggiore, anch'esso a pianta esagonale, presenta nella parte centrale i santi Giovanni Battista, Leonardo, Maria Maddalena, Girolamo e Cristo nell'atto dell'*effluvium sanguinis*, per poi terminare in una calotta a scaglie con lanterna⁴⁹. La sua stessa struttura pare mutuata da precedenti illustri, come quello realizzato da Benedetto da Maiano per la collegiata di San Gimignano o quello della National Gallery of Art di Washington che si vuole proveniente da San Pier Maggiore a Firenze. La struttura era poi accompagnata da due angeli cerofori, trafugati nel 1972 e mai più ritrovati. Completa, infine, la cappella maggiore uno stemma Buonafede, posto come chiave di volta della crociera. L'opera di maggior impegno artistico è però il *San Giovanni Battista*, stante e quasi a grandezza naturale, collocato all'interno di una incorniciatura anch'essa in terracotta invetriata. La figura non è il classico prodotto della bottega robbiana, ma venne concepita con un estro differente, più classicheggiante e movimentato, che si riaggancia ancora a modelli celebri come il *Battista* di Michelozzo per l'*Altare di San Giovanni* e l'*Incredulità di San Tommaso* del Verrocchio. Un tempo, sotto la nicchia, dovevano essere presenti anche quattro figure di evangelisti, opere evidentemente eseguite dalla bottega⁵⁰.

Il 1° ottobre 1515 dovette passare all'Ospedale la chiesa di San Donato a Momigno (Pistoia), ma non sembrano sopravvivere qui tracce robbiane, mentre il 22 dicembre fu la volta della pieve di Santa Cristina a Lilliano (Castellina in Chianti). Anche in questo caso lo spedalingo si ritrovò ad amministrare una pieve posta lungo il confine tra Siena e Firenze, optando ancora una volta per l'inserimento in facciata di un tondo in terracotta invetriata⁵¹ (fig. 5b). L'opera si mostra direttamente collegata allo stemma di Talciona (fig. 5a) ed è possibile che entrambi i tondi siano stati eseguiti in momenti ravvicinati, sebbene la maggior ricchezza e qualità del serto vegetale di quello di Lilliano facciano pensare a un diretto coinvolgimento del nipote Santi⁵². Un'altra committenza a Benedetto Buglioni è quella del 1517 per un perduto

tabernacolo, destinato a San Pietro Apostolo a Marcignana (Empoli), pagato fiorini 1 e soldi 10⁵³. La chiesa, soggetta all'Ospedale dal 1508, era già stata interessata da un altro importante intervento, ottenendo nel 1509 una pala di Ridolfo del Ghirlandaio per l'altar maggiore con la *Vergine col Bambino in trono tra i Santi Pietro, Lucia, Girolamo e Apollonia* dal prezzo di quaranta fiorini⁵⁴.

In quei tempi, nel 1512, Leonardo Buonafede ottenne da papa Leone X anche la commenda dell'abbazia di Badia Tedalda e della pieve dei Santi Ippolito e Cassiano in Stratino (Caprese Michelangelo)⁵⁵. Badia Tedalda è collocata a cavallo tra il Montefeltro e la Toscana, in una zona posta sotto il controllo di Firenze dal 1489. Il suo governo, in mano a una figura legata ai Medici, rientra in un progetto politico più vasto, culminato con la creazione della diocesi di Sansepolcro nel 1520; un atto che segna la supremazia fiorentina sulla zona⁵⁶. Tra queste politiche si inserisce infine anche la bolla papale del 9 maggio 1521, con la quale Leone X unì la chiesa alla Badia Fiorentina, assegnando in cambio una pensione annua di 120 ducati d'oro allo spedalingo⁵⁷. A dominare l'abitato di Badia Tedalda, collocata tra i declivi dell'Alpe della Luna, è dunque l'antica chiesa di San Michele Arcangelo. Come era già successo a Galatrona, Leonardo Buonafede decise di rendere l'edificio un simbolo del proprio prestigio, ammodernando la chiesa, invertendone l'orientamento e affidando a Benedetto Buglioni la realizzazione del suo allestimento⁵⁸. Dai documenti sappiamo che l'attuale dossale dell'altare maggiore fu saldato il 25 giugno 1517 per quindici fiorini. L'opera raffigura la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Leonardo, Michele Arcangelo, Girolamo e Benedetto*, mentre nella predella, racchiusi da due stemmi Buonafede, vi sono le *Stimate di San Francesco, Cristo in Pietà e San Girolamo penitente* (fig. 9). Benedetto Buglioni passò però a miglior vita nel 1521, nel pieno dell'impegno assunto, lasciando al nipote la guida della bottega. Già il 15 maggio dello stesso anno fu Santi a ricevere i pagamenti per le opere che nel frattempo erano state

PROPORZIONI 2

consegnate, come la pala della *Madonna della Cintola* (fig. 10) e il piccolo *tabernacolo*, mentre il 20 settembre 1522 gli veniva saldata, sempre a nome dello zio, l'*Annunciazione con i Santi Giuliano, Sebastiano e Antonio Abate* (fig. 11). Sono opere queste dalla paternità dubbia, dove forte è l'aderenza ai modi di Benedetto ed è difficile distinguere quali parti spettino a uno o all'altro artefice. Sembra invece opera del solo Santi la frammentaria *Annunciazione* collocata in controfacciata, originariamente parte di un dossale di cui si ignora l'originaria collocazione.

Intorno a queste date, Santa Maria Nuova si attivò invece presso Giovanni della Robbia per la realizzazione di vari tabernacoli eucaristici da destinare a diverse pievi. Tra le prime interessate da queste forniture vi fu Santo Stefano a Grezzano, nel Mugello, tempio che si stava preparando ad accogliere la *Pala dello Spedalingo* di Rosso Fiorentino, opera originariamente realizzata nel 1518 per Ognissanti ma rifiutata da Buonafede e qui dirottata⁵⁹. Il ciborio policromo presenta nella sua mensola lo stemma con la stampella, accanto al pellicano con la sua pietà e a due cornucopie. Il tabernacolo, completato dai classici elementi tratti dagli esempi di Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, venne replicato con qualche lieve variante anche per San Leolino a Panzano (Greve in Chianti) e per San Pietro a Massa dei Sabbioni (Cavriglia) (fig. 12). Quest'ultima chiesa venne arricchita nel 1526 anche con una tavola di Ridolfo del Ghirlandaio, una *Sacra Conversazione* posta sull'altare maggiore e ancora oggi in loco⁶⁰. Il tabernacolo qui visibile si mostra quasi identico a quello di Grezzano, mutilo purtroppo della scritta evangelica (*Giovanni*, 6, 50) e di un angelo col Bambino ispirato a Desiderio. La pieve di San Leolino, invece, era divenuta parte dei possedimenti di Santa Maria Nuova sotto esplicita richiesta di Buonafede, assieme all'ormai soppressa chiesa di San Piero in Pesa. Al suo interno è conservato anche un secondo tabernacolo robbiano (fig. 13), prevalentemente bicromo, riferibile sempre a Giovanni della Robbia e databile attorno al 1510⁶¹. I due invetriati con-

dividono la stessa impostazione, per quanto vi sia una diversa qualità del modellato e dello smalto, ma a cambiare totalmente è la mensola, presentando quest'ultima lo stemma dell'Ospedale con dei racemi. È evidente che entrambi i tabernacoli siano stati realizzati per contenere il Sacramento e difficilmente furono destinati allo stesso luogo. È infatti verosimile che uno dei due fosse pensato per un tempio diverso, forse proprio per San Piero in Pesa, da cui provengono anche altre opere oggi a San Leolino.

Negli stessi anni Buonafede avrebbe richiesto ai Buglioni un ulteriore tabernacolo, poi smantellato da una non meglio identificata chiesa. Di tale oggetto si conosce solo la mensola, con l'arme dello spedalingo attornata da girali vegetali. L'opera passò tra le mani di Stefano Bardini, che 'risarcì' il pezzo ricomponendolo con frammenti di altri cibori⁶². Venduta all'asta a New York nel 1918, di tale oggetto d'allora si sono perse le tracce⁶³.

Altra opera richiesta a Benedetto e Santi Buglioni è la *Natività Buonafede* (fig. 14), pala realizzata nel 1520 circa e oggi conservata al Los Angeles County Museum of Art, dove giunse nel 1948 grazie al lascito Hearst⁶⁴. La composizione replica il celebre modello di Antonio Rossellino per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, recuperato da Benedetto in varie occasioni⁶⁵. Non si conosce l'originale ubicazione della pala, per quanto la presenza nella predella di San Benedetto potrebbe segnalare la sua correlazione con una chiesa benedettina. Intorno a questi anni dovrebbe poi collocarsi la realizzazione di uno stemma Buonafede, con infule e mitria – perduta –, da parte di Giovanni della Robbia, parte della Collezione Contini Bonacossi, la cui provenienza è però ignota⁶⁶.

Assieme a Badia Tedalda, Leonardo Buonafede si vide nominato abate anche della pieve dei Santi Ippolito e Cassiano in Stratino, località presso Caprese Michelangelo⁶⁷. Ancora una volta venne scelta un'opera 'robbiana' per decorare un tempio direttamente collegato

PROPORZIONI 2

col prelado, richiedendo a Santi Buglioni la pala d'altare con la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Cassiano e Leonardo* (fig. 15) nel 1526, anno del rimodernamento della pieve⁶⁸. L'opera venne terribilmente deturpata nel marzo 1980, quando i volti dei personaggi e l'intera predella furono rubati. Il gradino doveva presentare storie dei santi raffigurati, con al centro *Cristo in pietà* e ai lati due stemmi Buonafede.

Il nome dello spedalingo si lega però indissolubilmente al fregio dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia. Questo, gestito dal 21 agosto 1501, fu concesso a Santa Maria Nuova dalla Repubblica di Firenze in seguito ai tumulti scoppiati tra le famiglie dei Panciatichi e dei Cancellieri per il controllo dell'istituzione stessa⁶⁹. Il Ceppo si ritrovò così in mano fiorentina e fiorentina divenne anche la sua veste⁷⁰. Il 4 gennaio 1511 fu infatti richiesta a Benedetto Buglioni una lunetta con l'*Incoronazione di Maria* (fig. 16), da inserire "sopra ala porta dello ispedale"⁷¹. A questa commissione doveva poi affiancarsi quella per uno stemma del Ceppo, un tempo collocato nella chiesa annessa alla galleria degli uomini e ora murato sul lato destro del portico. L'*Incoronazione* ha in sé una doppia valenza. Se da un lato richiamava il nome stesso dell'Ospedale, dedicato alla Madonna, dall'altro recuperava un segno distintivo di Santa Maria Nuova: la lunetta di Dello Delli posta sopra l'ingresso di Sant'Egidio. Il progetto decorativo vero e proprio principiò però diversi anni dopo, dal settembre 1525, quando ci si rivolse a Giovanni della Robbia per alcuni rilievi da murare sul loggiato esterno dell'edificio. L'artista fornì cinque medaglioni con l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, l'*Assunzione di Maria* e due stemmi, quello del Ceppo e dei Medici, oltre a quattro mezzitondi con gli stemmi del Ceppo e di Pistoia. I patti siglati prevedevano la consegna di tutti gli invetriati entro il maggio del 1526, pena l'allogazione del lavoro a un secondo artista. I pagamenti si trascinarono fino al 1529, facendoci ipotizzare dei ritardi a causa dei quali, verosimilmente, venne contattato Santi Buglioni per la realizzazione del fregio con le *Opere di Misericordia*.

Questo, infatti, vi aveva incominciato a metter mano sin dal settembre 1526, fino almeno all'ottobre 1528, realizzando grandi pannelli con gli episodi canonici del soggetto: *Vestire gli ignudi, Albergare i pellegrini, Curare gli infermi, Visitare i carcerati, Seppellire i morti, Ristorare gli affamati*, assieme alle virtù della *Prudenza, Fede, Carità, Speranza e Giustizia*. Il plasticatore aveva in realtà realizzato anche l'ultima scena mancante, il *Dar da bere agli assetati*, che però, per un errore di cottura o di montaggio, dovette andare in frantumi col passare del tempo⁷². Proprio per tale motivo nel 1585 venne deciso di rifare il pannello, commissionando al pistoiese Filippo Paladini la medesima composizione. In tutte le scene di Santi, si può facilmente riconoscere lo stesso Leonardo Buonafede (figg. 18-19), vestito alla certosina, intento a svolgere le Opere in prima persona come protagonista. Da un lato si andava a celebrare il Ceppo come garante delle azioni caritatevoli di Pistoia attraverso l'immagine del suo spedalingo, dall'altro Buonafede aveva richiesto un programma auto-celebrativo da inserire in uno degli edifici pubblici più importanti della città. Una potentissima azione politica per elevare la sua figura, i Medici e ovviamente Firenze, depositari della sanità civica pistoiese.

Il cantiere del Ceppo sarà a tutti gli effetti l'ultima committenza 'robbiana' di Leonardo Buonafede per conto di Santa Maria Nuova. La fase finale della sua realizzazione coincide anche con l'abbandono dell'istituzione da parte del certosino, nominato il 14 gennaio 1528 vescovo di Vieste. Fu infatti Clemente VII, sotto il cui pontificato Buonafede divenne anche collettore degli spogli pontifici in Toscana, a decretare tale nomina, al fine di riabilitare la figura dell'ormai ex spedalingo⁷³. Buonafede, infatti, era stato accusato di frode e usura. Il banco interno dell'Ospedale era solito ricevere in deposito alcuni capitali con un tasso tra il 5 e l'8%, ma lo spedalingo avrebbe rigirato quelle somme a vari uomini della Repubblica e vicini ai Medici, i quali, a loro volta, gli avrebbero prestati al Comune, richiedendo in cambio una percentuale tra il 12 e il 14%⁷⁴.

PROPORZIONI 2

Accanto alla diocesi pugliese, papa Medici gli garantì anche il titolo di commendatore dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma, carica mantenuta fino al 18 novembre 1530⁷⁵. Pare chiaro come tali nomine, lontane dal territorio toscano, furono accordate per salvare la reputazione dell'ecclesiastico, macchiata più probabilmente da motivi politici che da reale colpevolezza. L'amicizia dei Medici gli aveva così salvato la faccia, facendolo addirittura elevare nel 1529 a vescovo di Cortona⁷⁶.

Nonostante la mutata situazione, il prelato continuò a finanziare alcune cappelle di sua pertinenza, come quella posta all'interno della pieve di Santa Maria Assunta a Stia. Per il proprio sacello aveva fatto realizzare nel 1526 un *fonte battesimale* in marmo, e probabilmente sono a lui dovuti anche gli affreschi, attribuiti ad Antonio di Donnino del Mazziere, così come l'*Annunciazione* di Domenico Puligo che un tempo era posta sull'altare⁷⁷. Nel 1530 inoltre richiese a Santi Buglioni, ultimo interprete della terracotta invetriata a Firenze, la realizzazione di un tabernacolo (fig. 17) e di uno stemma da destinare alla stessa pieve⁷⁸. Tali sforzi sono forse in parte dovuti anche al rapporto di stima e amicizia che legava il prelato al pievano Leonardo Cei, al punto che, col proprio lascito testamentario, gli concesse numerosi doni e la possibilità di fregiarsi del nome e dell'arme dei Buonafede⁷⁹.

La frequentazione della bottega di Santi continuò anche in estrema vecchiaia quando, nel 1539, dovette richiedergli un'ultima opera invetriata. Si tratta della figura di una *Sant'Anna*, destinata all'oratorio della Santissima Concezione, edificio da lui fondato e non più esistente⁸⁰. Dell'opera non conosciamo nulla, ma verosimilmente doveva essere posta in una nicchia o sulla facciata dell'edificio.

Le ultime committenze di Buonafede ci testimoniano come egli avesse intrapreso una specifica politica d'immagine, richiedendo a pittori e plasticatori di ritrarre la sua effigie. Tale percorso, principiato con la lunetta di Stia, si concentrò proprio negli anni della vecchiaia, giun-

gendo al suo apice col *fregio* del Ceppo. In pittura furono Ridolfo del Ghirlandaio e Michele Tosini a immortalare il suo volto. Celebre è la pala del 1543-1544, oggi esposta al Museo del Cenacolo di San Salvi, con la *Madonna col Bambino tra i Santi Giacomo, Lorenzo, Francesco e Chiara* proveniente dalla chiesa dei Santi Jacopo e Lorenzo in via Ghibellina e pagata circa cinquanta fiorini, in cui Buonafede è raffigurato con la Certosa alle spalle⁸¹. Monumento questo che egli ebbe sempre a cuore e nel quale si fece anche seppellire.

Pochi anni prima, tra il 1539 e il 1540, egli avrebbe richiesto una pala anche per l'oratorio della Santissima Concezione dei Preti. Si tratta di un *Incontro tra Anna e Gioacchino tra i Santi Giuseppe, Leonardo e Dio Padre* (fig. 20), in cui lo stesso committente appare, ancora una volta, in basso a sinistra, orante e con l'abito certosino⁸². L'opera, già in collezione Galli-Tassi e a lungo ritenuta dispersa, è oggi conservata all'interno di una collezione privata⁸³. Questa mostra un Buonafede leggermente più giovane, a novant'anni circa, e con due anelli in lamina d'oro, sul pollice e sul mignolo della mano destra. Si tratta dell'anello vescovile e di quello priorale, assenti nel dipinto di via Ghibellina ma presenti nel *gisant* di Francesco da Sangallo del 1539-1543, dove si distinguono chiaramente gli stessi castoni e le stesse gemme, per quanto posizionati su dita differenti. La scena della pala, impostata contro un fondale campestre, mostra i santi su una sorta di piedistallo, con Gioacchino e Anna raffigurati al centro nel momento del ricongiungimento, in atto di inscenare una *dextrarum iunctio* con gli sguardi carichi d'affetto. In alto sta Dio Padre benedicente, avvolto dalla calda luce divina. Gli angeli che lo attorniano lo aiutano nel sostenere il libro con l'alfa e l'omega, ma gli donano anche una maggiore monumentalità reggendogli l'ampio mantello. Il dipinto meriterebbe una trattazione più ampia e dettagliata, che esula dall'argomento qui trattato e che ci si augura di poter in futuro condurre. Resta comunque evidente come Michele Tosini in questi anni si stesse ritagliando uno spazio sempre

PROPORZIONI 2

maggiore rispetto al maestro e di come questa tavola sia fondamentale per comprendere lo stile della bottega a ridosso degli anni Quaranta⁸⁴.

Leonardo Buonafede lasciò infine la carica di vescovo di Cortona nel 1538, per ritirarsi nella sua villa di Camerata, presso Fiesole. Qui dovette spirare il 15 dicembre 1544, all'età di quasi novantacinque anni⁸⁵. Sepolto alla Certosa, il suo testamento ricorda l'esistenza di un ulteriore ritratto, una statuetta argentea, dal peso di quattro libbre, destinata al santuario di Loreto e purtroppo perduta in seguito al saccheggio napoleonico della cittadina marchigiana⁸⁶.

Con la morte del certosino la plastica robbiana perde forse il suo maggiore committente di sempre, una figura di primo piano nel panorama dell'epoca che ben testimonia come un tale gusto, che oggi potremmo definire 'attardato', continuasse a circolare tra la classe dirigente, non solo per i suoi risvolti religiosi e d'economia, ma anche per quelli politici.

- * Il presente contributo – risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze tra il 2023 e il 2024 – nasce dagli studi nati intorno alla mia tesi di laurea magistrale, incentrata sulla decorazione del Chiostro Grande della Certosa del Galluzzo. Desidero qui ringraziare i professori Enrica Neri Lusanna e Philippe Costamagna che nell'anno trascorso alla Fondazione Longhi mi hanno sempre sostenuto e saggiamente consigliato, così come il dottor Paolo Benassai, i cui preziosi consigli si sono rivelati fondamentali. Sua è infatti l'intuizione che ha permesso il 'ritrovamento' della pala di Ridolfo del Ghirlandaio di cui si tratta nel testo. Non posso poi non ringraziare gli altri borsisti, prima amici e poi colleghi, col quale ho vissuto questa per me fondamentale esperienza alla Fondazione. Termine dedicando questo contributo alla memoria di Athos Sanchini (1945-2024), artista e maestro, tra gli ultimi rappresentati della scuola incisoria urbinata, senza il quale, probabilmente, avrei intrapreso un cammino differente.
- ¹ D. Franklin, *Rosso, Leonardo Buonafede and the Francesca de Ripoi altarpiece*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, 1015, pp. 652-662; Idem, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven-London 1994, pp. 35-47.
- ² C. Chiarelli, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze*, 2 voll., Salzburg 1984, I, pp. 113-114; R. Roisman, *Francesco da Sangallo's Tomb of Leonardo Buonafede in the Certosa del Galluzzo*, in "The Rutgers art review", IX-X, 1988-1989, pp. 17-41.
- ³ Sulle opere di Pontormo per la Certosa si rimanda a: P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994, pp. 61-65, 168-181, nn. 41-48.
- ⁴ Sul rapporto con Ridolfo del Ghirlandaio: D. Franklin, *Ridolfo Ghirlandaio's altar-pieces for Leonardo Buonafede and the Hospital of S. Maria Nuova in Florence*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, 1078, pp. 4-16; Idem, *Towards a New Chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1998, 1144, pp. 445-455, in part. pp. 451-454.
- ⁵ Sulla famiglia Buonafede si veda: D.M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 37 voll., Firenze 1739-1786, XVI, 1744, pp. 41-46; L. Cantini, *Saggi istorici d'antichità toscane*, 10 voll., Firenze 1796-1800, VIII, 1798, pp. 120-124; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Collezione Genealogica Passerini*, 186, n. 60, *Famiglia Buonafedi*, c. 10r.
- ⁶ G. Leoncini, *La Certosa di Firenze nei suoi rapporti con l'architettura certosina*, Salzburg 1980, p. 178.
- ⁷ C. Chiarelli, G. Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Firenze 1982, p. 25.

- ⁸ Leoncini 1980, cit, pp. 183-185; Al Buonafede si deve inoltre il pulpito del refettorio e il *Fonte degli Acciaiuoli*: P. Morselli, *Piero di Giovanni della Bella e la sua bottega alla Certosa del Galluzzo*, in “Antichità viva”, XVI, 1977, 6, pp. 32-35; Leoncini 1980, cit., p. 184.
- ⁹ *Ivi*, p. 179; Chiarelli 1984, cit., I, pp. 107-108; F. Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si forma...Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Osticresi*, a cura di L. Fabbrì, A. Giusti, Firenze 2012, pp. 95-106, in part. p. 103, nota 3.
- ¹⁰ A. Marquand, *A lunette by Benedetto da Majano*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, XL, 1922, pp. 128-131; Chiarelli, Leoncini 1982, cit., pp. 282-283, n. 192; G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata del Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992, II, p. 454.
- ¹¹ A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920, pp. 167-174, nn. 172-173; Chiarelli, Leoncini 1982, cit., pp. 291-292, nn. 218-283; C. Chiarelli, *Iconografia e iconologia dei busti robbiani nel chiostro della Certosa di Firenze*, in *Kartäusermystik und -mysteriker. 3. Internationaler Kongress über die Kartäusergeschichte und spiritualität*, 5 voll., Salzburg 1981-1982, IV, 1982, pp. 87-118; Eadem 1984, I, pp. 109-111; Gentilini 1992, cit., II, p. 324.
- ¹² D. Sanchini, *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Piero di Matteo, un conciliabolo di santi eremiti e Giovanni Maria Canigiani abate di Vallombrosa*, in “Engramma”, 2023, 207, pp. 175-210. Per un'analisi differente si veda: B. Paolozzi Strozzi, *Leonardo di Giovanni Buonafede, priore della Certosa, in Da Pontormo & per Pontormo. Novità alla Certosa*, catalogo della mostra (Certosa del Galluzzo) a cura di M. Bietti, Firenze 1966, pp. 35-47.
- ¹³ L. Ciuccetti, *Lo Spedale di Santa Maria Nuova e la sua evoluzione attraverso settecento anni di storia*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002, pp. 13-45, in part. p. 37.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 22.
- ¹⁵ Chiarelli, Leoncini 1982, cit., p. 46 nota 68. Notizia tratta delle memorie di don Gabriele Costa.
- ¹⁶ Guignonis, *Consuetudines Domus Cartusiae* [1121-1128], ed. a cura di U.M. Ginex, Canterbury, 2018, XV, 4, XXXIII, 5, pp. 29, 44. Tale situazione, per quanto destinata a risolversi nel nulla, svincolerebbe ancor di più Buonafede dalle decorazioni del Chiostro Grande.
- ¹⁷ Ciuccetti 2002, cit., p. 27.
- ¹⁸ M. Lutero, *Discorsi a tavola* [1565], ed. tradotta a cura di L. Perini, Torino 1969, p. 272; Le parole di Lutero ricordano l'uso di lenzuola di seta e di calici di vetro. Il monaco dovette però confondersi perché è noto come l'ospedale avesse in dotazione stoviglie di terracotta.

- ¹⁹ L. Passerini, *Storia dello stabilimento di beneficenza e di istruzione elementare e gratuita della città di Firenze*, Firenze 1853, p. 304.
- ²⁰ G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, 10 voll., Firenze, 1754-1762, VIII, 1759, pp. 217-218; Passerini 1853, cit., pp. 304-306; K. Park, J. Henderson, “*The first hospital among Christians*”: *the Ospedale di Santa Maria Nuova in early sixteenth-century Florence*, in “*Medical History*”, 1991, 35, pp. 164-188.
- ²¹ A. Biondi, *L'Archeologia Leggera e il caso di Santa Maria Nuova: strutture e strategie insediative*, in *Le Fattorie di Santa Maria Nuova al tempo dei Medici (sec. XVI-XVIII). Viaggio nei possedimenti terrieri dell'Ospedale attraverso i cabrei conservati all'Archivio di Stato di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di G. Landini, R. Baglioni et al., Firenze 2023, pp. 39-49, in part. p. 46.
- ²² Per i nomi e le date che seguono si rimanda a Franklin 1987, cit., p. 654, nota 19.
- ²³ M. Rastrelli, *Storia d'Alessandro de' Medici primo duca di Firenze*, 2 voll., Firenze 1781, I, pp. 4-5, nota 1; Manni 1739-1786, cit., XVI, 1744, p. 42; Richa 1754-1762, cit., II, 1755, pp. 94-95.
- ²⁴ R.G. Mather, *Nuovi documenti robbiani*, in “*L'Arte*”, XXI, 1918, 3, pp. 190-209, p. 194, n. III.
- ²⁵ Gentilini 1992, cit., I, pp. 103-104, 224, 258; A. Muzzi, *Gli osservanti francescani, i savonaroliani e Andrea della Robbia*, in *I Della Robbia e l'arte nuova* della scultura invetriata, catalogo della mostra (Fiesole), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 43-56.
- ²⁶ T. Herzig, *Savonarola's women. Vision and Reform in Renaissance Italy*, Chicago-London 2008, pp. 166-170.
- ²⁷ L. Polizzotto, *Dell'Arte del ben morire. The Piagnone Way of Death 1494-1545*, in “*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*”, 1989, 3, pp. 27-87, pp. 49-50; Idem, *The elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1594-1545*, Oxford 1994, p. 35.
- ²⁸ F. Domestici, *Il mecenatismo di Leonardo Buonafede per l'arredo del Santuario delle Grazie in Casentino*, in “*Antichità viva*”, XXVIII, 1988, 3/4, pp. 35-40, in part. p. 36.
- ²⁹ F. Pasetto, *Santa Maria delle Grazie di Stia in Casentino. Storia e significato religioso di un santuario mariano*, Stia 2000, pp. 38-39.
- ³⁰ A. Biondi, *L'arcispedale di S. Maria Nuova in Casentino alla fine del Medioevo. Territorio, strutture e viabilità*, in *V ciclo di studi medievali*, atti del convegno (Firenze, 3-4 giugno 2019) a cura di NUME gruppo di ricerca sul Medioevo latino, Lesmo 2019, pp. 111-116; Idem, *L'arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze nell'alto Casentino fiesolano nel secolo XV*, in “*Corrispondenza*”, XXXXI, 2021, 2, pp. 17-20; Idem 2023, cit., p. 40.
- ³¹ Sulle opere di Santa Maria delle Grazie: A. Marquand, *Benedetto and Santi Buglioni*, Princeton 1921, pp.

- 45-47, nn. 39-40; Domestici 1988, cit., pp. 35-40; Gentilini 1992, cit., II, pp. 395-397; L. Fornasari, in *Sulle tracce dei Della Robbia. Le vie della terracotta invetriata nell'aretino*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, Milano 2009, pp. 131-134, nn. 17-18.
- ³² Domestici 1988, cit., p. 38.
- ³³ “AVE GRATIA PLENA D(om)IN(u)S (tecum) VERBVM CARO FACTV(m) EST DE VIRGINE MARIA FACTU(m) FVIT OPVS ANNO D(o)M(ini) MCCCCC”. Così in Marquand 1921, cit., pp. 45-46, n. 39. Per lo studioso l'iscrizione doveva continuare sotto l'*Apparizione*.
- ³⁴ Domestici 1988, cit., p. 37; Credo sia irrilevante per tali commissioni la brevissima parentesi di Lorenzo Cioni, alla guida dell'Ospedale tra il 24 luglio e il 2 settembre 1500: Ciuccetti 2002, cit., p. 37.
- ³⁵ Per quanto direttamente collegato a queste pagine robbiane, la politica d'immagine di Leonardo Buonafede è un argomento che ci si augura di poter affrontare in diversa e futura sede.
- ³⁶ Sulle forniture della spezieria i rimanda a: V. Zasa, *La spezieria di Santa Maria Nuova. Storia di un'officina tra antichi inventari e regolamenti*, Macerata 2011, pp. 77-78.
- ³⁷ Archivio di Stato di Firenze (ASF), Archivio di S. Maria Nuova, *Ricordi A (1505-1519)*, c. 31r. Trascritto in Marquand 1920, cit., pp. 30-31, n. 21, 1.
- ³⁸ Un secondo caso è quello di Fra Ambrogio della Robbia che, nel 1526, forniva allo speziale ser Matteo Bissari terraglie smaltate da farmacia: A. Marquand, *The Brothers of Giovanni Della Robbia. Fra Mattia, Luca, Girolamo, Fra Ambrogio*, Princeton 1928, pp. 56-58, n. 36; G. Cora, *Storia della maiolica di Firenze e del contado. Secoli XIV e XV*, Firenze 1973, pp. 184-186; Gentilini 1992, cit., II, p. 385. Sulle forniture di ceramiche da Montelupo: G. Cora, A. Fanfani, *Vasai di Montelupo (parte prima)*, in “Faenza”, LXIX, 1983, 3/4, pp. 289-306, in part. pp. 296-297, 301-305; Idem, *Vasai di Montelupo (parte terza)*, in “Faenza”, LXX, 1984, 1/2, pp. 58-113, in part. pp. 65-66, 76-81. Da Montelupo dovrebbe provenire anche l'alberello, oggi a Sèvres, con lo stemma e il nome dello spedalingo: A. Alinari, *Un vaso per l'abate Leonardo Buonafede*, in “CeramicAntica”, IV, 9, pp. 14-23. Un pezzo simile è poi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.
- ³⁹ ASF, Archivio di S. Maria Nuova, *Giornale C 1508-1510*, c. 226v. Trascritto in Marquand 1920, cit., p. 34, n. 21, 11.
- ⁴⁰ Sull'orcio si veda: P. Bacci, *Documenti sconosciuti su Giovanni Della Robbia*, in “L'illustratore fiorentino”, V, 1908, pp. 140-149, in part. pp. 143-144; Cora 1973, cit., pp. 183-184, 189, n. 48; Gentilini 1992, cit. II, p. 281; F. Quinterio

- in *I Della Robbia...*, 1998, cit., pp. 274-275, cat. III.16.
- ⁴¹ La chiesa, trasformata in oratorio, sussistette fino al Settecento, per poi essere trasformata in casa colonica: A. Batistoni, *I Pivieri dell'Alto Casentino*, Montana del Casentino 1992, p. 391.
- ⁴² Gentilini 1992, cit., II, p. 395; A. Benvenuti, *Il Chianti e la Valdelsa senese*, Milano 2000, pp. 99-100.
- ⁴³ Biondi 2023, cit., p. 46.
- ⁴⁴ Gentilini 1992, cit., II, p. 279.
- ⁴⁵ Per le opere di Galatrona si vedano Bacci 1908, cit., pp. 144-149; Marquand 1920, cit., pp. 112-119, 140, nn. 115, 117-121, 144; Gentilini 1992, cit., II, pp. 283-284; *Sulle tracce...*, 2009, cit., pp. 28, 167-171, nn. 13, 8-10; *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico, storico e artistico*, a cura di R. Dionigi, Firenze 2014, pp. 187-188, nn. 170-172; Gli stemmi accompagnati dalla mitria con le infule richiamano il suo ruolo di abate. A tali date non possono ancora essere un richiamo alla dignità episcopale.
- ⁴⁶ Marquand 1920, cit., pp. 113-114, n. 115, 1-2; Gentilini 1992, cit., II, p. 283.
- ⁴⁷ Marco (1503-1525/1527) è una figura dell'ultima bottega robbiana di cui poco si conosce. Collaboratore del padre Giovanni in più di un'occasione, dovette trovare la morte nella pestilenza scoppiata nel 1523. Si vedano G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, III, 1971, p. 57; Gentilini 1992, cit., II, p. 284.
- ⁴⁸ A. De Marchi, *"Ancora che l'arte fusse diversa"*, in *I Della Robbia...*, 1998, cit., pp. 17-30, in part. pp. 26-28.
- ⁴⁹ La foto Alinari realizzata intorno al 1890 (inv. ACA-F-009858-0000) mostra un ulteriore livello sopra la lanterna, con finestre rettangolari, tetto a cono e sfera sommitale. Non ho trovato notizie in merito a questa presenza ma oggi giorno questa parte risulta sostituita.
- ⁵⁰ Dopo il furto del 1972 fu deciso, per la loro sicurezza, di porle in deposito presso il Museo Diocesano di Arezzo.
- ⁵¹ Biondi 2023, cit., p. 46.
- ⁵² Comunicazione orale del prof. G. Gentilini. Il tondo è inedito alla letteratura robbiana.
- ⁵³ ASF, Archivio di Santa Maria Nuova, 5886, *Maestro Azzurro E*, 1513-1516, f. 51s. Documento trascritto in Franklin 1993, cit., p. 5 nota 9.
- ⁵⁴ *Ivi*, p. 4.
- ⁵⁵ S. Gradi, *Le invetriate di Badia Tedalda*, in *Nel segno di San Tommaso. Il restauro delle Robbiane di Badia Tedalda*, a cura di S. Gradi, Arezzo 2009, pp. 13-32, p. 16.
- ⁵⁶ M.R. Zaccaria, *Aspetti della politica Laurenziana nell'Alta Valle del Tevere*, in *Studi su Lorenzo dei Medici e il secolo XV*, a cura di P. Viti, 3 voll., Firenze 1992, II, pp. 423-436, pp. 433-435.

- ⁵⁷ A. Potito, *Badia Tedalda nei secoli*, Forlì 1972, p. 56.
- ⁵⁸ Sugli invetriati di Badia Tedalda: Marquand 1921, cit., pp. 116-119, 153-159, nn. 131, 176-177, 179-180; Gentilini 1992, cit., II, p. 399, 437-438; *Nel segno di San Tommaso...*, 2009, cit.; *Sulle tracce...*, 2009, cit., pp. 100-106, nn. 20-24; *Stemmi robbiani...* 2014, cit., p. 105, n. 17.
- ⁵⁹ Franklin 1987, cit., pp. 656-658.
- ⁶⁰ L. Venturini, *I Ghirlandaio e l'Ospedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico...* 2002, cit., pp. 142-152, in part. pp. 149-151; L. Benicistà, *Ridolfo del Ghirlandaio (Firenze, 1483-1561), Madonna col Bambino in trono tra i santi Pietro e Paolo*, in *Le Fattorie...* 2023, cit., pp. 61-63.
- ⁶¹ Sui tabernacoli di San Leolino: Marquand 1920, cit., p. 102, nn. 103-104; R. Caterina Proto Pisani, *La pieve di San Leolino, la chiesa di San Piero in Pesa e l'oratorio di Sant'Eufrosino*, in *La pieve di San Leolino a Panzano: restauro e restituzione dei dipinti recuperati*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Radda in Chianti 1988, pp. 9-22, in part. p. 10; Gentilini 1992, cit., II, p. 327 nota III.2.6.
- ⁶² Comunicazione orale di G. Gentilini: Il tabernacolo pare infatti avere la lunetta e le paraste da riferire a Giovanni della Robbia, mentre la trabeazione è spuria. Da un appunto su una copia del catalogo d'asta si desume che fosse stato battuto per 600 dollari.
- ⁶³ A. Marquand, *Robbia Heraldry*, Princeton 1919, p. 227, n. 290; Idem 1920, cit., p. 100, n. 100.
- ⁶⁴ Marquand 1921, cit., pp. 125-126, n. 143; L. Levkoff, *William Randolph Hearst's Gifts of European Sculpture to the Los Angeles County Museum of Art*, in "Sculpture Journal", 2000, 4, pp. 160-171, in part. pp. 165-166.
- ⁶⁵ Gentilini 1992, cit., II, p. 394.
- ⁶⁶ *Stemmi robbiani...* 2014, cit., p. 166, n. 132.
- ⁶⁷ S. Cipriani, M. Meozzi, *La Pieve dei Santi Ippolito e Cassiano*, in "Quaderni di Caprese Michelangelo", 13, 2013, pp. 66-80, in part. 69-70, 77.
- ⁶⁸ Gentilini 1992, cit., II, p. 439; Fornasari, in *Sulle tracce...* 2009, cit., pp. 98-100, n. 19.
- ⁶⁹ Per gli antefatti si veda: P. Turi, *Lotte per la carica di Spedalingo del Ceppo e di San Gregorio tra il '400 e il '500*, in "Bullettino storico pistoiese", LXXIX, 1977, 12, pp. 53-70.
- ⁷⁰ Sugli invetriati del Ceppo, si rimanda agli studi fondamentali: Marquand 1920, cit., pp. 195-201, n. 200; Idem 1921, cit., pp. 91-94, 111-113, 165-182, nn. 102, 125, 190; F. Gurrieri, A. Amendola, *Il Fregio robbiano dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia*, Pistoia 1982; Gentilini 1992, cit., II, p. 326, 398, 439-440; F. Domestici, *I Della Robbia a Pistoia*, Firenze 1995, pp. 209-215, 279-282, nn. 16-19.
- ⁷¹ ASF, Archivio di Santa Maria Nuova, *Libro Copie e Conti D.*, 1512-1518, c. 3. Pubblicato in Mather 1918, cit., pp. 193-194, n. II.4.

- ⁷² F. Domestici in *I Della Robbia...* 1998, cit., pp. 356-357, n. VI.11 a-e.
- ⁷³ Manni 1739-1786, cit., XVI, 1744, p. 42; B. Tromby, *Storia critica, cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano*, 10 voll., Napoli, 1773-1779, X, 1779, p. 182.
- ⁷⁴ G. Cambi, *Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino* [1511-1535], ed. a cura di fr. I. di San Luigi, 4 voll., Firenze 1785-1786, IV, 1786, p. 3; S. Ammirato, *Dell'istorie fiorentine Libri venti. Dal principio della città Insino all'anno MCCCCXXXIII, parte seconda dal 1435 al 1573*, 2 voll., Firenze 1600-1641, pp. 374-375.
- ⁷⁵ Manni 1739-1786, cit., XVI, 1744, pp. 42-43; Tromby 1773-1779, cit., X, 1779, p. 182.
- ⁷⁶ *Ibidem*; G. Mirri, *I vescovi di Cortona dalla istituzione della diocesi (1325-1971)*, Cortona 1972, pp. 203-214.
- ⁷⁷ Batistoni 1992, cit., pp. 19-30; L. Bencistà, *Arte a Stia*, in "Corrispondenza", XXI, 2, dicembre 2001, pp. I-XII; F. Traversi, *Dalla natura al cuore. L'arte in Casentino nei primi decenni del Cinquecento*, in *Cinquecento svelato. Compagnie laicali, committente e un Marcillat ritrovato in Casentino*, a cura di M. Scipioni, C.U. Cortoni, Bibbiena 2020, pp. 17-85, in part. pp. 26-42.
- ⁷⁸ Marquand 1921, cit., pp. 187-188, n. 195; Gentilini 1992, cit., II, p. 441; *Stemmi robbiani...* 2014, cit., p. 302, n. 399.
- ⁷⁹ D. Carl, *L'oratorio della SS. Concezione dei Preti. Documenti e suggerimenti per la storia della chiesa e la sua decorazione artistica*, in "Rivista d'Arte", XXXVIII, 1986, 2, pp. 115-189, pp. 134, 162.
- ⁸⁰ *Ivi*, p. 133-134.
- ⁸¹ Carl 1986, cit., p. 127; Franklin 1993, cit., p. 4; Idem 1998, cit., pp. 451-453; H.J. Hornik, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Brighton 2009, pp. 5-7.
- ⁸² Carl 1986, cit., pp. 131-133; Franklin 1993, cit., p. 4; Idem 1998, cit., pp. 451-453.
- ⁸³ Ringrazio vivamente Paolo Benassai per avermi aiutato nella ricerca della pala. Nella medesima collezione esiste una *Madonna col Bambino* di Benedetto Buglioni, in origine parte di un dossale più ampio, opera inedita databile agli anni Venti del Cinquecento.
- ⁸⁴ D. Franklin, *Ridolfo del Ghirlandaio negli anni venti e l'esordio di Michele Tosini*, in *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci) a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010, pp. 53-67, in part. p. 61.
- ⁸⁵ Carl 1986, cit., p. 120, nota 23; G. Concioni, *Il «Liber Defunctorum» della Certosa di Firenze e altri documenti inediti dalla fondazione del monastero alla sua chiusura (1342-1957)*, Lucca 2016, p. 429. Contrariamente al *Liber*, indica il 1545 la data apposta alla tomba.
- ⁸⁶ O. Torsellini, *De l'istoria lauretana*, Milano 1600, p. 122; Carl 1986, cit., p. 163; Roisman 1988-1989, cit., p. 30.

Louis Finson e Martin Faber

Gli esordi del caravaggismo nel Nord Europa

Giovanni Morciano

Nel 2014 la riscoperta della tela di Tolosa raffigurante *Giuditta e Oloferne* accese un vivace dibattito attributivo sulla sua presunta autografia caravaggesca¹. Autorevoli voci, contrarie al riconoscimento dell'opera al catalogo merisiano, proposero d'identificarne l'autore con il pittore belga Louis Finson (1580-1617), innescando un vero e proprio 'entusiasmo' attorno alla sua personalità, testimoniato dalle numerose pubblicazioni che lo hanno di recente riguardato².

In realtà la figura di Finson godeva già di una certa fortuna presso gli studiosi. Uno dei primi a parlare del pittore era stato Roberto Longhi, che lo riteneva "il più antico dei caravaggeschi francesi", ma lo etichettava anche come pittore mercante e copista di Caravaggio³. Tale appellativo si diffuse quando si scoprì che la *Maddalena* di Marsiglia, firmata "Ludovicus Finson fecit 1613", era in realtà una copia di un originale perduto di Caravaggio.

In questo contributo si cercherà di ripensare la figura del pittore fiammingo, mettendo in evidenza i limiti di una storiografia che

PROPORZIONI 2

ha forse troppo insistito sul suo ruolo di artista mercante e copista di Merisi. Si tenterà invece di rileggere la sua attività considerando la sua formazione iniziale nel contesto del tardomanierismo anversese-rudolfino e i vasti orizzonti della sua cultura figurativa, arricchita da un'approfondita conoscenza delle stampe nordiche⁴.

Finson conobbe Merisi a Napoli (o forse, come recentemente proposto, già a Roma) e fu profondamente colpito dalla sua nuova pittura di orientamento 'naturalistico'⁵. D'altronde, come recita il primo biografo del pittore, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, in una lettera sull'artista del 1614: "Il a toute la maniere de Michel Angelo Caravaggio et s'est nourry longtemps avec luy"⁶. Oltre a far riferimento ad un fatto meramente biografico – la probabile ospitalità di cui Caravaggio usufruì a Napoli presso Finson e Abram Vinck –, l'espressione "s'est nourry longtemps avec luy" va probabilmente intesa in un senso più ampio, in relazione al fatto che Finson si sia nutrito spiritualmente della pittura del maestro⁷.

Quella che potrebbe essersi sviluppata tra Finson e Merisi è un'amicizia caratterizzata dall'ammirazione del primo verso il secondo, da ideali condivisi e da una visione simile della rappresentazione della realtà, e non semplicemente da un rapporto di tipo commerciale. Questa è l'ipotesi sostenuta anche da Gianni Papi⁸ e mi sembra la più verosimile, soprattutto dopo un'analisi attenta dell'iscrizione presente nell'*Incredulità di San Tommaso* di Finson, conservata presso la cattedrale di Saint Sauveur ad Aix-en-Provence, firmata e datata 1613⁹ (fig. 21). In calce al cartellino che reca il nome del pittore, il luogo (Aquis Sextiis: Aix en Provence) e l'anno di esecuzione della tela, si legge, in grafia corsiva: "Door Bacchus' dienaars ende Gnida's gezellen wordt hier Pictura veracht; Waaruit het spreekwoord: 'arm als schilder' wordt voortgebracht". Il testo, che ho potuto analizzare e trascrivere insieme a Liesbeth Helmus e Bernard Aikema, si può tradurre nel seguente modo: "La pittura è qui disprezzata dai servi di Bacco e dai

compagni di Cnida; Da qui il proverbio: ‘povero come un pittore’¹⁰. Infatti, questi versi, che si è pensato volessero canzonare la pittura più ‘povera’ degli artisti provenzali contemporanei di Finson, contengono informazioni che potrebbero risultare molto più interessanti ai nostri fini¹¹. Dichiarandosi servo di Bacco e compagno di Cnida (Venere), il pittore sembrerebbe voler sottolineare la sua affinità con la nuova pittura antiaccademica di cui il Caravaggio era il promotore. Un rapporto, quello tra Bacco e il Caravaggio, sottolineato approfonditamente da Annick Lemoine, la quale ha dimostrato come Dioniso fosse un contrapposto di Apollo, quest’ultimo venerato dai pittori accademici romani¹².

Le notizie che possediamo sull’artista belga sono scarse, soprattutto per quanto concerne la sua fase giovanile: Finson nasce a Bruges prima del 1580 e si forma inizialmente con il padre Jacques¹³. Quest’ultimo era un pittore di tessuti, ma anche pittore *tout court*: formatosi presso Ambrosius Benson e Pogier Paeuw, fu anche membro della Gilda di San Luca locale nel 1555¹⁴.

Nel 1585 Louis Finson, insieme alla sua famiglia, si sposta a Veere, in Zelanda, per poi far perdere le proprie tracce fino all’11 ottobre 1600, quando l’artista è documentato a Roma e sembra possedere una bottega in prossimità della piazza di San Lorenzo in Lucina. A provarlo è la recente scoperta, per mano di Francesco Spina, di una nota di pagamento di Tommaso d’Avalos, nipote ed erede di Inigo d’Avalos d’Aragona¹⁵. Questo pagamento è diretto a Finson per “diversi quadri compri da lui et altri fatteli accomodare”. Il riferimento ai “quadri fatteli accomodare” può lasciare intendere che, in questo breve periodo romano, il pittore avesse una bottega ‘poliedrica’ per certi versi simile a quella che terrà successivamente a Napoli insieme all’amico fiammingo Abraham Vinck.

Il 29 marzo 1605 la nota di pagamento per un dipinto, da parte di fra Paulo di Raimo, attesta la presenza di Finson a Napoli, sebbene

sia possibile che il pittore fosse arrivato in città prima di questa data in modo da poter entrare nel giro di committenze della nobiltà partenopea¹⁶. Nell'agosto 1605 egli affitta dei locali insieme a Vinck¹⁷, forse quella stessa “poteca e quattro camere” in via di Toledo, meglio specificate in un pagamento del 1608¹⁸. Finson trascorrerà a Napoli ben sette anni, periodo che sarà così rilevante per il pittore da essere identificato dai suoi connazionali come “artista napoletano”¹⁹.

Tuttavia, le prime opere datate del pittore risalgono al 1610, ovvero alla fine del suo soggiorno nel vicereame spagnolo: recano questa data la *Resurrezione di Cristo*²⁰ della chiesa di Saint Jean de Malte a Aix-en-Provence, la *Betsabea al bagno*²¹ di collezione privata e *Adamo ed Eva* anch'esso in collezione privata²².

Le ragioni di stile invitano a ritenere precedente a queste la *Venere* firmata “Al Viso Finson F.”²³, un dipinto molto precoce, che attesta una formazione del pittore nell'ambiente tardomanierista nederlandese e rudolfino (fig. 22)²⁴. Sulla base di quest'opera, Giovanna Capitelli ha suggerito di individuare gli esordi pittorici di Finson nella cerchia dell'artista anversese Jacob de Backer. Particolarmente esplicitivo in questa direzione mi sembra il confronto della nostra *Venere* con la figura di Eva dell'*Adamo ed Eva* di de Backer passato da Sotheby's a New York (fig. 23): il viso, la costruzione anatomica delle figure e la luce che dolcemente bagna le carni ammantate dai preziosi toni argentei sono tra loro prossimi²⁵. Tuttavia, le pennellate della *Venere* sono più sprezzanti e materiche, di chiara matrice tintorettesca. Il nome del Tintoretto potrebbe essere richiamato non solo per il tendaggio rosso porpora – reso con pennellate sintetiche e tocchi corposi, che imitano la consistenza del velluto –, ma anche per la stessa scelta del sensuale soggetto, assai diffuso in ambito veneto. La creazione di un dipinto di questo genere, che esplicita con tale forza una vicinanza stilistica alla cultura italiana, potrebbe pertanto giustificarsi solo in ambito italiano e non è da escludere – come d'altronde già ipotizzato da Bodart – un

passaggio di Finson a Venezia²⁶. È vero che anche a Roma l'artista avrebbe potuto trovare non pochi esempi di questo genere da cui trarre ispirazione, ma è giusto notare come Venezia fosse una tappa quasi obbligatoria per molti dei connazionali di Finson che, varcando le Alpi, giungevano in Italia.

Per questo motivo non credo che la datazione di quest'opera possa superare lo scadere del Cinquecento o i primissimi anni del nuovo secolo. Infatti, è da constatare che soggetti di questo genere erano ormai prossimi a passare di moda. Per fare qualche esempio: la *Venere* di Lambert Sustris, forse uno dei momenti più interessanti del contatto tra la pittura veneta e quella fiamminga, è datata tra il 1565 e il 1569; *l'Adamo ed Eva* di Jacob de Backer, evocato in precedenza, è stato realizzato verso gli anni finali del pittore (tra il 1575 e il 1599); Maarten de Vos, fiammingo, vero e proprio allievo del Tintoretto e propulsore dell'influenza veneta ad Anversa, perde la vita nel 1603. Inoltre, nel 1605 Finson sembra ormai orientato in altre direzioni²⁷.

Finora non era stato possibile comprendere come il pittore dipingesse nei primissimi anni trascorsi nel vicereame, in quanto non era pervenuta alcuna opera che avesse appigli documentali per una datazione anteriore al 1610.

Durante questo studio è stato però possibile rintracciare quello che potrebbe essere il primo dipinto databile di Finson: il *Ritratto del cardinale Filippo Spinelli*²⁸, vescovo di Anversa, registrato da una nota di pagamento del 1605²⁹ (fig. 24). La tela, di formato ovale, è collocata nella cappella di Santa Maria Succurre Miseris del Museo delle Arti Sanitarie di Napoli ed è inserita nella struttura architettonica entro cartigli che identificano il soggetto. Tuttavia, data l'inagibilità del luogo, mi è nota solamente tramite una fotografia dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione³⁰. Premesse le difficoltà di analisi di un'opera non verificabile dal vivo, essa sembra presentare caratteristiche stilistiche che ne avvalorano l'autografia. Il dipinto si può

confrontare infatti con il *Ritratto di Paul Hurault de l'Hopital* firmato e datato 1613, che si conserva presso il Museo della Tapissierie di Aix-en-Provence (fig. 25). Si noti come nel *Ritratto di Filippo Spinelli* la rigida mozzetta sia modellata da taglienti colpi di luce, come la barba sia resa da pennellate morbide e sfumate, le mani abbiano le unghie lustre dalla luce e le carni siano impreziosite da morbidi toni argentei, tutte caratteristiche che possiamo ritrovare anche nel ritratto provenzale.

Un altro dipinto da collocare in questi primi anni potrebbe essere l'*Allegoria dei cinque sensi* del Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig³¹ (fig. 26). Alcuni studiosi la considerano un'opera tarda di Finson ma, a mio avviso, l'*Allegoria* sarebbe da collocare tra la *Venere* e il *Ritratto Spinelli*³². Difatti, il dipinto, oltre a conservare rimandi alla cultura tardomanierista di stampo rudolfino, specie nei volti delle figure femminili simili a quello della *Venere*, risente ancora, come ha notato per la prima volta Bodart, degli influssi veneti per "il sovraccarico di decorazioni e i costumi così colorati"³³. A comprova di ciò, si potrebbero fare paragoni con le opere di Lodewijk Toeput (1550-1605), detto il Pozzoserrato, nelle quali le vesti dei personaggi dimostrano che si tratta dello stesso periodo e ambito culturale³⁴. La particolarità iconografica del soggetto, come notato già da Capitelli, inoltre, si dimostra debitrice nei confronti della serie dei *Cinque sensi* disegnata da Hendrick Goltzius ed incisa da Jan Saenredam pubblicata nel 1595³⁵. Il rimando a tale prototipo farebbe pensare al diffondersi di una moda per questi temi in anni prossimi alla fine del secolo piuttosto che nel secondo decennio del Seicento, così da avvalorare una datazione che non superi il 1606: un dato confermato anche dalle vicinanze iconografiche tra l'*Allegoria* di Finson e il *Figliol prodigo che dissipa le sue ricchezze nei piaceri della tavola* concepito da Pieter Cornelisz. van Rijck e inciso da Jacob Matham, proprio tra il 1601 e il 1606 circa³⁶ (fig. 27).

Benché filtrata e rielaborata dal pittore, l'impostazione di alcune figure sembra provenire dal modello di Pieter Cornelisz. van Rijck:

il personaggio seduto che ci volge le spalle intento a suonare, il gruppo di amanti che si parlano nell'orecchio mentre sbuca una serva o il ragazzo che piegandosi prende dalla bacinella la bevanda fredda da servire a tavola sono le stesse idee compositive che riaffiorano nella tela di Finson. Sappiamo che Vinck possedeva alcune incisioni di Hendrick Goltzius, poiché sono citate tra i beni del suo testamento; pertanto, non sarebbe difficile immaginare una familiarità anche di Finson con le stampe nederlandesi, specialmente con quelle del figlioastro del grande incisore di Haarlem³⁷. Un contatto reso credibile anche da altre opere dello stesso incisore utilizzate dal pittore di Bruges come ispirazione per le sue pitture (per esempio il *San Sebastiano* di collezione Frascione, figg. 28-29)³⁸.

Il primo soggiorno napoletano di Caravaggio iniziato nell'autunno del 1606 rappresenta un momento fondamentale per la produzione pittorica di Finson. L'esistenza di un legame tra Finson, Vinck e Merisi è attestata da una serie di documenti di notevole interesse. La testimonianza di Frans Pourbus nel 1607, che vide in vendita a Napoli la *Madonna del Rosario* e la *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio³⁹, trova conferma nel testamento di Finson del 19 settembre 1617, dove l'artista lascia in eredità a Vinck la comproprietà di tali opere⁴⁰. A corroborare ulteriormente tale legame, una lettera del mercante d'arte Giacomo di Castro a Don Antonio Ruffo identifica Vinck come "amicissimo del Caravaggio"⁴¹. Infine, l'attività di mercanti d'arte svolta dai due fiamminghi a Napoli rende plausibile l'ipotesi che abbiano fornito al Caravaggio la tavola di un pittore tardomanierista anversese-rudolfino, da lui riutilizzata per la realizzazione del *David con la testa di Golia* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴².

La datazione dell'opera raffigurante *Giuditta e Oloferne* di Tolosa, proposta intorno al 1607, è motivata dall'evidente influenza del dipinto del Caravaggio osservato da Pourbus a Napoli. Pur non intendendo approfondire una questione già ampiamente dibattuta, ritengo

fondamentale ribadire l'autografia finsoniana dell'opera. In passato, si è ipotizzato che il dipinto di Palazzo Zavallos rappresentasse una copia finsoniana di un originale caravaggesco disperso. Tuttavia, alla luce del ritrovamento della *Giuditta* di Tolosa, appare più probabile che sia quest'ultima a rappresentare l'originale finsoniano, relegando il dipinto di Palazzo Zavallos al ruolo di copia⁴³.

Come menzionato in precedenza, i primi dipinti di datazione certa di Finson risalgono al 1610: *Adamo ed Eva* e *Betsabea al Bagno* (fig. 30), entrambi dipinti da cavalletto custoditi in collezioni private, e la *Resurrezione di Cristo*, conservata nella chiesa di Saint Jean de Malte a Aix-en-Provence⁴⁴ (fig. 31). È degno di nota il particolare della *Betsabea al Bagno*, che riporta l'iscrizione "Napoli" come luogo di realizzazione e rende quindi improbabile che Finson nello stesso anno abbia viaggiato in Provenza per realizzare la *Resurrezione di Cristo*. Lo stemma della famiglia Gaillard de Longjumeau, posto in basso a destra in quest'ultimo quadro, potrebbe costituire un prezioso indizio per una ricerca archivistica finalizzata a determinare se l'artista abbia intrattenuto relazioni con la Provenza prima del 1613 oppure se lo stemma e la data siano stati aggiunti in un secondo momento. Secondo il mio parere, quest'ultima ipotesi appare la più plausibile, alla luce del fatto che Finson risulta nuovamente registrato a Napoli nel 1611⁴⁵.

È inoltre noto che numerose opere realizzate in Italia venivano vendute in Francia. A tal proposito, Peiresc attesta di aver incontrato Finson a Marsiglia mentre era in possesso di circa trenta dipinti, tra cui una *Venere* acquistata a Parigi da Marri de Vic, che potrebbe corrispondere al dipinto precedentemente analizzato⁴⁶.

Al 1610 si potrebbero altresì collocare altri due dipinti da cavalletto di Finson, *Ermafrodito e Salmace*⁴⁷ (in collezione privata) e *Angelica e Medoro* (Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), nonché il *San Sebastiano* della collezione Frascione, il cui soggetto è ispirato a un'incisione di Jacob Matham databile tra il 1600 e il 1610.

Un'altra data sicura è quella dell'opera con i *Quattro elementi* della Sarah Campbell Blaffer Foundation di Houston, firmata e datata "Napoli 1611"⁴⁸ (fig. 32). Molto si è detto riguardo a questa tela, accostata a vari modelli per spiegarne le particolari prerogative iconografiche: in particolare, alla *Caduta degli Angeli Ribelli* di Cornelis van Haarlem, alle incisioni di Goltzius raffiguranti *Tantalo*, *Ixione*, *Icaro e Fetonte* ed alla *Caduta di San Paolo* del Caravaggio in Santa Maria del Popolo a Roma⁴⁹.

A mio avviso, però, è la *Caduta degli Angeli Ribelli* di Philippe Thomassin a presentare le affinità più significative con la composizione di Finson. Si tratta di un'incisione in nove fogli realizzata nel 1611 su disegno di Giovanni Battista Ricci⁵⁰ (fig. 33). Un'attenta analisi comparativa rivela come le cinque figure che si aggrappano l'una all'altra, mentre cadono in un movimento rotatorio, sembrano essere state riprese e rielaborate dal pittore fiammingo. In particolare, la vecchia con le braccia aperte riproduce la stessa posizione di un demone che precipita e si abbraccia al gruppo di cinque diavoli. Allo stesso modo, l'altro demone che viene tirato e inarca la schiena è reinterpretato da Finson nella figura femminile che, in modo spasmodico, inarca il dorso e tira i capelli del personaggio che, divaricando le gambe, si aggrappa al suo braccio. Tale influenza si manifesta anche nel *Martirio di Santo Stefano* di Arles, dove il pittore di Bruges riprende alcuni elementi stilistici dall'incisore francese⁵¹.

Al fine di comprendere meglio la produzione di Finson, penso che sia interessante compiere un breve approfondimento sui modelli che avrebbero potuto influenzare le sue opere. A tal proposito è interessante infatti notare come il pittore di Bruges facesse largo uso delle stampe riprendendo – a volte letteralmente, altre volte in modo meno evidente – esempi già noti all'epoca.

Tra le stampe di cui ancora non abbiamo parlato e che costituiscono una novità per comprendere la cultura figurativa del pittore vi sono quelle dei Sadeler, importanti famiglie di incisori fiamminghi.

Aegidius il Giovane, nato ad Anversa, fu particolarmente attivo alla corte di Rodolfo II d'Asburgo. Questo legame ha molto a che fare con la formazione di Finson e rafforza ulteriormente quei contatti stilistici, precedentemente evidenziati, talmente eloquenti da colmare l'assenza di documenti sulla sua formazione iniziale.

Il primo parallelismo tra le stampe dei Sadeler e le opere di Finson emerge con la serie delle opere raffiguranti l'*Annunciazione*⁵². Le opere di questo soggetto, ripetute più volte dal pittore a seguito del loro grande successo, sono realizzate in due formati, oblungo e verticale, analogamente alle stampe di Justus Sadeler⁵³. Justus sembra aver inizialmente creato una versione in formato oblungo, ispirata da un'idea di Ventura Salimbeni, e successivamente rimodellata in formato verticale. Finson si ispira ad entrambi i modelli e, nella versione in formato verticale, aggiunge il tuffo rotatorio degli angeli, chiaramente ispirato alle *Sette opere di Misericordia* del Caravaggio.

Nel 1613 Finson realizza la *Crocifissione* di Bouches du Rhône, che sembra anch'essa ispirarsi ai Sadeler⁵⁴. Il modello di riferimento è l'opera creata da Aegidius il Giovane e incisa da Marcus, altro membro della famiglia⁵⁵. Le somiglianze tra le due composizioni sono numerose: il Cristo morto con il capo reclinato e il ventre incavato, la Maddalena inginocchiata ai piedi della Croce e la folgore che squarcia il cielo.

Datato al 1614 è il *Martirio di Santo Stefano* di Arles, opera già menzionata in precedenza (fig. 34). In questo dipinto, Finson inserisce un suo autoritratto inusuale, raffigurandosi su un cavallo rampante. Tale scelta iconografica sembra rimandare a un confronto con altre composizioni note all'epoca. In particolare, Finson potrebbe essersi ispirato all'incisione di Aegidius il Giovane, realizzata su disegno di Adrian de Vries, che mostra Rodolfo II su un cavallo nella medesima posa. La diffusione di questo modello iconografico, presente anche su una moneta dell'epoca, era certamente nota a Finson, dati i suoi stretti legami con la corte di Praga⁵⁶. Tuttavia, se per l'idea di un ritratto così tea-

trale potrebbe essere stato modello l'esempio di Aegidius, per la composizione è più plausibile si sia ispirato all'incisione ritraente Marco Curzio a cavallo di Henrick Goltzius, realizzata intorno al 1586⁵⁷ (fig. 35): in entrambi i ritratti, i soggetti presentano la stessa posizione del braccio, con il polso reclinato che impugna il bastone del comando, mentre il cavallo si impenna, poggiando sulle zampe posteriori.

Le affinità della pittura di Finson con le incisioni nordiche rimangono molto forti per tutta la sua carriera ma, soprattutto durante gli anni finali della sua produzione, egli sembra via via cimentarsi in composizioni più artificiose, come dimostrato dal *Martirio di San Sebastiano* di Rougiers del 1615⁵⁸ (fig. 36). In questo dipinto, il pittore si ispira nuovamente ad Aegidius Sadeler il Giovane e, più precisamente, all'incisione da lui eseguita su modello di Palma il Giovane⁵⁹ (fig. 37). Finson ha ripreso la parte inferiore della composizione, aggiungendo la variante della rotazione degli sgherri che legano i piedi del santo. Inoltre, egli ha aggiunto un soldato simile a quello della *Crocifissione di Sant'Andrea* del Caravaggio che, allo stesso modo, lega il braccio del San Sebastiano inarcando la schiena⁶⁰.

Un altro artista che sembra condividere questa affinità con la cultura fiamminga di ambito rudolfino è Tanzio da Varallo, presente a Napoli proprio in quegli anni. Il suo contributo arricchì ulteriormente il vivace panorama artistico della città, già stimolato dal primo soggiorno del Caravaggio. La documentazione attestante la sua presenza a Napoli tra il 1607 e il 1610 è rinvenibile nelle deposizioni rese durante un procedimento giudiziario matrimoniale⁶¹. Nel processo, egli dichiara di aver appreso l'arte della pittura dal fratello, Melchiorre, che in quel momento lavorava a Praga. Anche due amici di Tanzio, testimoni al processo, dichiarano di aver imparato a dipingere con Melchiorre ad Alagna, in Valsesia: il bavarese Jakob Ernst Thomann von Hagelstein (1588-1653), compagno di Adam Elsheimer a Roma, ed il pittore renano Cristoforo Valem. È bene inoltre sottolineare che

PROPORZIONI 2

Melchiorre nel 1596 o 1597 realizzò il *Giudizio universale* sulla facciata della chiesa di San Michele a Riva Valdobbia, nei pressi di Alagna, in cui vi sono numerosi riferimenti a modelli nordici (Michiel Coxcie, Jan Muller e Hendrick Goltzius). Egli ci ritornò nel 1605 per dipingere *San Cristoforo* ispirato ad un'incisione di Aegidius Sadeler il Giovane, tratta a sua volta da un modello di Jacopo Bassano⁶².

Tanzio mostra difatti una profonda conoscenza della cultura fiamminga nella sua pittura. Le sue opere rivelano una familiarità con il mondo fiammingo nel preziosismo dei brillanti azzurri di un paesaggio montano, nelle tonalità di una luce giallo-verdastra, nelle lucide carni bronzee, in una tavolozza di colori acidi e, persino, in alcune fisionomie di un realismo esasperato che si discostano dalla tradizione italiana. Non a caso, il *San Gennaro* del Palmer Museum of Art in Pennsylvania è stato attribuito in passato a Tanzio, sebbene ora faccia parte del catalogo di Finson⁶³.

Un ulteriore contatto tra i due pittori potrebbe essere dedotto anche dall'analoga provenienza geografica degli amici tedeschi di Tanzio e del collaboratore di Finson, Martin Faber (1586-1648)⁶⁴. Quest'ultimo, infatti, era un pittore tedesco originario di Emden e quindi connazionale di Jakob Ernst Thomann von Hagelstein e Cristoforo Valem⁶⁵.

Nel 1614, Peiresc scrive a Merri de Vic informandolo che in Provenza Finson è accompagnato da un collega che dipinge “fort bien aussi en perspective (!) et paysages” riferendosi, probabilmente, a Martin Faber⁶⁶. Faber si formò ad Emden con Jan Quant, un pittore decoratore locale, e, successivamente, fece un breve soggiorno a Roma nel 1611, prima di giungere a Napoli dove presumibilmente conobbe Finson⁶⁷.

Di Faber si conservano una serie di disegni ed incisioni di paesaggi realizzati alla “maniera tedesca”, nello stile di Adam Elsheimer: essi suggeriscono che egli fosse uno specialista nel genere⁶⁸. Simili rappresentazioni paesaggistiche non sono invece riscontrabili nelle prime

opere di Finson. Questo potrebbe suggerire che le ambientazioni scenografiche delle opere francesi del pittore di Bruges siano, in realtà, realizzate da Faber, come già proposto da Bodart⁶⁹. Mi sembra infatti improbabile che Finson fosse capace di rappresentare i vividi scorci naturalistici e le imponenti costruzioni classiche osservabili nel *Martirio di Santo Stefano* (fig. 34), nell'*Adorazione dei Magi* della chiesa di Saint Trophime o nel *Massacro degli innocenti* della collegiata di Sainte Begge a Andenne. Tali vedute, infatti, non si possono spiegare se non con la conoscenza di Faber della paesaggistica di Elsheimer.

Il debito di Faber nei confronti di Elsheimer, evidenziato da Bodart, potrebbe essere stato mediato dall'incontro napoletano con Jakob Ernst Thomann von Hagelstein, allievo del maestro di Francoforte⁷⁰. È possibile che sia stato proprio Thomann a far giungere Faber nel vicereame, secondo la tradizione per cui artisti dello stesso paese attraggono in città altri connazionali.

Ma Faber non era solamente un pittore di paesaggi: tra le sue opere abbiamo anche molti soggetti storico-religiosi. La sua prima opera conosciuta è il suo *Autoritratto*, realizzato in contemporanea a quello di Finson, firmato e datato "Martin Faber 1614" e conservato al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia⁷¹. Nel 1616 Faber realizza la *Decollazione di San Giovanni Battista*⁷² conservata nel Musée d'art et d'archéologie di Valence e la *Liberazione di San Pietro* dell'Ostfriesisches Landesmuseum di Emden⁷³. Nel 1617 dipinge altre tre opere approdate in questo stesso museo: *la Regina di Saba davanti al re Salomone*⁷⁴, *la Sentenza di Cambise*⁷⁵ e la *Guarigione di Lazzaro* (quest'ultima andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale) (fig. 38).

Sempre nel 1617 è possibile collocare un'opera che, sebbene sia stata attribuita a Finson, presenta caratteristiche stilistiche più affini alla produzione di Faber: *Cristo che guarisce l'orecchio di Malco* del The Bowes Museum di Barnard Castle⁷⁶ (fig. 39). Possono essere fatti paragoni tra la figura del Cristo e quella dello stesso personaggio del dipinto

PROPORZIONI 2

con la *Guarigione di Lazzaro* (tela della quale si conserva una fotografia antica presso la fototeca del Netherlands Institute for Art History a L'Aia). Inoltre, la pittura di Faber è più liquida e meno corposa rispetto a quella di Finson e i chiaroscuri sono meno costruiti, mentre i suoi personaggi sono più tozzi e meno voluminosi.

Faber continuerà a dipingere fino alla sua morte, fossilizzandosi in uno stile che possiamo definire 'finsoniano', contraddistinto da un cedimento qualitativo nella sua fase tarda, dovuto forse ad una mancanza di nuovi stimoli e ad una difficoltà nell'aggiornarsi alla predominante pittura rubensiana di quegli anni (esempio ne è *l'Ultima Cena* del 1640 conservata nella chiesa di San Magno a Esens).

Concludendo, il fenomeno artistico napoletano del primo Seicento, inaugurato dal soggiorno del Caravaggio, si caratterizza per un marcato internazionalismo. La città, divenuta un punto di riferimento per artisti di diversa provenienza, offre un terreno fertile per lo sviluppo di nuove tendenze artistiche. Figure come il cardinale Filippo Spinelli, ponte tra la corte asburgica e il vicereame spagnolo, ed il Maestro di San Silvestro, con le sue probabili radici formative napoletane, testimoniano l'importanza di questo contesto culturale, ancora in gran parte da esplorare⁷⁷.

- * Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze tra il 2023 e il 2024. Desidero esprimere la mia profonda gratitudine a tutti coloro che mi hanno aiutato in questa ricerca e in particolare a: Daniele Benati, Francesco Frangi, Gianni Papi, Bernard Aikema, Liesbeth Helmus, Christian Bonaventura, Machtelt Brüggeren Israël, Nicolas Joyeux, Annick Lemoine, Paolo Benassai e i miei colleghi borsisti della Fondazione Roberto Longhi.
- ¹ Olio su tela, 144 x 173,5 cm. Oltre a Éric Turquin, responsabile del *cabinet d'expertise* di Parigi al quale il dipinto era stato affidato per la vendita, in favore dell'attribuzione al Caravaggio si sono espressi Nicola Spinosa (prudentemente, in *Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione*, dialogo a cura di N. Spinosa, catalogo della mostra (Milano) a cura di J.M. Bradburne, Milano 2016, pp. 38-43) e, in svariate occasioni ma non in sede scientifica, Keith Christiansen; tra i contrari si menzionano Mina Gregori, Gianni Papi (*La Crocifissione di sant'Andrea Back-Véga*, Milano 2016) e Alessandro Zuccari. Rossella Vodret pensa che l'opera sia stata iniziata dal Caravaggio e completata da Finson; cfr *Giuditta che taglia la testa di Oloferne di Tolosa. Considerazioni sulle analisi tecniche e confronti con la prassi esecutiva di Caravaggio*, in *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati, nuove idee*, atti del convegno (Napoli, 13-14 gennaio 2020), a cura di M.C. Terzaghi, Todi 2021, pp. 85-99.
- ² G. Papi, *Un precoce 'San Sebastiano' di Finson*, in "Paragone", LXVI, 2015, 781, pp. 17-21; Idem, *Caravaggio e Finson un'amicizia*, in *Caravaggio a Napoli, studi e ricerche*, Roma 2019, pp. 68-84; V. Farina, *Louis Finson e Martin Faber tra Napoli e Roma*, in *Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano*, catalogo della mostra (Conversano) a cura di V. Farina, G. Lanzilotta, Cava de' Tirreni 2018, pp. 92-109; T. Borgogelli, *Una "Salomè con la testa del Battista" per Martin Faber, alias il Maestro di San Silvestro*, in "ArtItalies", 24, 2018, pp. 78-87; M. Osnabrugge, *The Neapolitan lives and careers of Netherlandish immigrant painters (1575-1655)*; F. Spina, *Louis Finson e la Giuditta. Novità sulla presenza del pittore fiammingo nella Roma di Caravaggio*, in *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta*, catalogo della mostra (Roma) a cura di M.C. Terzaghi, Roma 2021, pp. 80-84.
- ³ R. Longhi, *I pittori della realtà in Francia, ovvero I caravaggeschi francesi del Seicento*, in "L'Italia Letteraria", 19 gennaio 1935, riedito in Idem, *I pittori della realtà in Francia* in "Paragone", XXIII, 1972, 269, pp. 3-18 e in Idem, *Opere complete*, XI, 2, *Studi caravaggeschi, 1935-1969*, Milano 2000, pp. 1-11. Del pitto-

- re si è poi occupato a più riprese Didier Bodart: D. Bodart, *Louis Finson (Bruges, avant 1580-Amsterdam 1617)*, Bruxelles 1970; Idem, *Louis Finson (Bruges 1585-Amsterdam 1617) et Naples*, in “Les Cahiers d’Histoire de l’Art”, 5, 2007, pp. 26-35; Idem, *La Circoncisione di Louis Finson a Poitiers*, in “Arte documento”, 30, 2014, pp. 193-196. Sulle copie di Caravaggio a Napoli: M.C. Terzaghi, *Napoli 1610: copie e copisti di Caravaggio*, in *La copia pittorica a Napoli tra ‘500 e ‘600*, a cura di D. García Cueto, A. Zezza, Roma 2018, pp. 61-77.
- ⁴ Per la formazione di Finson nel contesto del tardomanierismo anversese-rudolfino si veda l’importante contributo di G. Capitelli, *Louis Finson tra Europa e Mediterraneo*, in *Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio: a nuova luce, restauri e riscoperte dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, catalogo della mostra (Napoli) a cura di M.C. Terzaghi, Napoli 2013, pp. 15-27.
- ⁵ Oltre alla citata monografia di Bodart (1970), si vedano i nuovi riscontri documentari prodotti da G. Porzio, *Louis Finson a Napoli. Le tracce documentarie in Giuditta decapita Oloferne...* 2013, cit., pp. 53-68; nonché le nuove scoperte in F. Spina 2021, cit., pp. 80-84.
- ⁶ Bodart 1970, cit., p. 11, lettera 13 gennaio 1614.
- ⁷ Terzaghi in *Giuditta decapita Oloferne...* 2013, cit., pp. 29-43.
- ⁸ Papi 2016, cit.; Idem 2019, cit., pp. 68-84. Inoltre, per una migliore comprensione dell’amicizia tra Vinck, Finson e Caravaggio, e per il funzionamento delle botteghe napoletane si legga l’importante contributo M.C. Terzaghi, *Battistello e Caravaggio in context*, in *Il patriarca bronzeo dei caravaggeschi. Battistello Caracciolo 1578-1635*, catalogo della mostra (Napoli) a cura di S. Causa, Napoli 2022, pp. 55-69.
- ⁹ Olio su tela, 260 x 201 cm.
- ¹⁰ Ringrazio Bernard Aikema e Liesbeth Helmus che mi hanno aiutato per la trascrizione dell’iscrizione, riportata anche da Bodart, ma con vistosi errori e qui corretta. Per la trascrizione la dottoressa Helmus mi ha suggerito la seguente alternativa: “Dor Bacchus dienaers ende queridas gesellen woort hier pictura veracht. Waer by ‘t spreekwoort arm als schilders woort voort gebracht”. Ringrazio, inoltre, Nicolas Joyeux per la fotografia del dettaglio del cartellino dell’*Incredulità di San Tommaso*.
- ¹¹ C.B. Huet, *Het land van Rubens: Belgische reisherinneringen*, Amsterdam 1879, pp. 207-208.
- ¹² A. Lemoine, *Sotto gli auspici di Bacco. La Roma dei bassifondi, da Caravaggio ai Bentvueghels*, in *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Roma-Paris) a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano 2014,

- pp. 23-41; Platone, *Fedro* 244d-e e 265b; nonché P. Morel, *Renaissance dionysiaque. inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 - 1630)*, Paris 2015.
- ¹³ La morte della madre di Finson nel 1580 è un *ante quem* per la nascita del pittore: Bodart 1970, cit., p. 215, doc. 1.
- ¹⁴ P.H. Janssen, “*The Four Elements*” by Louis Finson: a rediscovered masterpiece, in *Louis Finson, The Four Elements*, a cura di P. Smeets, Milano 2007, pp. 13-25.
- ¹⁵ Spina 2021, cit., pp. 80-84.
- ¹⁶ “A fra Paulo di Raimo d(ocati) ventisette et per lui a Loise Finson pittore per tanta op(er)a di pittura che li ha da fare”; cfr. A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1985, pp. 89-111.
- ¹⁷ V. Pacelli, *Le evidenze documentarie (e i rapporti artistici tra Napoli e Genova agli inizi del Seicento)* in V. Pacelli, F. Bologna, *Caravaggio 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal Tiranno' per Marcantonio Doria*, in “*Prospettiva*”, 1980, 23, pp. 24-30.
- ¹⁸ Porzio 2013, cit., p. 67, doc. 9.
- ¹⁹ S. Causa, *Gli amici nordici del Caravaggio a Napoli*, in “*Prospettiva*”, 1999, 93/94, pp. 142-157; G. Papi, *Finson e altre congiunture di precoce naturalismo a Napoli*, in “*Paragone*”, LII, 2001, 619, pp. 35-47; nonché Porzio 2013, cit., pp. 53-68. Porzio evidenzia come Finson abbia assimilato le caratteristiche stilistiche di un gruppo di pittori napoletani, in particolare la resa delle stoffe con una lucentezza argentea tipica di artisti come Ippolito Borghese e Giovanni Bernardino Azzolino. Tuttavia, l'influenza fiamminga rimane fondamentale per Finson, che mostrò interesse per opere di artisti del suo paese già attivi a Napoli, come Aert Mytens. È interessante notare come Finson abbia ripreso la figura di uno sgherro presente nel *Cristo deriso* del Fogg Museum per rappresentare il soldato all'estrema sinistra di Cristo nel suo *Cristo e l'Adultera* attribuito da Papi (2001, cit.).
- ²⁰ Olio su tela, 218 x 168 cm.
- ²¹ Olio su tela, 150 x 220 cm.
- ²² Olio su tela, 164,5 x 213,5 cm.
- ²³ Olio su tela, 106 x 117, 5 cm.
- ²⁴ Capitelli 2013, cit., pp. 15-27.
- ²⁵ Sotheby's, New York, 8 giugno 2007, lot 226. L'opera è stata attribuita da Terèz Gerszi nel catalogo della vendita, sulla base di esame diretto del dipinto fatto a Vienna nel 1993, e datata tra il 1575 e il 1599.
- ²⁶ Bodart 2007, cit.
- ²⁷ Si veda il regesto documentario in Porzio 2013, cit., pp. 64-68.
- ²⁸ Filippo Spinelli (1566-1616) fu nunzio apostolico nel regno Asburgico e vescovo di Policastro. Nel 1604 fu creato cardinale da Clemente

- VIII col titolo di San Bartolomeo all'Isola e l'anno seguente divenne vescovo di Anversa.
- ²⁹ “25 maggio 1605, partita di 20 ducati al p(rincip)e di Cariatì d(ocati) venti e p(er) lui a Loise Finsone pittore d(iss)e p(er) saldo e final pag(amen)to di quello deve havere p(er) lo ritratto c'ha fatto del cardinale suo zio restando soddisf(att) o interam(ent)e cos' d'accordo.” In Porzio 2013, cit., p. 66, doc. 4. Carlo II Spinelli (1579-1614) era principe di Cariatì e nipote di Filippo Spinelli.
- ³⁰ Scheda n. 00404254. Non mi è stato possibile vedere il dipinto di persona, data l'inaccessibilità della cappella Santa Maria Succurre Miseris del Museo delle Arti Sanitarie di Napoli.
- ³¹ Olio su tela, 141 x 189 cm.
- ³² Parere differente è in Capitelli 2013, cit., pp. 15-27.
- ³³ Bodart 1970, cit., p. 162. È interessante notare che Eduard Flechsig considerava l'opera di un pittore fiammingo tra il 1580 e il 1600 (E. Flechsig, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Landes-Museum im Braunschweig*, Braunschweig 1922, p. 8, n. 37; Idem, *Braunschweigisches Landesmuseum für Geschichte und Volkstum*, Braunschweig, 1922, pp. 87-88); invece Longhi datava l'opera intorno al 1605 ca (Bodart 1970, cit., p. 162).
- ³⁴ Bodart 1970, cit., p. 162.
- ³⁵ *The Illustrated Bartsch, 4, Netherlandish Artists: Matham, Saenredam, Muller*, New York 1980, pp. 411-415. Sulle incisioni di Goltzius si veda anche *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, a cura di H. Leeftang, G. Luijten, Amsterdam-New York-Toledo (Ohio) 2004.
- ³⁶ *The Illustrated Bartsch...* 1980, cit., p. 181.
- ³⁷ M.G.C. Osnabrugge, *Netherlandish immigrant painters in Naples (1575-1654): Aert Mytens, Louis Finson, Abraham Vinck, Hendrick De Somer and Matthias Stom*, Amsterdam 2015, pp. 52, 187 doc. 103.
- ³⁸ *Hendrick Goltzius...* 2004, cit., pp. 298-299.
- ³⁹ B. Ducos, *Frans Pourbus Le Jeune (1569-1622), Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon 2011, p. 33 doc. 39
- ⁴⁰ “Dona e lega al signor Abraham Vinck la sua proprietà che spetta per metà di due dipinti entrambi di Michelangelo Caravaggio, uno dei quali è il Rosario e l'altro Giuditta e Oloferne”; cfr. Bodart 1970, cit., p. 228, doc. 16.
- ⁴¹ V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di priori ed altri documenti inediti)*, in “Bollettino dell'arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, X, 1916, pp. 284-220, pp. 302-303 (lettera 22 luglio 1673).
- ⁴² Un'immagine della radiografia del *David* del Caravaggio di Vienna si può trovare in M.C. Terzaghi, *Tanzio, Caravaggio e compagni tra*

- Roma e Napoli*, in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli) a cura di M.C. Terzaghi, Milano 2014, pp. 19-50. Le figure di Marte e Venere dipinte sotto il *David* ricordano quelle di Vincent Sellaer, suggerendo che l'opera potrebbe essere stata creata da un artista della sua cerchia.
- ⁴³ *Giuditta decapita Oloferne ...*, 2013, cit.
- ⁴⁴ Due riferimenti iconografici potrebbero essere la *Resurrezione* di Dürer e l'*Adone morente* di Goltzius del 1609. Non sono convinto invece che la copia di Domenichino della *Liberazione di San Pietro*, in San Pietro in Vincoli sia un'opera di Finson, come non penso che sia del pittore il *San Giovanni Battista che si prepara al martirio* di una collezione privata; cfr. Farina 2018, cit., pp. 92-109. Penso invece che sia una terza versione autografa il *San Sebastiano* documentato da un'immagine nella cartella dei pittori anonimi barocchi della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (foto n. 51305) (fig. 40). Una quarta versione del dipinto, la prima firmata e datata "ALOI-SIUS. FINSONIUS / FECIT. ANO. 1612", è stata recentemente messa all'asta a Parigi. L'opera è apparsa il 18 giugno 2025 come lotto 4 presso la casa d'aste Ader.
- ⁴⁵ L'iscrizione dei *Quattro elementi* di Finson riporta: "Ludovicus Finsonius fecit in Napoli 1611".
- ⁴⁶ Bodart 1970, cit., p. 243, lettera del 25 maggio 1613.
- ⁴⁷ Olio su tavola, 50,5 x 71 cm.
- ⁴⁸ Olio su tela, 179 x 170 cm.
- ⁴⁹ *Louis Finson...*, cit.; Capitelli 2013, cit., pp. 15-27; A.E. Denunzio, *La Giuditta, Louis Finson e un probabile committente*", in *Giuditta decapita Oloferne...* 2013, cit., pp. 45-51; J. Clifton, "Non bene iunctarum discordia semina rerum": *Louis Finson's Allegory of the four elements*, in *The Right Moment: Essay Offered to Barbara Baert*, Parigi 2021, pp. 279-321.
- ⁵⁰ E. Bruwaert, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin, graveur troyen, 1562-1622*, Troyes 1914, p. 88.
- ⁵¹ Olio su tela, 440 x 330 cm; cfr. Bodart 1970, cit., pp. 110-111.
- ⁵² Tra le varie *Annunciazioni* di Finson possiamo ricordare queste repliche: in verticale quella a Capodimonte e quella del Museo Nazionale dell'Aquila; e oblunghe quella dei Pinchinats, già collezione Aubanel, quella della cattedrale di Saint-Trophime di Arles e quella del Museo del Prado.
- ⁵³ I. de Ramaix, M. West, *The Illustrated Bartsch, 73, Justus Sadeler, I*, New York 2014, pp. 198-199.
- ⁵⁴ Olio su tela, 137 x 106 cm.
- ⁵⁵ I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch, 72, Aegidius Sadeler II, I*, New York 1997, p. 82.
- ⁵⁶ *Ivi*, II, New York 1998, p. 170.
- ⁵⁷ W.L. Strauss, *Hendrick Goltzius 1558-1617 The complete Engravings*

- and Woodcuts*, New York 1977, I, pp. 392-393.
- ⁵⁸ Olio su tela, 220 x 162 cm.
- ⁵⁹ de Ramaix 1997, cit., I, p. 157.
- ⁶⁰ Finson dovette possedere una versione della *Crocifissione di Sant'Andrea* del Caravaggio, che alcuni storici dell'arte identificano in quella Back-Vega, pensando che questa sia una seconda versione autografa di Merisi (Papi 2016, cit.). A comprovare la notizia è l'autenticazione del dipinto realizzata ad Amsterdam 25 November 1619 da parte di Pieter Lastman, Adriaen van Nieulandt e Louijs du Predt (Bodart 1970, cit., pp. 234-235, doc. 21).
- ⁶¹ Il primo documento che attesta Tanzio a Napoli è del 3 settembre 1607 (una pittura per la cappella Della Monica) reso noto da Porzio in *Ancora su Tanzio a Napoli, nuove acquisizioni*, in "Storia dell'Arte", 2015, pp. 53-62; G. Porzio, *Tanzio da Varallo e la sua cerchia documentati per gli anni meridionali in Tanzio... 2014*, cit., pp. 51-59.
- ⁶² G. Agosti, J. Stoppa, *Nel clan di Tanzio*, in *Gaudenzio Memorial*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Vercelli 2018, pp. 70-126.
- ⁶³ F. Bologna, *Tanzio a Roma, sugli Alpiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli in Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra (Milano) a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 33-40; F. Frangi, *Itinerario di Tanzio da Varallo*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999, pp. 113-192. Il primo ad aver insistito sulle relazioni tra Tanzio e Finson è M. Rosci, in *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, catalogo a cura di G. Romano, Torino, 1991, pp. 114-121, n. 16, pp. 116-118. Inoltre, a provare quanto Tanzio fosse vicino all'arte fiamminga, è da notare come la *Battaglia di Sennacherib* sembri richiamare la figura presente in basso a destra nella *Resurrezione* di Wenzel Coebergher, conservata nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore.
- ⁶⁴ A. Kanzenbach, *Faber, Martin Hermann*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 36, München-Leipzig 2003, pp. 45-47; Eadem, *Faber, Martin Hermann*, in *Biographisches Lexikon für Ostfriesland*, a cura di M. Tielke, 4, Aurich 2007, pp. 129-134; Eadem, *Auf den Spuren von Recht und Gerechtigkeit im Emden Rathaus am Delft*, in *Emden. Historische Stationen in der ostfriesischen Metropole* ('Schriftenreihe des Stadtarchivs Emden', 5) a cura di R. Uphoff, Horb am Neckar 2009, pp. 54-66; Eadem, *Martin Faber. Künstler und Politiker in reformierten Emden*, in *Menso Alting und seine Zeit. Glaubensstreit, Freiheit, Bürgerstolz*, catalogo della mostra (Emden) a cura di K.D. Voss, W. Jahn, Oldenburg 2012, pp. 288-295; Eadem, *Wiederentdeckt: Zwei*

Gemälde des Emdener Künstlers Martin Faber, in *Ostfriesland Niedersachsenweit. Festschrift für Rolf Bärenfänger* a cura di J.F. Kegler, Emden 2020, pp. 291-300. Kanzenbach evidenzia come Faber fosse, anche, un architetto, un ingegnere ed un cartografo. Ciò attesta l'interesse del pittore per le architetture prospettiche e ci permette di supporre con maggiore sicurezza che Faber fosse il creatore dei paesaggi delle opere francesi di Finson. Inoltre, il *Paesaggio con viaggiatori* firmato e datato "Martin Hermans Faber, Napoli 22 maggio 1611" del Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 41), attesta la specializzazione del pittore tedesco nel genere della paesaggistica in anni assai precoci e ci impone maggior cautela nell'identificazione del Maestro di San Silvestro con Martin Faber. Ipotesi per la quale riservo dei dubbi, che non estendo però al *corpus* di opere assegnate a questo pittore da Papi (G. Papi, *Il Maestro di San Silvestro, un'ipotesi per Martin Faber in Italia*, in "Paragone", LXIV, 2013, 755, pp. 3-10). Sembra giusta anche l'intuizione di Viviana Farina (Farina 2018, cit.) nel riferire allo stesso gruppo il *David con la testa di Golia* di collezione privata, nonché quella di Tommaso Borgogelli che allo stesso *corpus* aggiunge una *Salomé con la testa del Battista* della Quadreria dei Gerolamini (Borgogelli 2018, cit.). A questo gruppo di dipinti aggiungerei anche la *Decol-*

lazione del Battista di collezione privata fiorentina pubblicata da Borgogelli dubitativamente come Finson, riprendendo una precedente intuizione di Spinosa (N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010, p. 269, n. 188; Borgogelli 2018, cit., pp. 78-87). L'opera era stata riferita anche ad Orazio Riminaldi da Franco Paliaga e Pierluigi Carofano (P. Carofano, F. Paliaga, *Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento*, Pisa 2001, pp. 110-111; P. Carofano, *Orazio Riminaldi*, Cremona 2013, pp. 115-116).

⁶⁵ Martin Faber, Jakob Ernst Thomann von Hagelstein e Cristoforo Valem erano tre pittori tedeschi di regioni diverse, ma sappiamo che Thomann von Hagelstein e il misterioso Valem erano amici di Tanzio da Varallo, il quale risulta residente in prossimità della chiesa napoletana di Santa Maria della Carità. Nello stesso luogo, nel 1605, Abraham Vinck e Louis Finson condivisero una bottega, pertanto non mi sembra assurdo ipotizzare una conoscenza tra i tre pittori tedeschi; cfr. Terzaghi 2022, cit., pp. 55-69.

⁶⁶ Bodart 1970, cit., p. 59.

⁶⁷ Faber è documentato in Italia grazie alle iscrizioni che si conservano su tre delle sue opere grafiche: un'incisione eseguita a Roma nel 1611 e segnalata alla fine dell'Ottocento, ma oramai irrintracciabile, e due disegni realizzati a

Napoli del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 17618, 17624); F. Thöne, *Ein deutschrömisches Skizzenbuch von 1609-11 in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Berlin 1960, p. 15-17; Bodart 1970, p. 12 nota 2.

⁶⁸ Alcuni paragoni potrebbero essere fatti con la produzione grafica dei due artisti: si noti come il disegno a penna del *Paesaggio con viaggiatori* del Kupferstichkabinett di Berlino di Faber sia molto simile al disegno del *Paesaggio montano* di Adam Elsheimer, realizzato anch'esso a penna e conservato nello stesso museo. Si tratta di paesaggi che si sviluppano in orizzontale, in cui gli artisti raramente permettono agli occhi dell'osservatore di vagare tra gli altipiani delle colline, ma richiamano la sua attenzione su preziosi dettagli e minuziose indagini della natura, come le foglie mosse dal vento tra le chiome di un albero realizzate con veloci 'virgolette' d'inchiostro o un corso d'acqua ricco di striature orizzontali, che ne descrivono il suo movimento. Ad uno sguardo più attento, in entrambe le composizioni, possiamo notare delle rocche ricoperte

dalla vegetazione. Queste sono le stesse costruzioni che caratterizzano la paesaggistica tedesca sin dai tempi di Dürer ed Altdorfer e che ritroviamo anche nelle opere francesi di Finson. Infatti, proprio in questi paesaggi – si veda il *Martirio di Santo Stefano* o *l'Adorazione dei Magi* – attribuibili a mio avviso a Faber, ritroviamo corrispondenze con Elsheimer negli azzurri cristallini di un cielo atmosferico rischiarato da bagliori di luce; cfr. J. Jacoby, *Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Kritischer Katalog*, Frankfurt am Main 2008.

⁶⁹ Bodart 1970, cit., pp. 59-61.

⁷⁰ A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 voll., Amsterdam, 1718-1721, I, 1718, pp. 131-132; C.T. Seifert, *Beyond Elsheimer/Jakob Ernst Thomann von Hagelstein*, London 2023.

⁷¹ Olio su tela, 81 x 62 cm.

⁷² Olio su tela, 215 x 145 cm.

⁷³ Olio su tela, 151 x 125 cm.

⁷⁴ Olio su tela, 221 x 283 cm.

⁷⁵ Olio su tela, 164 x 200 cm.

⁷⁶ Olio su tela, 100,5 x 130 cm.

⁷⁷ Papi 2013, cit. (con bibliografia precedente).

Una rilettura della prima attività di Lorenzo Pasinelli

Matteo Cappellotto

La critica moderna ha sottolineato a più riprese la posizione nevralgica rivestita da Lorenzo Pasinelli (Bologna, 1629-1700) nelle vicende della pittura bolognese del secondo Seicento. Già l'abate Luigi Lanzi, proponendo un primato condiviso in parità con Carlo Cignani, ne sottolineava l'impegno cruciale nella formazione di gran parte della prima generazione settecentesca, oltre ad attribuirgli il merito di aver sviluppato una soluzione formale che per il contesto figurativo felsineo aveva rappresentato un "gran cangiamento"¹. Su presupposti simili si è mossa la storiografia novecentesca, a partire dal breve profilo presentato in occasione della *Mostra del Settecento bolognese* (1937) da Roberto Longhi, per il quale la "maniera fluida, spiegata, venezianeggiante" di Pasinelli ben si prestava alla descrizione di un "grato, anche se un po' torbido, senso di bellezza, fra mondana e ideale"². Dagli anni Cinquanta gli apporti di numerosi studiosi, ed in prima battuta quelli di Carlo Volpe, hanno delineato in modo preciso la fisionomia dell'artista e i confini del suo lascito, consistente nell'aver mediato al

PROPORZIONI 2

secolo successivo l'eredità reniana nella veste naturalizzata ed umanizzata immaginata dal maestro Simone Cantarini, alla quale Pasinelli sovrappone una drammaticità chiaroscurale sul modello di Flaminio Torri per poi stemperarsi in un omaggio sempre più dichiarato al mito veronesiano³. Ad oltre trent'anni dalla monografia pubblicata da Carmela Baroncini⁴, è opportuno tornare ad analizzare la prima fase di attività del pittore, quella meno delineata da punti fermi e costellata da soggiorni al di fuori della città natale che arricchiscono un bagaglio culturale ben più ampio rispetto a quanto lasciato intendere dalle fonti antiche.

Per la giovinezza di Pasinelli si può contare su di un punto di partenza privilegiato nella biografia redatta dall'affezionato allievo Giovan Pietro Zanotti, consegnata alle stampe ad appena tre anni dalla morte del maestro con un titolo esuberante che ne dichiara, negli ideali dello scrittore, la posizione di prestigio nello svolgersi delle vicende di 'Felsina pittrice'⁵. L'importanza del testo, del quale l'artista aveva potuto supervisionare la stesura negli ultimissimi anni di vita⁶, è stata più volte sottolineata, così come è stato notato quanto questa prima 'vita', perdonata la foga encomiastica che ne caratterizza alcuni passaggi, risulti ben più illuminante rispetto alla seconda versione della stessa, rivista ed asciugata nel tono, consegnata anni dopo dallo stesso Zanotti a Luigi Crespi per l'inclusione nelle *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice* (1769)⁷. Con il *Nuovo fregio di gloria* di Zanotti alla mano, si possono quindi ripercorrere con buona attendibilità i passi che inaugurano il cammino del giovane pittore: ostacolato nella precoce propensione alle arti figurative dalla preoccupazione paterna, così come prescrive la traccia consolidata di un *Leitmotiv* ricorrente nella letteratura artistica, Lorenzo brancola inizialmente alla ricerca di un mentore adeguato⁸. La svolta arriva con l'approdo alla scuola di Simone Cantarini detto il Pesarese, già fra i più brillanti frequentatori delle 'stanze' di Guido Reni e da poco rientrato a Bologna per tentare

di recuperare una posizione di prestigio compromessasi in seguito ai contrasti con il maestro⁹. Il momento è all'incirca quello fra il 1644 e il 1645: la collettività degli 'Intendenti' – committenti del clero e della nobiltà, letterati, accademici –, che con le proprie iniziative indirizza il gusto e quindi il lavoro dei pittori, è attivamente impegnata nel mantenere intatto "l'incantesimo del lascito reniano"¹⁰. In questo contesto è Cantarini a proporre la declinazione più originale, scaturita dal connubio fra il rigore ideale di Guido e le diverse esperienze culturali già approdate nelle Marche, dal venetismo di Ridolfi e Palma al 'naturalismo' di Gentileschi e Guerrieri. Inoltre, l'ultima fase della pittura cantariniana, contemporanea quindi alla formazione di Pasinelli, è quella più decisamente indirizzata in senso 'revisionista' grazie alle suggestioni 'naturalistiche' del recente soggiorno romano¹¹. Nell'ambito della 'Stanza' il giovane può maturare un confronto anche con altri allievi del Pesarese ed in particolare con Flaminio Torri, di pochi anni più anziano. Il *cursus studiorum* dell'apprendistato dovette essere quello tipico degli *atelier* bolognesi di metà Seicento, nei quali grandissima importanza veniva riservata al mantenimento di uno specifico codice genetico di bottega attraverso la replica diretta dei lavori del maestro, prassi partecipe di un fenomeno di stratificazione culturale che mira alla salvaguardia dell'illustre passato figurativo incarnato nell'arte del caposcuola¹². Il biografo registra puntualmente come "Ogni Quadro, ogni disegno, che usciva da quella mano, che non sapeva produrre, che meraviglie, copiava, e ricopiava Lorenzo"¹³, e come nel giro di poco tempo Cantarini poté servirsi dell'allievo per l'abbozzo iniziale dei suoi quadri, "che appena da Lui ritoccati, avrebbero potuto passare per di sua mano"¹⁴. Per entrambe le attività, che dovettero rappresentare le principali occupazioni del giovane in quegli anni, rimane ben poco di veramente verificabile¹⁵. Oltre alla frequentazione della bottega di Cantarini, Lorenzo avrebbe tratto vantaggio dai sopralluoghi di rito al chiostro di San Michele in Bosco, oppure dalla partecipazione

PROPORZIONI 2

ai lavori dell'accademia aperta dal conte Ettore Ghislieri nella propria abitazione, del pari basata sull'ossequio nei confronti della tradizione carraccesca del disegno dal 'naturale'. A questo frangente sarebbe da riferire una serie perduta di nudi realizzati a carboncino o a pastelli colorati, poi confluiti nella raccolta del conte Pietro Ercole Fava¹⁶, ma, se si rileggono con la dovuta attenzione alcuni passaggi di Zanotti – “si avanzò nella professione in maniera che si lasciò addietro in Bologna molti di coloro, che andavano fastosi del nome di assai bravi Pittori”¹⁷ –, anche le primissime realizzazioni autonome su commissione.

Quando, tra la fine del 1647 e l'inizio del 1648, il Pesarese lascia Bologna per un breve e sfortunato incarico mantovano¹⁸, il giovane, non ancora ventenne, è nominato “buon Custode della Stanza, e di ciò, ch'entro vi lasciasse”¹⁹: materiale di lavoro, dipinti abbozzati, incisioni e soprattutto l'impressionante fondo dei disegni di Cantarini, che per Pasinelli costituirà d'ora in avanti non solo il nucleo iniziale della “superba raccolta”²⁰ grafica menzionata dalle fonti, ma anche la struttura portante del suo stesso linguaggio figurativo.

Dopo alcuni mesi da autodidatta e raggiunto dalla notizia della morte di Cantarini (1648), Pasinelli sente la necessità di affiancarsi ad un secondo maestro, o almeno di cercare il supporto di una bottega già avviata. La scelta cade per via naturale sul compagno di studi Torri, che nel frattempo si era reso indipendente inaugurando un proprio studio e sviluppando un proprio linguaggio originale, caratterizzato da una forte drammaticità chiaroscurale e da una personalissima trama pittorica che Volpe ebbe modo di descrivere come “lustra e quasi stremata da riflessi rapidi e cupi, come d'antracite”²¹. Il sodalizio risulta cruciale: tutte le opere degli anni immediatamente successivi, ovvero le primissime a noi pervenute, sono senz'altro indirizzate in senso cantariniiano, ma risentono anche di un debito evidente nei confronti del secondo maestro. È probabile che i due fossero legati più da un'amicizia fra pari che dal rapporto di gerarchia maestro-allievo, come lascia

del resto intendere l'ormai raggiunta età matura anche da parte del più giovane. Non è un caso che la ragione dello screzio che ne avrebbe causato la separazione – Zanotti aderisce anche qui ad un consolidato stereotipo storico-artistico – riguardasse la paternità di un'invenzione, ovvero la materia che solitamente sancisce il discrimine fra artista maturo e apprendista: senza averne ottenuto l'approvazione, Pasinelli si sarebbe servito di una *Testa di vecchia* abbozzata a pietra rossa dal compagno, che a sua volta avrebbe rivendicato l'autografia di una *VerGINE annunciata* dipinta dal più giovane e per la quale era giunto persino l'apprezzamento del Guercino²².

Allontanatosi da Torri, Pasinelli inaugura finalmente la propria bottega a cavallo tra il quinto e il sesto decennio, dalla quale inizia a licenziare “molti Quadri, che sono sùl gusto di Flaminio”²³. Prende così avvio l'incertezza attributiva, sancita già dalla storiografia coeva, circa l'attività dei due pittori, ancora vicinissimi nei modi nonostante la rottura²⁴. Proprio al contesto dell'*atelier* di Torri e al momento immediatamente successivo si possono ascrivere alcune opere, dalle quali traspare ancora, nonostante Zanotti citi invenzioni indipendenti²⁵, la volontà di aderire ad un prototipo già codificato dal compagno più maturo – alla cui base si trova comunque un ricordo cantariniano –, talvolta attraverso una replica fedele e talvolta secondo una declinazione più personale. Alla prima casistica appartiene la *Giuditta con la testa di Oloferne* della Galleria Fondantico di Bologna²⁶ (fig. 42), replica con alcune varianti del modello di Torri conservato presso la Bob Jones University di Greenville (South Carolina) (fig. 43). L'assegnazione a Torri o Pasinelli del dipinto di Greenville, noto da tempo alla critica, è stata oggetto di una vicenda piuttosto altalenante²⁷ che dovrà concludersi a favore del più anziano, in ragione dell'esasperata aggressività di alcuni passaggi pittorici sul tipo di quelli che evidenziano il frastagliarsi in profondità delle pieghe degli abiti, oppure per la costruzione tramite pennellate ma-

teriche del volto della fantesca, vicinissimo a quello del pastore sulla destra dell'*Adorazione del bambino* di Torri già in collezione Ratta Garganelli²⁸. Al di là del medesimo prototipo, le due tele condividono l'impianto luministico crepuscolare e gli sbalzi chiaroscurali tipici di Torri, così come è compartecipata l'espressività arcigna delle protagoniste femminili, diversa dalla distensione ideale delle raffigurazioni di Giuditta licenziate da Pasinelli in maturità. Soffermandosi su alcuni passaggi si può tuttavia notare come il più giovane riveli una tendenza ad ingentilire, nel minore contrasto espressivo di alcuni passaggi chiaroscurali o nella generale condotta del *ductus* pittorico, meno disturbato dalle striature materiche di Torri. Lo si nota nella modalità distesa con la quale è trattata la zona di pannello nell'angolo inferiore destro, occupato in Torri da marcate pennellate che movimentano il sacco destinato al macabro cimelio. È comunque derivata dal collega la tensione che spinge ancora Pasinelli a caricare di contrasti la stesura, diversamente da quanto farà in un successivo momento: lo si nota ad esempio nel modo di zigzagare in punta di pennello i lumi che corrono lungo il naso di Oloferne.

Che l'emulazione lasciasse poco alla volta spazio ad una ricerca personale si desume invece dalla *Madonna con bambino* della collezione Devonshire di Chatsworth House (Derbyshire, Gran Bretagna)²⁹, tenera interpretazione di un soggetto di Torri conosciuto in almeno due versioni³⁰, alla cui base è possibile intravedere anche la toccante idea di maternità proposta dal Guercino nel *Miracolo di San Carlo Borromeo* per la parrocchiale di Renazzo di Cento. Un esempio ancor più elaborato, e quindi ascrivibile ad un momento più propriamente maturo ma di continuata dipendenza da un prototipo del collega, è quello offerto dalla tela *Rebecca ed Eliezer al pozzo* di collezione privata milanese (fig. 44), la cui composizione è modellata con evidenti variazioni sul quadro di Torri recentemente pervenuto al Museo di Belle Arti di Budapest³¹. Il dubbio sulla cronologia di questo dipinto,

che Daniele Benati preferiva posporre alla tela di medesimo soggetto realizzata nel 1665 per Alessandro Fava³², non è facile da districare: credo si possa accogliere la proposta di Zsuzsanna Dobos³³ di avvicinarne la realizzazione al periodo di collaborazione fra i due, in ragione della dipendenza stringente dalla tela di Budapest rispetto a quella che si instaura con il quadro Fava. Il confronto rimane in ogni caso esemplare per chiarire la differenza di indirizzo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, con Pasinelli che si avvia sempre più in direzione di un'idealizzazione distante dal graffiante naturalismo di Torri, schiarendo al tempo stesso la visione in prospettiva della svolta neoveneta degli anni successivi.

In altre occasioni il confine fra i due pittori rimane labile e difficilmente ravvisabile: è il caso della *Sibilla* delle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (fig. 45), già riferita in passato a Pasinelli³⁴, per la quale si possono proporre alcune osservazioni che ci sembrano sostenere una più verosimile soluzione a favore del più anziano. Accanto alla grazia di alcuni elementi che avvisano effettivamente di una ricerca destinata a confluire poi in Creti – si veda l'elegante disposizione delle dita –, altri indizi possono invece indirizzare facilmente verso Torri, come l'esteso impiego dell'abitudine tecnica di risparmiare la preparazione bruna per le ombre o di scolpire i lumi del viso attraverso sequenze serrate di tratteggi paralleli. Anche la gamma cromatica impiegata sembra spingere in questa direzione: la tinta verde smeraldo del drappo appare inconsueta per Pasinelli, mentre non sconviene a Torri. Va notata anche la sovrapponibilità quasi perfetta fra questo volto, dall'espressione carica di tensione poco consona al filtro pasinelliano, e quello di Maria nel *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria Pallavicini di Roma, caposaldo della produzione di Torri. Infine, ad indicare una sensibilità irrequieta che trova consona collocazione nel catalogo del pittore più maturo, possono guidarci alcuni passaggi anatomici

PROPORZIONI 2

maggiormente esasperati rispetto a quelli immaginabili dal giovane Pasinelli, come l'innaturale aggettare verso l'alto del polso sinistro che forma una sorta di spira serpentina in grado di dettare il confine inferiore della tela³⁵.

Appartiene poi al nucleo delle prime invenzioni indipendenti ascrivibili agli anni Cinquanta – accanto alla *Sofonisba* di collezione privata torinese³⁶, alla *Testa di fanciulla con turbante* del Museo Davia Bargellini³⁷ e alla *Minerva* dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi³⁸ – il fanciullesco *San Giovanni Evangelista*, dominato da un sentore cantariniano tanto evidente che non potrebbe escludersi a monte un ignoto prototipo del primo maestro. Si tratta di un'idea meno impegnata conosciuta finora in almeno due redazioni di differente tenuta qualitativa³⁹, alle quali si può ora aggiungere la memoria di una terza contraddistinta da una particolare grazia esecutiva, che si trovava, ancorché in condizioni mediocri, presso una collezione privata di Bruxelles, secondo quanto attesta una fotografia conservata da Roberto Longhi nella sua fototeca (fig. 46)⁴⁰. Questo lavoro giovanile dovette riscuotere una certa fortuna: oltre all'esistenza di più redazioni autografe e alla menzione sparsa di un simile soggetto fatta delle fonti⁴¹, va ricordata la traduzione piuttosto fedele fornita anni dopo da Girolamo Negri detto il Boccia, uno dei più ortodossi discepoli di Pasinelli⁴². Tra le primissime composizioni autonome, vanno citate anche le quattro redazioni con varianti della *Madonna con bambino e santi*, tra le quali si direbbero completamente autografe almeno la *Madonna con bambino e santa* (Sant'Elena?) di collezione privata bolognese e la *Madonna con bambino, San Giuseppe, San Giovannino e un angelo* del Musée des Beaux-Arts di Nantes⁴³.

Pertiene a questo gruppo, ed in particolare rapporto con le versioni di Massa Lombarda (Ravenna) e di Cremona, una tela pervenuta alla piccola chiesa di St. Bartholomew ad Elvaston (Derbyshire, Gran Bretagna)⁴⁴ (fig. 47). Nonostante il generale incupimento della superficie pittorica ed un'evidente lacerazione all'altezza del ginocchio della

Vergine, l'opera si presenta in uno stato conservativo tale da renderne ben percepibile la qualità di esecuzione e da certificarne la piena autografia. Rispetto alle sopracitate versioni ravennati e cremonesi, per le quali vanno segnalati passaggi indubbiamente deboli accanto ad altri meglio riusciti che suggeriscono per entrambe l'intervento di un aiuto⁴⁵, il dipinto può essere considerato uno dei modelli originali fra le prime invenzioni di considerevole fortuna licenziate da Pasinelli. La tenera interazione fra i personaggi esprime una concezione di religiosità che si allinea alla poetica ludovichiana dei "sentimenti modesti"⁴⁶, in un'intimità familiare che l'artista cerca di rispecchiare anche attraverso l'impostazione compositiva quanto mai essenziale. A questo si somma un dialogo già avviato con i modi di Paolo Veronese, recuperati a Bologna già dai Carracci e dunque tali da potersi leggere in significativo anticipo rispetto alle successive e più dichiarate simpatie neovenete giustificate dal soggiorno lagunare ricordato nelle fonti⁴⁷; più scontata è la rielaborazione dei motivi risalenti a Cantarini, già ravvisati dalla critica in relazione agli esemplari noti⁴⁸. Circa la curiosa ubicazione del dipinto, possono essere fornite qui alcune indicazioni: è facilmente ipotizzabile una provenienza dal locale collezionismo nobile di dipinti italiani, come nel caso della già menzionata tela di collezione Devonshire, in ragione della prossimità dell'edificio religioso con Elvaston Castle, un tempo sede della considerevole raccolta d'arte degli Stanhope, detentori del titolo nobile di Earls of Harrington⁴⁹. Grazie ad alcune menzioni nella documentazione archivistica della parrocchia e nella letteratura locale, è possibile stabilire che l'opera venne destinata al beneficio della comunità per volere degli stessi proprietari: esposta inizialmente in una sala del municipio cittadino sul principio del secolo scorso, venne trasferita negli anni Quaranta presso la sede dove tutt'ora è conservata⁵⁰.

Tutti i dipinti degli anni Cinquanta preparano alla consacrazione dell'artista sulla scena bolognese, avvenuta grazie ai primi incarichi

PROPORZIONI 2

di prestigio. Nell'*Apparizione di Cristo alla Madre* (1657) e nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (1659) per la navata centrale della chiesa di San Girolamo della Certosa, vero pantheon della pittura postreniana, Pasinelli si confronta con il grande formato e dimostra di recepire la spazialità barocca di Domenico Maria Canuti, mentre nel riquadro ad affresco con *I cardinali Barberini e Ludovisi riportano in Santo Stefano la benda di Maria Vergine* (1659-1660) può dialogare con l'*équipe* cignanesca attiva nella decorazione della Sala Farnese in Palazzo d'Accursio. L'invito ad un esordio fuori i confini bolognesi arriva grazie ad un sodalizio professionale con il pittore quadraturista Andrea Seghizzi, grazie al quale il nostro nel 1661 viene coinvolto nella decorazione del palazzo di Marmirolo, uno dei principali cantieri artistici promossi dal ducato di Carlo II Gonzaga Nevers⁵¹. L'incarico mantovano dovette rappresentare l'occasione di mettersi particolarmente in luce, almeno secondo la notizia fornita da Zanotti che diceva il giovane costretto a difendersi dalla "cortese violenza"⁵² del Duca, intenzionato a mantenerlo contro la sua volontà come pittore di corte stipendiato. Nonostante nulla sia rimasto dell'articolata residenza gonzaghesca, già danneggiata ad inizio Settecento e definitivamente abbattuta in età napoleonica, si può oggi fare riferimento ad un accurato studio sulla politica artistica dei Gonzaga Nevers di Roberta Piccinelli, che non reca peraltro nessuna prova documentaria circa la presenza di Pasinelli in quel cantiere⁵³. Purtroppo non sopravvive nemmeno una descrizione dei soggetti affrescati entro le quadrature di Seghizzi, risultando di scarsa utilità i troppo generici versi dedicati all'impresa dall'amico Nicolò Baldelli, autore di un libello poetico nel quale vengono elencate ed elogiate diverse opere dell'artista⁵⁴. Risultano invece preziose le tracce di alcune perdute tele di Pasinelli che si conservavano a Mantova, con buona probabilità realizzate nel corso del breve soggiorno: un *Ecce Homo* figurava nel 1709 nell'inventario di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers⁵⁵, mentre nella raccolta

mantovana di Gian Francesco Guidi di Bagno, inventariata nel 1713 e ricca di opere della scuola emiliana, si trovava una “Bacanella pittura del Pasinelli”⁵⁶.

Al momento mantovano Benati ha ipoteticamente proposto di ascrivere una grande tela raffigurante le *Nozze di Perseo*⁵⁷ (figg. 48-49), esposta nella sala consiliare del Municipio della città e già oggetto di uno studio di Giovanni Agosti, il quale ne circoscriveva correttamente contesto iconografico, culturale e cronologico, senza venire però a capo del quesito attributivo⁵⁸. Rimane dubbiosa l'originale provenienza dell'opera, anche se le enormi dimensioni e la probabile funzione di fregio pittorico su tela tenderebbero ad escludere una realizzazione per il palazzo di Marmirolo, secondo i resoconti antichi quasi interamente decorato da pitture murali⁵⁹; risulta bensì verosimile pensare agli ampissimi ambienti di Palazzo Ducale, dove il quadro veniva menzionato per la prima volta nel 1739 da Charles de Brosses⁶⁰. Come rilevato da Stefano L'Occaso, che ha accolto in via dubitativa la proposta di Benati, una visione diretta della tela lascia effettivamente perplessi: se si accetta l'ipotesi, va tenuto in considerazione quanto “il successivo sviluppo stilistico dell'artista l'abbia molto allontanato dalle opere giovanili e renda quindi difficile il confronto tra la produzione matura e le tenebrose *Nozze* mantovane”⁶¹. Eppure, soffermandosi sulle singole componenti dell'opera, si possono leggere diversi passaggi nei quali i modi dell'artista gonzaghese collimano con quelli del giovane Pasinelli, dominato, come si è visto, dall'irrequietezza del colloquio chiaroscurale con Torri e da alcune incertezze nella gestione del grande formato che si ripetono nell'opera mantovana. Il paragone è da instaurarsi soprattutto con i testi paradigmatici della prima maturità, ovvero le due grandi tele della Certosa bolognese, che condividono con le *Nozze* la disposizione compositiva orizzontale, l'utilizzo di fondali architettonici, la dinamica tumultuosa delle folle e un'idea di spazio compresso fra primo e secondo piano, rilevabile quest'ultima

PROPORZIONI 2

soprattutto nell'*Apparizione di Cristo alla Madre*. Più nel dettaglio, la rotazione del corpo di Perseo, rivolto violentemente verso l'osservatore per sottrarsi allo sguardo di Medusa, richiama la posizione del garzone di spalle sulla sinistra dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, tanto che i due corpi risultano quasi sovrapponibili nella disposizione delle braccia, nell'inclinazione delle spalle e nel modo con cui il collo si congiunge al tronco. Continuando ad osservare Perseo, la posa di spalle e il modo di aderire al corpo delle vesti si confrontano bene con il personaggio al centro del gruppo sulla destra dell'*Entrata*, di cui fa parte pure un gentiluomo dal copricapo piumato simile a quello indossato dall'eroe delle *Metamorfosi* (figg. 50-51). Tra Perseo e Cefeo, seduto al capo destro del tavolo, prendono posto la regina Cassiopea e la protagonista femminile della vicenda, Andromeda. Si tratta di pseudoritratti, che spiccano per il filtro idealizzante dei volti, la definizione delle ciocche di capelli, lo spiegarsi lieve dei veli e il bilanciato calcolo di gesti e pose, tutti elementi ricorrenti nelle raffinate gentildonne che poseranno per un numero significativo di opere mature di Pasinelli.

Se si confrontano le dame mantovane con un dipinto emblematico di tali interessi qual è il *Ritratto di dama di casa Bentivoglio* degli Uffizi, si avrà una conferma di tali affinità: oltre alle similitudini stilistiche, si può notare il delicatissimo atto che impegna la gentildonna bolognese nel trattenere il velo gonfiatosi d'aria, simile al gesto che obbliga Andromeda e il padre Cefeo a ripararsi dallo sguardo pietrificante di Medusa (figg. 52-53). Spostandosi verso sinistra, il volto di Fineo si presta per un confronto con quello del re David nell'*Apparizione*, così come si nota la necessità del pittore di contrastare la stesura al modo di Torri, tagliando le masse corporee in sezioni profondamente ombrate ed altre che appaiono di materia lucente. Ma ad un retroterra culturale emiliano rimanda anche la sezione del quadro occupata dagli "oggetti di ferma"⁶², quasi un 'quadro nel quadro' che evoca le composizioni calcolate e sgranate in senso paratattico dei maestri

della natura morta emiliana come Paolo Antonio Barbieri, un artista presente nella raccolta del Duca⁶³; si confronti, ad esempio su tutti, questo ripiano con quello immaginato dal fratello del Guercino nella paradigmatica *Natura morta su tavola* dell'Art Institute di Chicago, oppure si osservi l'imponente forma di formaggio d'ispirazione 'rustico-realista'⁶⁴. In conclusione, nonostante l'impossibilità di conferme sulla base di una certezza documentaria, il confronto stilistico rivela molte più analogie che dissonanze, quest'ultime giustificabili se ci si immagina un giovane pittore intento ad integrare sulla propria base classicista i riferimenti eterogenei del complesso panorama mantovano. In particolare, tra i vari Fetti e Rubens, potrebbero aver avuto un qualche peso le scenografiche *Storie di Giuditta* del napoletano Pietro Mango, attivo per la corte gonzaghesca tra 1646 e 1656, non solo per formato, composizione e cronologia vicina, ma soprattutto per la matrice tenebrosa tramite la quale attingere, piuttosto che a ispirazioni partenopee, a un'ascendenza di matrice tintorettesca e riferimenti a Pietro Ricchi⁶⁵.

Conclusosi l'impegno a Marmirolo, Pasinelli ricopre nuovamente un ruolo da frescante a fianco di Seghizzi nel corso di una breve collaborazione torinese (1662), per la quale non rimane alcuna testimonianza significativa al di là della biografia di Zanotti⁶⁶. La prima fase di carriera del pittore, quella più indirizzata allo sperimentalismo extra felsineo, può dirsi ultimata al termine del soggiorno romano che cade tra 1663 e 1664, effettuato questa volta per necessità quasi esclusivamente di studio. Durante la permanenza nell'Urbe l'artista è ospite di Tommaso Campeggi, ambasciatore del Senato bolognese presso il pontefice, ed "altro non fece, che i Ritratti di tutta la Casa del Signor Senatore"⁶⁷, "intieri, e tutti in un gran quadro"⁶⁸. Un solo dipinto quindi, ma di fatto un *unicum* nell'intera produzione bolognese coeva. Grazie alla precisazione di Carmela Baroncini⁶⁹, che ha riconosciuto il ritratto di famiglia nella grande tela conservata presso il Castello

Malvezzi Campeggi di Dozza e impropriamente ritenuta il caposaldo del catalogo di Pier Francesco Cittadini⁷⁰, il *corpus* ritrattistico di Pasinelli si è arricchito di un'importante pietra di paragone per avanzare nuove proposte.

Proprio in relazione al *Ritratto della famiglia Campeggi* è stato possibile rivelare una piega prima inaspettata della fisionomia del pittore, a Roma attratto dalle nuove istanze internazionali che rinnovano l'approccio alla ritrattistica e alle tematiche di genere 'basso'. È qui d'interesse ribadire la proposta di lettura fornita da Benati in occasione della mostra *Figure come il naturale* (2001), che sottolineava quanto gli aspetti profondamente naturalistici espressi nella tela, oltre a trovare giustificazioni nel carattere eterogeneo della formazione di Pasinelli⁷¹, sottintendano la conoscenza della fortunatissima produzione di genere del danese Eberhard Keilhau detto Monsù Bernardo, stabile a Roma almeno dal 1656 ma già attivo in Romagna negli anni immediatamente precedenti⁷². Tale influenza è chiara non solo in alcuni aspetti formali del dipinto di Dozza – basti, ad ulteriore prova, il confronto fra la figura stante di Tommaso Campeggi e il *Ritratto di cavaliere* dell'Accademia Carrara di Bergamo⁷³, oppure quello fra Orsina e Lucrezia Campeggi e una *Fanciulla con bicchiere* di ubicazione oggi ignota⁷⁴ –, ma risulterà poi palesemente scoperta nelle occasioni in cui Pasinelli si troverà ad aderire apertamente alla pittura di vita popolare con mezze figure, con la quale introduce a Bologna un'inedita inflessione nordicizzante al genere tutto bolognese della 'testa di carattere'. Ne è esempio imprescindibile la *Fanciulla con gabbietta vuota* della collezione BPER Banca di Modena⁷⁵, che può essere facilmente ascritta agli anni di poco successivi al soggiorno romano e i cui significati moraleggianti possono meglio intendersi grazie a una conoscenza diretta dei modi del danese. Lo stesso discorso può applicarsi al *Ristoro dell'ortolano* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, con il quale ci si apre ad un'inaspettata caratura aristocratica di uno fra i più comuni motivi del genere

‘basso’, indirizzo che sarà poi perseguito da un allievo dotato come Giuseppe Gambarini⁷⁶.

Per rimanere nell’ambito dei generi collaterali alla pittura ‘alta’, in un terreno che oggi avvertiamo come di contaminazione fra la ritrattistica e il dipinto allegorico, echi del soggiorno romano si intravedono anche in un ovale raffigurante *Cleopatra* appartenuto alla collezione milanese di Luigi Koelliker (figg. 54-55), assieme al *pendant* con un *Ritratto di gentildonna*⁷⁷ (figg. 56-57). Nella raffinata pittura dalla materia filante e ormai solo delicatamente ombrata dei due ovali si ravvisano i tratti caratteristici della piena maturità – siamo intorno agli anni Ottanta –, quando una perdurata mediazione fra naturale e ideale si macchia ancora una volta di un ricordo internazionale pervenuto per via romana, questa volta in direzione della ritrattistica franco-fiamminga di Jacob Ferdinand Voet. Ma il soggiorno romano ha anche il merito di permettere il consolidamento della matrice raffaellesca di Pasinelli, la quale, unendosi al solido impianto reniano e alla decisiva svolta neoveneta compiuta dall’artista negli anni successivi, costituisce la base per uno dei due indirizzi con i quali si manifesta il “gran cambiamento” di cui parla l’abate Lanzi, intervenuto a partire dagli anni Settanta del secolo. Dall’altro versante la proposta di Cignani, fondata sul neocarraccismo e sul mito di Correggio⁷⁸. Non è un caso che i due protagonisti del rinnovamento si fossero trovati di stanza a Roma proprio negli stessi anni; per entrambi il soggiorno nell’Urbe si rivela, almeno dal punto di vista della produzione pittorica, “poco proficuo, se non fallimentare”⁷⁹. L’importanza di tale frangente risiede bensì nella possibilità offerta ad entrambi di consolidare le rispettive personalità, codificando di fatto le linee guida per tutta la pittura bolognese successiva.

A materializzare in aneddoto questo percorso torna utile la testimonianza di Zanotti, che ricorda come i due maestri avessero intavolato una discussione al cospetto della *Trasfigurazione* di Raffaello in

PROPORZIONI 2

San Pietro in Montorio, sostenendo l'uno il primato dell'Urbinate e l'altro quello del Correggio⁸⁰. Il racconto – poco importa se vero o inventato – sarà poi ripreso da Lanzi per introdurre al lettore la polarità stilistica dei due, sottolineando per entrambi l'importanza rivestita dal viaggio romano – “e l'uno e l'altro avea fatti in Roma studi analoghi al suo genio”⁸¹ –, fondamentale per lo sviluppo delle tendenze che guideranno “l'ultima epoca della Scuola bolognese”⁸².

- * Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze tra il 2023 e il 2024. Un ringraziamento particolare a Daniele Benati per avermi indirizzato al meglio nel corso di questa ricerca con numerose segnalazioni e suggerimenti. Ringrazio inoltre Paolo Benassai, Angelo Mazza e Roberta Piccinelli per il proficuo scambio di opinioni. Ringrazio infine Claudio Paolini e tutti i miei colleghi borsisti per il costante incoraggiamento ricevuto nel corso di questo anno accademico presso la Fondazione Roberto Longhi.
- ¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1792], 3a ed., 6 voll., Bassano 1809, V, p. 167.
- ² R. Longhi, in *Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di R. Longhi, G. Zucchini, Bologna 1935, pp. 4-5.
- ³ Per l'artista, si vedano in particolare: C. Volpe, *Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi*, in "Paragone", VIII, 1957, 91, pp. 25-37; C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli*, in "Arte antica e moderna", 2, 1958, pp. 180-190; C. Volpe, *Lorenzo Pasinelli*, in *Maestri della pittura del Seicento Emiliano*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli et al., Bologna 1959, pp. 160-170; D.C. Miller, *Notes on Lorenzo Pasinelli*, in "The Burlington Magazine", CI, 1959, 672, pp. 106-109; C. Volpe, *Un'altra Maddalena di Lorenzo Pasinelli*, in "Arte Antica e Moderna", 8, 1959, pp. 436-437; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977; A. Mazza, *Lorenzo Pasinelli*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York), Bologna 1986, pp. 501-506; C. Baroncini, *Sugli inizi e sulla prima maturità di Lorenzo Pasinelli*, in "Paragone", XXXIX, 1988, 459-463, pp. 50-62; R. Roli, *La pittura del secondo Seicento in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, 2 voll., Milano 1988, I, pp. 248-278; A. Mazza, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, I, Milano 1992, pp. 219-277; C. Baroncini, *Il ritratto della famiglia Camp Maggi a Dozza Imolese: dal Cittadini al Pasinelli?*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 38-39, 1998-1999, pp. 77-94; *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci a Crespi*, catalogo della mostra (Dozza) a cura di D. Benati, Milano 2001.
- ⁴ C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini 1993. La monografia è stata oggetto di una recente riedizione (Faenza 2010), priva tuttavia di aggiornamenti critici rilevanti.
- ⁵ G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lo-*

renzo Pasinelli pittor bolognese, Bologna 1703.

⁶ *Ivi*, p. 118: “Per gratitudine [...] comincì [Zanotti] à scrivere la vita di lui molto tempo avanti, che morisse”.

⁷ Sul confronto tra le due biografie pasinelliane, cfr. Baroncini 1993, cit., pp. 37-41.

⁸ Le prime sporadiche nozioni di disegno vengono fornite dal coetaneo Giulio Cesare Milani, già avviato alla formazione artistica, che seguirà Pasinelli nelle botteghe di Cantarini e Torri. Dopo aver frequentato la bottega del maestro di Milani, il tutt'ora sconosciuto Andrea Baroni, e quella di un modesto e non meglio identificato seguace di Guido Reni, risulta determinante l'intercessione presso l'ambiente artistico bolognese del conte Ercole Fava, proprietario del palazzo in contrada Galliera presso il quale dimorava la famiglia Pasinelli (Zanotti 1703, cit. pp. 14-16).

⁹ Delle ragioni dei dissidi fra Reni e Cantarini, che avevano reso necessario l'esilio da Bologna di quest'ultimo, si trova dettagliata notizia in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, II, pp. 440-441. La possibilità di rientrare in città non dovette presentarsi se non dopo la morte del maestro (1642) e ancora negli anni successivi permasero antipatie con quelli che erano stati gli altri frequentatori della bottega

reniana: negli appunti preparatori alla biografia del Pesarese, Malvasia riferisce di un episodio nel quale il giovane Pasinelli dovette trattenere il maestro dall'inveirsi contro Giovanni Andrea Sirani (*Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. Marzocchi, Bologna 1983, pp. 193-194).

¹⁰ Roli 1977, cit., p. 3.

¹¹ A. Mazza, “*Il metodo d'una vera e lodevole imitazione*”. *La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese della seconda metà del Seicento e del primo Settecento*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese, 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di A. Emiliani, Milano 1997, pp. 359-396, p. 366.

¹² Per l'importanza della pratica copista nell'ambito delle botteghe bolognesi, nel corso del Seicento un vero fenomeno culturale motivato da ragioni di consapevolezza storica e di mercato, cfr. A. Emiliani, *Appunti sulla pittura bolognese del Seicento*, in “*Arte figurativa antica e moderna*”, VII, 1959, 4, pp. 35-39; R. Morselli, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia 2022, pp. 125-142.

¹³ Zanotti 1703, cit., p. 16.

¹⁴ *Ivi*, p. 17.

¹⁵ Suscita qualche perplessità, se non altro per la difficoltà di confermare l'autografia di una copia per via esclusivamente stilistica, la *Suonatrice di liuto o Allegoria della musica* della Galleria Nazionale d'Arte Antica

di Palazzo Barberini riferita a Pasinelli in Emiliani 1959, cit., p. 39, mentre l'unico esempio concreto di replica da un lavoro del maestro è paradossalmente ascrivibile alla piena maturità ed è rappresentato dal foglio con *Concerto di angeli su una nuvola* del Metropolitan Museum of Art di New York, copia essenzialmente palmare, ma diversamente connotata da un tratto fermo e controllato, dell'arruffato disegno di Cantarini conservato presso la Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro (cfr. Mazza 1997, cit., p. 366; A.M. Ambrosini Massari, *Dall'atelier al mercato: indagine sulla dispersione dell'eredità grafica di Simone Cantarini*, in "Disegni di Simon da Pesaro". *L'Album Horne*, a cura di M. Cellini, Fano 1996, pp. 33-40, pp. 34-36). Il disegno, preparatorio per almeno tre piccoli dipinti a monocromo tipici della produzione tarda (cfr. M. Danieli, *The Last Chiaroscuro of Lorenzo Pasinelli*, in "Master Drawings", LIV, 2016, 2, pp. 243-245), testimonia il mai interrotto legame con il fondo di invenzioni cantariniane. Per quanto riguarda invece l'attività di abbozzo e ritocco delle tele del maestro, è stato proposto di individuare un intervento diretto di Pasinelli in alcuni dipinti tardi del Pesarese come *L'Adorazione dei magi* dell'UniCredit Group Collection di Bologna (Mazza 1992, cit., p. 232) o il *Pastore con tre fanciulli* della Banca Popolare dell'Adriatico di Pesaro; cfr. M. Pulini, *Simone Cantarini*.

San Girolamo in meditazione (collana 'Quaderni del Barocco', 34), Roma 2019, p. 6.

¹⁶ Una menzione documentaria di questi disegni si trova fra le numerose novità proposte dal recente studio di Laura Bartoni sulla collezione dei conti Fava: "un pastello con un nudo che dorme di schiena" è elencato tra i beni di Niccolò Maria Fava nel 1699, mentre nell'inventario redatto in prima persona da Alessandro Fava tra 1662 e 1675 si ricordano "alcuni Nudi bellissimi di sua mano, et in particolare un pastello da mettervi sopra un talcho, che non si può far meglio avanzo però il compagno" (L. Bartoni, *Novità documentarie sulla raccolta di dipinti dei conti Fava a Bologna: l'Amore che dorme di Lorenzo Pasinelli*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, a cura di F. Parrilla, Roma 2013, pp. 90-91, nota 29).

¹⁷ Zanotti 1703, cit., p. 17.

¹⁸ Secondo Malvasia 1678, cit., II, p. 446, Cantarini fu liquidato in ragione dell'incapacità di ultimare con successo un ritratto del Duca Carlo II Gonzaga Nevers; spostatosi quindi a Verona, morirà nello stesso anno con sospetto di avvelenamento.

¹⁹ Zanotti 1703, cit., p. 19.

²⁰ Malvasia 1678, cit., I, p. 447.

²¹ C. Volpe, *Ancora sul Torre, per una importante aggiunta*, in "Paragone", XXVIII, 1977, 333, pp. 28-36, p. 30.

- ²² Zanotti 1703, cit. pp. 21-22.
- ²³ *Ivi*, p. 23.
- ²⁴ Rappresentano un esempio rilevante le descrizioni di alcune opere riportate dall'erudito bolognese Marcello Oretti, come quella di "Un quadro grande per traverso, rappresenta l'Adorazione dei Maggi [...] lo dicono di Lorenzo Pasinelli, altri di Flaminio Torri" in Casa Marchesini (M. Oretti, *Descrizione delle Pitture che ornano le Case de Cittadini della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B 109, c. 5), oppure "un Quadro con una mezza figura [...] è sul fare di Flaminio Torri, ma è del Pasinelli" in Casa Zagoni (*Ivi*, c. 10). Significativa anche una notizia di Zanotti per la quale, in seguito alla morte di Torri (1661), Pasinelli sarebbe stato incaricato di ultimare due quadri lasciati incompiuti dal collega, "così bene, che si rende impossibile il non crederli affatto di mano di quel Maestro" (Zanotti 1703, cit., p. 27).
- ²⁵ Zanotti 1703, cit., p. 23.
- ²⁶ *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Benati, Bologna 2008, pp. 66-68. La tela, proveniente da una collezione privata torinese, veniva menzionata con un riferimento a Torri per la prima volta in A.M. Ambrosini Massari, *Flaminio Torre*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini, E. Negro, Modena 1992, pp. 391-408, p. 394, per poi essere pubblicata da M. Pirondini, in *Carracci e dintorni. Trenta quadri per un'esposizione*, catalogo della mostra a cura di A. Cottino, E. Negro, M. Pirondini, et al., Torino 1996, pp. 63-64 (come Flaminio Torri).
- ²⁷ Baroncini 1993, cit., p. 188 (come Lorenzo Pasinelli), con bibliografia precedente.
- ²⁸ R. Morselli, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998, p. 399.
- ²⁹ Baroncini 1993, cit. pp. 161-163.
- ³⁰ La più conosciuta è quella resa nota in F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959, p. 265, mentre recentemente una seconda versione, anch'essa autografa, è entrata nella collezione di Michelangelo Poletti; cfr. A. Mazza, *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Sovverzano. Dipinti emiliani e di confine (secoli XV-XVIII)*, Bologna 2021, I, pp. 306-308.
- ³¹ Z. Dobos, *Two hitherto unknown paintings by Flaminio Torri*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 95, 2001, pp. 115-128. Per lo stesso dipinto Mazza non esclude un'assegnazione allo stesso Pasinelli (Mazza 2021, cit., II, pp. 36-37).
- ³² *Savelli Dipinti antichi. "Scuola di pittura". Quadri Emiliani dal 500 al 700*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Benati, Bologna 1995, pp. 45-48.

- ³³ Dobos 2001, cit., pp. 124-125, ove si arriva a ventilare una collaborazione fra i due artisti nella realizzazione della tela.
- ³⁴ Il riferimento a Pasinelli si deve per vie indipendenti a Daniele Benati e Angelo Mazza; quest'ultimo ha reso nota l'opera in Mazza 1992, cit., pp. 224-225.
- ³⁵ Un altro dipinto che si allinea al problema della quasi sovrapponibilità fra Torri e Pasinelli è quello recentemente transitato presso Cambi Aste, Genova, 13 giugno 2024, lotto 185 (come Lorenzo Pasinelli).
- ³⁶ Baroncini 1993, cit., pp. 159-160.
- ³⁷ *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di R. Grandi, Bologna 1987, p. 107.
- ³⁸ *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di C. Masini, Bologna 1995, p. 231.
- ³⁹ Una versione piuttosto mediocre, già in collezione privata a Marsala ma di cui si ignorano dimensioni e attuale collocazione, è pubblicata in Baroncini 1993, cit., pp. 164-165, mentre risulta qualitativamente più alta la redazione recentemente entrata in collezione Poletti (Mazza 2021, cit., II, pp. 330-332).
- ⁴⁰ Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Fototeca, cartella "Cantarini, Simone (il Pesarese)", n. 120 0353. Sul verso della fotografia alcuni appunti autografi di Longhi: "tra Cantarini, Pasinelli e Creu". La tela, di dimensioni inferiori rispetto alle versioni già note (50 x 40 cm), è chiaramente il frammento di una composizione più grande.
- ⁴¹ Si veda il resoconto aggiornato fornito in Baroncini 2010, cit., p. 157, che ricorda in particolare la menzione di Oretti di un "S. Giovanni fanciullo" proveniente da Casa Barocci e, soprattutto, un "Quadro di braccio e mezzo, con mezza figura al naturale d'un San Gio Evangelista [...] fu dipinto dal Pasinelli nel 1650" in casa degli eredi di Nicolò Baldelli, amico di Pasinelli, che corrisponderebbe per misure e indicazione cronologica alla versione ora in collezione Poletti (cm 74.8 x 62.4).
- ⁴² Forlì, collezione Frati-Aldini. Cfr. G. Viroli, *Piccola raccolta Frati-Aldini*, Ravenna 1994, p. 19 (come Pittore bolognese del secolo XVII); A. Mazza, *Pittura bolognese nel territorio cesenate fra Seicento e Settecento*, in *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena) a cura di M. Cellini, Bologna 2004, p. 49, nota 24.
- ⁴³ Per l'analisi delle redazioni finora note, cfr. Baroncini 1993, cit., pp. 166-167, 170-178.
- ⁴⁴ Olio su tela, 110 x 140 cm. Ringrazio Daniele Benati per avermi segnalato l'opera e il reverendo Paul Hygate per la disponibilità nel fornirmi maggiori informazioni.

- ni sulla sua collocazione, provenienza e stato conservativo.
- ⁴⁵ Per la versione di Cremona, la Baroncini preferiva attribuire le parti più deboli ad un pesante intervento di restauro; cfr. Baroncini 1993, cit., p. 170.
- ⁴⁶ *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di F. Arcangeli, Bologna 1970, p. 42.
- ⁴⁷ P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 265.
- ⁴⁸ Baroncini 1993, cit., pp. 175-176; Mazza 1997, cit., p. 383.
- ⁴⁹ Il momento di massima fortuna della famiglia coincide con la concessione a William Stanhope del titolo nobiliare di Earl of Harrington nel 1742 (H. Colburn, *A Genealogical and Heraldic Dictionary of the Peerage and Baronetage of the British Empire*, London 1880, pp. 600-601); il castello è stato abitato fino al secondo conflitto mondiale e gran parte della raccolta d'arte, nella quale si annoveravano opere di Pietro da Cortona, Joshua Reynolds, James Worsdale ed altri, è stata alienata poco prima del passaggio di proprietà allo stato britannico nel 1969 (cfr. Henry Spencer & Sons, Elvaston Castle, *Catalogue of the Sale by Auction of a large portion of the contents of the Castle*, 18-19 marzo 1964).
- ⁵⁰ Nel 1873 un anonimo colonnista londinese riporta la notizia dell'esposizione al Royal Archaeological Institute (Londra) di un quadro che potrebbe identificarsi con quello di Pasinelli: una "Madonna and Child, by Raphael" della collezione di Charles Wyndham Stanhope, 7th Earl of Harrington, presumibilmente donata al primo Earl of Harrington da Filippo V di Spagna ("The Globe", 5 luglio 1873, p. 6). Su segnalazione di Hygate, che ha consultato il materiale documentario presente negli archivi di St. Bartholomew, si può datare precisamente l'arrivo in chiesa del quadro nel 1941 per volere testamentario dell'ex parroco Charles Prodggers, scomparso l'anno prima; l'opera era già depositata momentaneamente in un'aula di scuola all'interno del municipio di Elvaston. Pochi anni dopo figura in una guida ai monumenti del Derbyshire quale unico dipinto su tela conservato nell'edificio, indicato come "Virgin and Child by Pasinelli, 1693" (N. Pevsner, *The Building of England. Derbyshire*, London 1953, p. 133). Non è per il momento possibile stabilire l'origine della corretta attribuzione e dell'incongrua indicazione cronologica di Pevsner (forse un'iscrizione sul verso?), informazioni apposte anche alla base della cornice novecentesca.
- ⁵¹ A partire dal 1661 il cantiere vive un momento frenetico di decorazione dominato soprattutto da artisti bolognesi: oltre a Pasinelli e Seghizzi, lavorano per il Duca anche Domenico Maria Canuti,

Baldassarre Bianchi, Domenico Santi e Francesco Agnesini (cfr. S. L'Occaso, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, in "Acme", LXIII, 2010, 3, pp. 131-135).

⁵² Zanotti 1703, cit., p. 26.

⁵³ La studiosa è propensa ad identificare Pasinelli in un pittore menzionato nei documenti esclusivamente come il "bergamasco", sulla scia dell'informazione zanottiana della città natale del padre (R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la "superbissima galleria" di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010, p. 95, nota 76). È però probabile che il Bergamasco sia da identificare con un altro pittore: stando alla documentazione di supervisione al cantiere redatta dal prefetto di corte Daniel van den Dijck, Seghizzi, responsabile dell'incarico anche per conto di Pasinelli, si sarebbe riservato di dipingere una delle "duo prime camere più picciole avanti s'entra nella loggia", mentre il Bergamasco avrebbe diversamente dovuto occuparsi della "camera appresso al camerone" (*Ivi*, p. 85).

⁵⁴ N. Baldelli, *Protheo vagante ammiratore delle maravigliose opere dell'immortale pennello del Signore Lorenzo Pasinelli*, Bologna 1691, p. 10.

⁵⁵ Piccinelli 2010, cit., p. 391.

⁵⁶ L'Occaso 2010, cit., p. 133.

⁵⁷ D. Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con

la collaborazione di B. Ghelfi, I, Milano 2001, p. 174, nota 43. Lo studioso aveva già proposto per il dipinto un confronto con le due pale d'altare riminesi di Eberhard Keilhau detto Monsù Bernardo (G. Agosti, *Le nozze di Perseo*, Milano 1992, p. 15, nota 5), nonché la presenza dell'importante prototipo compositivo mantovano della *Parabola del convitato indegno* di Fra Semplice da Verona (D. Benati, *Quadri e disegni di Fra Semplice da Verona, cappuccino*, in "Arte cristiana", LXXXII, 1994, 764-765, pp. 421-432, p. 430, nota 18).

⁵⁸ In quell'occasione lo studioso avanzava una proposta in favore del pittore emiliano Pier Francesco Ferretti, detto Cavalier Ferrante (Agosti 1992, cit., p. 15).

⁵⁹ Una significativa descrizione dello stato conservativo del palazzo nel 1702, che elogia le pitture murali interne senza menzionarne però soggetti e autori, è trascritta in S. Davari, *I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*, in "La Gazzetta di Mantova", 1890, pp. 18-20.

⁶⁰ C. de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie, [1739-1740]*, ed. a cura di G. Cafasso, Napoli 1991.

⁶¹ S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, p. 361.

⁶² L'efficace espressione, una delle definizioni seicentesche con cui ci si può riferire al genere modernamente noto come 'natura morta',

- si deve a Francesco Albani (cfr. Malvasia 1678, cit., II, p. 245).
- ⁶³ Due dipinti con fiori e frutti di Paolo Antonio per il Duca di Mantova sono registrati nel *Libro dei conti* tenuto dai fratelli Barbieri (cfr. *Il libro dei conti del Guercino. 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Bologna 1997, p. 92).
- ⁶⁴ Per la natura morta in Emilia e in Romagna, con le specifiche declinazioni “rustico-realistiche” e “aulico-decorative”, si veda in particolare: *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Ginevra-Milano 2000.
- ⁶⁵ Sull’attività mantovana del pittore, già menzionato in Agosti 1992, cit., p. 18, cfr. S. L’Occaso, *L’attività del pittore napoletano Pietro Mango a Mantova*, in “Postumia”, 21, 2010, 1/2, pp. 131-145.
- ⁶⁶ Zanotti 1703, cit., pp. 27-28.
- ⁶⁷ *Ivi*, p. 28.
- ⁶⁸ L. Crespi, *Vite de’ pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma, 1769, pp. 129-144, p. 132.
- ⁶⁹ Baroncini 1998-1999, cit., pp. 77-94.
- ⁷⁰ A partire da E. Riccòmini, *Pier Francesco Cittadini*, in “Arte antica e moderna”, 1961, 13/16, pp. 362-373, p. 367. Al nome di Cittadini è tornata in seguito, ma senza argomenti validi, N. Roio, *Due pittori, la metodologia e un quadro: Pier Francesco Cittadini, Lorenzo Pasinelli e un “Ritratto di famiglia”*, in “Valori tattili”, 2018, 10/11, pp. 86-101.
- ⁷¹ È in questo senso indicativo un dipinto di Cantarini come il *Giovane pastore con flauto* (Mercurio?), già presso la Galleria Fondantico di Bologna. Cfr. *Emozioni d’arte. Dipinti emiliani dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Benati, Bologna 2011, pp. 64-66.
- ⁷² D. Benati, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi. Guida alla mostra*, in *Figure...* 2001, cit., pp. 24-25.
- ⁷³ M. Heimbürger, *Monsù Bernardo a Bergamo*, in “Osservatorio delle arti”, 1988, pp. 54-56.
- ⁷⁴ Eadem, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma 1988, p. 185, cat. 66.
- ⁷⁵ Benati, *Il ritratto...* 2001, cit., p. 15, dove si segnala anche una seconda redazione dello stesso tema, con l’aggiunta di un giovane ad affiancare la fanciulla, conservata presso il Museo statale d’arte occidentale e orientale di Kiev.
- ⁷⁶ Ne è ulteriore esempio la *Fruttivendola con bambina* ricondotta a Pasinelli in D. Benati, *Aspetti della natura morta a Bologna da Paolo Antonio Barbieri a Ubaldo Gandolfi*, in *La natura morta...*, 2000, cit., pp. 57, 61 nota 40, realizzata anch’essa, come nel caso del *Ristoro*, in collaborazione con un anonimo specialista di natura morta di ambito probabilmente cittadino. In verità, Zanotti riferisce di simili interessi già durante

l'apprendistato e nel momento immediatamente successivo al soggiorno mantovano, quando Pasinelli avrebbe dipinto “un Cacciatore bellissimo, che dorme all’ombra d’un Albero, col Cane à lato, e lo schioppo, e vari animali morti per terra, il quale Ei fece per Venezia [...] un altro poco dissimile [...] principiò nella Stanza di Flaminio” (Zanotti 1703, cit., p. 27).

⁷⁷ Già riferiti al fiorentino Mario Balassi da Mina Gregori, i due ovali – parte di una serie di cui faceva parte anche una *Sibilla* in collezione privata francese – sono stati restituiti a Pasinelli dallo stesso Benati. Ne hanno dato notizia M. Pulini, *Ginevra Cantofoli. La nuo-*

va nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento, Bologna 2006, p. 42; Baroncini 2010, cit., p. 258.

⁷⁸ Per le caratteristiche e la funzionalità del rinnovamento operato da Cignani e Pasinelli si veda D. Benati, M. Solferini, “*Maniera grande*” e “*inarrivabile colorito*” in *Carlo Cignani*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie 5, 2019, 11/1, pp. 95-121, pp. 104-113.

⁷⁹ *Ivi*, p. 107.

⁸⁰ G.P. Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna aggregata all’Istituto delle Scienze e dell’Arti*, I, Bologna 1739, pp. 140-141.

⁸¹ Lanzi 1809, cit., p. 164.

⁸² *Ivi*, p. 163.

Le *barricate misteriose* Lorenzo Gramiccia e le scene di conversazione a Venezia

Maria Faiferri

François Couperin è l'autore di un componimento per clavicembalo il cui titolo si presta a descrivere la 'variazione' veneziana nelle vicende di un piccolo pittore itinerante, Lorenzo Gramiccia romano. Col nome di *Les Barricades Mistérieuses* è appunto nota una partitura strumentale che sfugge a una puntuale interpretazione e si riversa nel vorticoso saliscendi di un rondò per innalzare improvvise barriere che occludono lo sguardo lasciando intravedere di là da quella possibili scenari¹. Un simile componimento si lega idealmente alla vita enigmatica del pittore Lorenzo Gramiccia (1702-1795) che, accanto a una tranquilla se non modesta produzione di soggetti sacri, dipinse scenari per molti versi affini a 'barricate', dietro alle quali si celano significati a noi occulti. Questo è il destino comune della pittura di genere, in particolare di un genere ibrido come quello delle scene di conversazione, al quale si votò appunto il Gramiccia. Le peculiari vicende di questo classicista romano offrono uno spunto di riflessione in merito al mestiere di pittore itinerante di metà Settecento, un *petit maître* affac-

PROPORZIONI 2

centato in diversi centri nei quali riuscì a crearsi una rete di amicizie e patroni. Ancor più interessante è il passaggio di Lorenzo Gramiccia attraverso due diversi contesti, quello romano natio e quello veneziano, conosciuto nella maturità dei suoi sessant'anni.

Nato nel 1702 nella prenestina Cave e inizialmente attivo nell'Urbe, Gramiccia ha lasciato dietro di sé scarse notizie circa i primi sessant'anni di esistenza. È noto che si formò a Roma nella bottega dell'emiliano Bonaventura Lamberti, col quale risiedette in Vicolo delle Grotte almeno fino alla morte del maestro, avvenuta nel 1721. Del lungo periodo romano si conosce la serie, al momento esigua, di opere di soggetto sacro dal carattere marcatamente classicista che risentono dell'apporto figurativo di Sebastiano Conca e di quello del carpigiano Lamberti, un allievo di Carlo Cignani. Per rompere il silenzio che spesso segna la biografia del pittore, relativo in particolare agli anni precedenti al 1749, è possibile far risalire alla precocissima data del 1719 un episodio della vita dell'artista che lo vide impegnato nel restauro dell'affresco riprodotte le fattezze della miracolosa icona della rutena *Madonna di Żyrowice*², rinvenuta l'anno precedente sotto gli intonaci nella sagrestia della chiesa dei Santi Sergio e Bacco e di lì in avanti nota ai romani come *Madonna del Pascolo*³. Si tratta di un episodio significativo, che documenta l'attività del pittore nella tecnica dell'affresco, praticata in seguito solo occasionalmente. Le opere del prenestino infatti si concretizzano per lo più nella pittura su tela, anche se nel 1749 ebbe un'altra occasione in cui si provò come frescante, quando assieme a Sebastiano Ceccarini lavorò alla cappella del coro della Santissima Annunziata del monastero delle benedettine di Tor de' Specchi⁴. Sempre allo stesso anno va collocata la commissione della tela per la cappella dedicata a Santa Francesca Romana nella perduta chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro⁵, riapparsa nel 2002 ad un'asta e raffigurante *Santa Francesca Romana e le consorelle distribuiscono ai poveri l'unguento salutare*, datata 1749 e firmata dall'artista (fig. 58)⁶.

Protetto dai Colonna, risulta che nello stesso periodo il pittore risiedesse con la moglie e il cognato in un locale di Palazzo Farnese, rimanendovi almeno fino al 1753⁷. Nello stesso anno Gramiccia realizzò le quattro tele legate alla figura di San Giuseppe da Copertino visibili nella chiesa di San Carlo Borromeo della nativa Cave e nel 1756, per volere di Olimpia Caffarelli Pamphilj, dipinse la pala d'altare con l'*Assunzione della Vergine* per la Collegiata dell'Assunta nella non lontana Valmontone, dove ancora oggi si trova⁸. Sempre al 1753 risale la *Visione di Sant'Antonio da Padova* per la chiesa romana di Santa Dorotea, nella quale si è letto un gusto ancora legato ai retaggi emiliani del maestro Lamberti assieme a una palpabile vicinanza alla pittura napoletana⁹. Altre opere di questi anni si rintracciano anche in luoghi ben distanti da Roma, come il *Riposo nella fuga in Egitto* per la chiesa di San Giuseppe a Aci Catena del 1740¹⁰ e l'*Assunzione della Vergine* del 1748 oggi nella portoghese Elvas¹¹, alle quali sono da aggiungere quattro pale d'altare rintracciate in Abruzzo da Marco Vaccaro¹².

Della fase matura sono note la piccola pala col *San Pietro che risuscita Tabita*, che nel 1784 decorava l'appartamento del principe Bartolomeo Corsini nel palazzo di famiglia alla Lungara¹³, e un'altra opera, che anticipa per alcuni versi alcune scelte tematiche operate dall'artista oltre i confini del contesto romano. Nel 1763 Gramiccia è infatti coinvolto in una prestigiosa commissione, che lo vide firmare nel piccolo formato la *Allegoria della gloria di Carlo III di Spagna*, oggi parte della Collezione Lemme (fig. 59)¹⁴. È probabile che l'opera, dalla vivace tavolozza, si debba alla committenza del cardinale e ambasciatore del Regno di Napoli, Domenico Orsini, che dal 1759 risiedeva a Palazzo Farnese, e che sia stata voluta per commemorare la fine della Guerra dei sette anni sancita dal trattato di Parigi del 1763¹⁵. Oltre a un'innegabile pregevolezza, la tela ha il merito di presentare l'approccio dell'artista alla ritrattistica in una data a ridosso del passaggio per Bologna e quindi del trasferimento a Venezia.

PROPORZIONI 2

Già maturo, sul finire del 1765 il Gramiccia si spostò a Bologna, dove però rimase ben poco, partendo quasi subito per Venezia. Di questo brevissimo passaggio bolognese resta traccia nelle epistole del celebre letterato Giuseppe Baretta (1719-1789), che da Ancona si premurò di raccomandare il pittore al marchese bolognese Francesco Albergati Capacelli l'11 dicembre 1765 e nuovamente tre giorni dopo¹⁶. Da questa corrispondenza trapela una significativa rete di stime e amicizie tra intellettuali, architetti e artisti¹⁷, ben evidenziata dalla prima lettera del Baretta che descrive il "Grammicci" come "un uomo piccino piccino, chi guarda al corpo, ma chi riguarda ai suoi talenti è un uomo grande grande. E ben se n'accorgerà Bologna, se qualcuno gli dirà: 'Grammicci mio fammi un quadro!'; ché la sua Roma non ha molti che lo pareggino in pittura, e meno che lo sopravanzino. Io non sono a dir vero gran conoscitore, ma il gran Marchionne, architetto di questo molo, ne faceva gran caso di quest'uomo così piccino, e gli procurò qui delle occasioni da mostrare quanto sa fare; ed io ho veduti due suoi quadricini, che mi soddisfecero l'occhio quanto si possa dire. A voi, che siete non meno ammiratore che protettore de' valentuomini, io credo fermamente di fare un piacere non mediocre a farvi conoscere questo Grammicci, che fatto qualche breve soggiorno costà se ne vuol ire a Venezia. Egli avrebbe caro di far conoscere la sua valentia a' signori della nobilissima Bologna vostra [...]; né vi so dire quanto avrei caro al mio ritorno costà di vedere verbigrazia una qualche sua pala su qualche altare in qualche vostra chiesa, o qualche suo bel ritratto di qualcuna delle tante vostre belle dame"¹⁸. Dalla terza lettera del Baretta all'Albergati del 4 gennaio 1766 si evince che il Gramiccia fosse rimasto ancor meno del previsto in città: "Del Grammicci basta così [...]. Lo appoggerò a Venezia a quel Residente britannico e a quanti amici ho colà, e così avrò fatto il mio possibile per essergli utile; né so già un qualche principe da far di più"¹⁹. Queste corrispondenze epistolari risultano di estremo interesse per ricostruire le vicende del pittore

di Cave al di fuori del contesto romano, gettando luce sull'ambiente artistico e sulla committenza del periodo. Certo il Gramiccia doveva vantare più di un appoggio al di fuori di Roma, dati i diversi anni di carriera alle spalle e tenuto conto di alcune significative amicizie, come dimostra la raccomandazione di Carlo Marchionni riferita da Baretti²⁰. È dunque probabile che il pittore, forte di queste relazioni, abbreviasse il soggiorno felsineo, forse non tanto propizio, per partire alla volta di Venezia, dove Baretti aveva a lungo soggiornato nei primi due anni di vita della rivista "La frusta letteraria", fucina sperimentale di un nuovo linguaggio antiaccademico e mediatore tra la cultura bassa e quella alta, interferita dalla partenza per Ancona nel 1765 a causa dei limiti imposti dalla censura.

Per quanto riguarda l'esecuzione di scenette di interni e forse di scene di conversazione, si potrebbe intendere in tal senso la menzione da parte del Baretti, che riporta di aver veduto "due quadricini" di mano del Gramiccia ad Ancona, da Fiorella Pansecchi ipotizzati come affini al dipinto autografo del pittore²¹ *La visita*, della Galleria d'Arte Antica di Udine, una scena di conversazione ambientata in un interno patrizio sicuramente appartenente al periodo veneziano (fig. 60)²².

A complicare la questione su questo aspetto giungono però alcune opere di piccolo formato ma di diverso tema che oggi vengono associate all'artista, come la *Danae* al Szépművészeti Múzeum di Budapest²³ e un'altra piccola pittura del Gramiccia, che per la prima volta può essere ricondotta al contesto bolognese. Si tratta di un'opera un tempo appartenuta ai padri cappuccini del monastero del Monte Calvario a Bologna, molto probabilmente da riconoscere nel quadro che nel 1782, proprio in una cappella della loro chiesa, è registrato come "Il V. F. Crispino è del Gramiccia", posto accanto a una *Madonna col Bambino* di Pietro Lauri²⁴. Nel tentativo di rintracciare il dipinto si può affermare che le fattezze del cappuccino taumaturgo²⁵ potrebbero essere scorte nel personaggio rappresentato nell'olio su rame con la *Madonna*

PROPORZIONI 2

col *Bambino che appare ad un monaco francescano* passato da Christie's sotto il nome dell'artista nel 1995, dando senz'altro adito all'ipotesi che si tratti della stessa opera descritta nel 1782, se non di un suo prototipo o di una derivazione²⁶.

Come nel caso appena menzionato, per quanto riguarda il Gramiccia le parole delle fonti sono contenute eppure particolarmente preziose, in quanto testimoniano l'apprezzamento dell'arte del pittore e la sua vicinanza ad importanti esponenti del contesto artistico e culturale, come Carlo Marchionni, Francesco Albergati Capacelli, Giuseppe Baretta e, chissà, il Residente inglese. Tracce di un felice approdo veneziano emergono dai *Notatori* di Pietro Gradenigo risalenti al 3 settembre 1769, quando il Gramiccia esponeva in piazza San Marco “un bellissimo Quadro rappresentante Giacobbe aspirante alle nozze della vaga Lia promessagli da Abramo”, le cui sorti s'ignorano. Ancora, riferendosi alla pala che oggi si trova nella chiesa di San Giacomo dall'Orio²⁷, l'8 dicembre 1770 Gradenigo scrive: “Affacciò in sì giulivo e sereno giorno alla universale veduta il Sign. Lorenzo Gramiccia, Pittore Romano, un bellissimo Quadro, dà esso dipinto, e dimostrante Maria Vergine sotto uno Speco oscuro, appoggiata, e svenuta al Sepolcro del suo Figliolo Gesù Cristo, espresso di candido marmo, et assistita, e consolata dà trè Angeli, che tengono nelle mani li Stromenti della di Lui Passione; il tutto effigiato al naturale et dà lungi si discerne il Monte Calvario con trè Croci nude. Questa pregiata Pala fù esposta nel solito Luogo della gran Piazza di S. Marco appr. la Chiesa di S. Geminiano, et l'Autore è Scolaro del celebre, et dà noi commendato Sig:r Giambettino Cignarolo, veronese”²⁸. D'indubbia rilevanza, la vicinanza del Gramiccia al Cignaroli è stata a lungo fraintesa come discepolato del primo presso il secondo, sostenuto dalle parole del Gradenigo, ma è da ritenersi a dir poco inverosimile considerata l'età matura di entrambi gli artisti²⁹.

Nel 1768, anno in cui realizzò *Elia e l'angelo* per la Scuola della Carità³⁰, il pittore dipinse anche la pala con la *Madonna del Rosario* per la

basilica dei Santi Giovanni e Paolo, dove tuttora si trova, non lontano dalla sepoltura di Jacopo Cavalli. Potrebbe non essere un caso, visto che la cerchia dei sostenitori veneziani del Gramiccia poteva contare anche il nome dei nobili Cavalli, il cui palazzo, oggi Cavalli Franchetti, si trovava nella parrocchia di San Vidal, la stessa presso la quale venne registrata la morte del pittore nell'agosto del 1795³¹. Giovannantonio Moschini testimonia nel 1815 come “Gramiccia Lorenzo romano visse lungo tempo in Venezia presso la nobile famiglia Cavalli, che ne possiede più opere”³² e specifica inoltre che “in piccoli quadretti assai valeva”, dimostrando così un apprezzamento postumo, cinquant'anni dopo gli encomi del Baretti. Ancora indimostrata è invece l'appartenenza delle piccole opere in questione al genere delle scene di conversazione. D'altronde, a distanza di poche pagine, in merito a Pietro Longhi lo stesso Moschini si era espresso specificando che questi “assai valeva in opere bizzarre”³³.

A Stella Rudolph si deve la messa a fuoco del coinvolgimento del Gramiccia in una commissione riguardante un'altra famiglia veneziana, quella dei Barbarigo, che intorno al 1760 gli richiese a Roma il bozzetto per l'allegoria celebrativa della propria nobile stirpe, in vista di una traduzione calcografica per l'antiporta del volume dei *Numismata Virorum Illustrum ex Barbatica Gente* del cardinale Giovan Francesco Barbarigo³⁴. La commissione potrebbe in un certo senso aver assicurato all'artista la strada per Venezia, che, una volta giunto al crocevia di Bologna, si sarebbe deciso anzitempo d'intraprendere. Sempre in riferimento alla committenza, tra gli estimatori della pittura di Gramiccia va registrato l'apprezzamento di importanti architetti del tempo, come osservato per il romano Marchionni, forse già nell'Urbe e sicuramente ad Ancona, e ribadito in ambito veneto dal noto Andrea Memmo. Pochi giorni dopo la dipartita del celebre progettista e politico, nell'inventario della sua dimora presso le Procuratie Nuove datato 30 gennaio 1793 viene infatti riportata la presenza di “due piccoli quadri col

Redentor e la Beata Vergine, di Lorenzo Gramiccia³⁵. Un suggestivo collegamento con quest'ultima opera appartenuta al Memmo potrebbe aversi nel piccolo olio su rame effigiante l'*Immacolata* oggi nella Collezione Priuli che, firmato sul retro e datato 1776, rappresenta l'ultima opera nota prodotta dal pittore³⁶.

Ma non va a queste opere il merito se il nome di Lorenzo Gramiccia figura tra le carte e le fotografie di noti studiosi della pittura del Settecento veneto, quali Rodolfo Pallucchini, Giuseppe Fiocco, Antonio Morassi e Lino Moretti, bensì a una tela di ben altro soggetto già menzionata, custodita alla Galleria d'Arte Antica di Udine (fig. 60). La pulitura del dipinto, fino allora creduto di Pietro Longhi, effettuata nel 1947, rivelò ai piedi del pilastro sulla sinistra la firma "L. Gramiccia F.", portando così alla luce una nuova voce nel contesto del secondo Settecento veneziano. In effetti, pur mostrando un debito nei riguardi delle scenette di interni che resero celebre il Longhi, la scena palesa un diverso afflato, e si rivela come un prodotto 'altro', formatosi da stimoli anche distanti da quelli lagunari.

Già notata da Cesare Brandi, che la annoverò nel catalogo della mostra del Settecento a Roma del 1959³⁷, la pittura era generalmente giudicata come mediocre³⁸, finché una nuova pulitura ne valorizzò i volumi, i colori e soprattutto i dettagli, come l'interessantissima fuga prospettica di un ricco ambiente domestico, facendole riguadagnare la dignità d'origine in occasione della *Mostra della Pittura Veneta del Settecento in Friuli*³⁹, tenutasi ad Udine nel 1966. Il soggetto è estremamente interessante: una dama siede a un tavolo intenta alla lettura di un libro e viene interrotta da una bambina, che le porge qualcosa di simile a un panierino con coperchio. Dietro, la fantesca ammaestrante la tiene per una sorta di bretelle, un tempo usate per aiutare gli infanti a muovere i primi passi senza il pericolo di cadere, come dimostrano anche alcuni dipinti fiamminghi di Rubens e Rembrandt. La dolcezza sul volto altrimenti altero della signora e su quello schietto della serva è rivolta al

gesto della bimbeta, infondendo una profonda intimità alla scena che pare ricorrere anche nelle altre opere di Gramiccia, alla stregua di una cifra stilistica. In questo intreccio di sguardi e sentimenti si inseriscono le due figure maschili, il padrone di casa e l'ospite ammantato sopraggiunto, caratterizzati dai sempre presenti dettagli alla moda, la pipa in terra bianca di tipo olandese-inglese e il tricorno esibito dalla parte della fodera azzurra⁴⁰. Gli abiti rimandano al settimo e ottavo decennio del secolo, ma non oltre. Proprio in questo periodo l'arte di Pietro Longhi si scurisce di tono, facendo spesso affiorare l'imprimitura brunastro, che si rivela vicina a quella del dipinto friulano del Gramiccia.

Per quanto riguarda il soggetto, trattandosi di probabili ritratti, come suggeriscono la peculiare caratterizzazione dei volti e un'aria di famiglia che aleggia negli occhi chiari dell'anfitrione e della bimba, è pressoché indubbia l'assegnazione della scena alla tipologia delle scene di conversazione così come delineata da Mario Praz⁴¹. Lo stesso interno palesa un elemento rivelatore dell'identità della famiglia: si scorge infatti sulla destra un ricco ambiente che forse doveva essere il vanto del palazzo, magari una cappella o un salone, dove tra due archi dietro un pilastro si indovinano le forme di una nicchia madreperlacea decorata a valva di conchiglia, sotto la quale sembra trovarsi un dipinto. Le incognite sulla commissione e sulle identità dei ritratti si aprono alla speranza di poter in futuro approfondire la vicenda di coloro che un tempo furono i proprietari del dipinto e che – secondo non si sa quale fondamento – sono stati riconosciuti come gli udinesi conti Orgnani, forse discendenti dei personaggi nel dipinto⁴².

È forse al patrocinio di un'altra famiglia "veneta" che si devono le quattro tele passate per il mercato negli ultimi cinquant'anni, che tolgono il dipinto di Udine dalla condizione di *unicum* nella carriera del Gramiccia (figg. 61-64). Si tratta di quattro opere delle stesse dimensioni e dalle simili sintassi compositive, che nel corso dei decenni hanno fatto la loro apparizione in svariate aste sotto diversi nomi⁴³.

PROPORZIONI 2

Solamente grazie all'occhio di Lino Moretti, che da anni monitorava il passaggio delle tele in asta, esse sono state ricondotte alla mano di Lorenzo Gramiccia. La liceità dell'attribuzione del celebre studioso è confermata dalla vicinanza alla *Visita* di Udine, che può finalmente essere annoverata all'interno di un catalogo filologicamente coerente.

Nell'intimità di un interno domestico ornato da quattro dipinti di paesaggio (fig. 61), quello che a tutti gli effetti sembra essere un agiato ospite fa visita a due dame sedute a un tavolo, mentre una fanciulla è intenta a lavorare al tombolo e una ragazza in un angolo suona il clavicembalo. Una delle dame scrive su un foglio quanto le è riferito dall'uomo, improvvisamente interrotto da un elegante servitore che irrompe nella scena portando un dono, forse da parte dello stesso ospite. Le note suonate dal clavicembalo restano ignote, e così pure la trama della scena, in equilibrio tra la pittura di genere e il ritratto. A differenza del dipinto di Udine va infatti rilevato che, per quanto siano particolareggiati i volti dell'attendente e del visitatore, la resa delle signore della casa appare abbastanza generica, alla stregua delle figure muliebri nell'*Allegoria del potere di Carlo III di Spagna*. Rimane così il dubbio sul soggetto, d'altronde poco acclarato dagli altri tre dipinti, che a dispetto di una composizione coerente tale da far pensare a una serie, presentano personaggi diversi coinvolti in situazioni non connesse tra di loro da una narrazione. Non si può escludere che vi sia un rimando letterario alla base, al momento ignoto, legato al mondo del teatro o a qualche componimento didascalico di intonazione satirica. O ancora meglio, al gusto del committente che, forse desideroso di possedere opere in voga nella produzione veneziana del tempo alla maniera del Longhi, ne chiese una serie in grado di rispecchiare le scene più vicine al suo gusto, come una lezione di musica, una dama alla toeletta, una visita con concertino, il pagamento a un creditore, ponendo enfasi su alcuni elementi desunti dalle "carriere", come la seduzione, o dalla pittura di genere coi contadini.

Un'altra efficace prova di teatralità in pittura è visibile nell'altra teletta dei quattro *pendants* (fig. 62), in cui un ragazzo richiede le attenzioni della madre intenta alla toeletta. Dietro, il *coiffeur* con una forcina in bocca celebra enfaticamente il risultato del lavoro sull'acconciatura della dama, mentre il padrone di casa assiste compiaciuto. Sulla destra si trova la chiosa farsesca della scena, dove la graziosa cameriera⁴⁴, incantata dal parrucchiere, riceve le impudiche attenzioni di un religioso, forse il precettore del bambino, nascosto alla vista degli astanti. I dipinti alle pareti – teste di fantasia difficili da ricondurre a opere esistenti – contribuiscono all'atmosfera giocosa della composizione. Nel sorriso beffardo della testa maschile sembra celarsi una testa alla Domenico Maggiotto, con tanto di copricapo alla slava come si vede anche in certe opere di Pietro Antonio Rotari. Similmente ad alcune teste muliebri del veronese, la donna del quadro sulla destra veste una cuffia rossa, con un abbigliamento vagamente alla turca. Come nelle altre tele, le vesti sono particolarmente curate nelle stoffe e negli orli preziosi, come quello della figura maschile seduta, che potrebbe rimandare a un ritratto in passato attribuito al Gramiccia, nonostante il versante ritrattistico del pittore risulti ancora pressoché inesplorato.

L'eccezione è offerta dal dipinto conservato ai Musei Civici di Padova, un tempo dato ad Alessandro Longhi e oggi invece creduto di Gramiccia (fig. 65)⁴⁵. Lo stato conservativo complica la lettura dell'opera in favore di una sicura attribuzione all'artista prenestino, non fosse per la sua provenienza dalla collezione Cavalli di Padova, che rende suggestiva l'ipotesi anche alla luce di un confronto con la figura maschile al centro de *La visita* di Udine⁴⁶. Ad ogni modo il ritratto di Padova, creduto databile attorno all'ottavo decennio, mostra un approccio pittorico non estraneo a quello del Gramiccia, nella fisionomia, nelle mani grandi quanto il volto, nell'uso di un colore acceso e nella resa attenta del minimo dettaglio decorativo dell'abbigliamento.

PROPORZIONI 2

Nel terzo dipinto della serie riconosciuta dal Moretti (fig. 63), si avvertono le stesse attenzioni nella resa delle vesti dei valletti che partecipano a quella che sembra essere una contrattazione tra un signore e il suo usuraio.

Una lezione di musica sembra aver luogo nell'ultima tela della serie (fig. 64), in cui la signora della casa si rivolge a colui che – dal flauto in mano – sembra essere il maestro di musica del figlio, alla presenza di un prete, forse il precettore. Sulla porta è una vecchia fantesca con la scopa, mentre alla parete sono una libreria e due quadri.

Questa attenzione all'infanzia sembra accomunare quasi tutte le quattro scene e rimanda a un aspetto della pittura del Longhi espresso dal quadro comunemente noto col nome de *I precettori di casa Venier* (fig. 66)⁴⁷. Da parte del veneziano è posta una particolare enfasi sulla figura del precettore di casa e di quella “scuola domestica destinata a educare un nobile fantolino”⁴⁸ così definita da Vittorio Moschini, calata in una scena la cui impostazione orizzontale rimanda alle tele del Gramiccia.

Lo stesso Goldoni condivideva coi due pittori un'attenzione particolare verso il mondo dell'infanzia, come dimostrato da diverse commedie in cui veniva anche messo in discussione il tradizionale sistema educativo e la gestione delle dinamiche familiari⁴⁹.

Volendo allargare la panoramica si potrebbe includere anche la satira moraleggiante del Baretti, che, trasferitosi stabilmente in Inghilterra nel 1766, due anni dopo pubblicava, col titolo *An Account of the manners and customs of Italy*⁵⁰, la salace risposta alle falsità diffuse dal *grand tourist* Mr. Samuel Sharp sui costumi degli italiani, accusati di libertinaggio e di allevare i figli in ambienti familiari aberranti⁵¹. Simili questioni interessavano profondamente il letterato piemontese, il quale, per sostenersi, insegnava le lingue romanze ai fanciulli inglesi di buona famiglia, mantenendo sempre vigile l'occhio ‘bernesco’ che lo rese famoso nei salotti intellettuali, grazie al quale “padroneggiava sia

il linguaggio solenne che quello scherzoso”, sapendo “essere sublime con Samuel Johnson” e “sboccato con il servo”⁵².

Per soggetto e *verve* il pennello utilizzato nelle cinque telette dal pittore cavese parrebbe quasi attingere al calamo della sferzante penna baretiana, dimostrando quanto in fondo avesse colto nel segno l'intuizione di Marchionni, che avendone forse indovinato gli spiriti affini indirizzò l'uno verso l'altro. Tuttavia alcuni aspetti di questi componimenti in pittura e la loro partitura continuano a suonare misteriosi, rivelandoci solo un ritmo lontano, che si trincerava dietro alle barricate del tempo, mentre nel Settecento dovevano avere un preciso senso per chi li fruiva.

Un altro pregevole dipinto passato per il mercato antiquario mostra una scena dove la ritrattistica galante delle scene di conversazione si unisce alla pittura di genere. Nella tela si nota un popolano che, reggendo un mazzo di topi morti, riceve il pagamento per il lavoro svolto da un prelato, voltato verso una bambina che lo guarda con affettuosa intensità, quasi in cerca di protezione (fig. 67)⁵³. Seguita da uno spinone, una dama dalle eleganti vesti assiste alla scena, quasi dirigendola da lontano. La mano di Gramiccia, alla luce dei confronti con l'opera di Udine e le quattro telette errabonde, appare qui nell'inconfondibile tocco materico prestato anche al più minimo dettaglio con una sensibile dolcezza. Lo dimostra il volto appesantito del prete, che si volge a guardare teneramente la bimba aggrappata alle sue vesti. Al pari delle altre quattro tele, il dipinto grazie alle vesti e alle acconciature dà spazio a una datazione virante attorno all'ottavo decennio, in un periodo forse prossimo a quello che vide la formulazione de *La visita* di Udine. Per quanto non estranea al genere delle scene di conversazione, questa convivenza di esponenti di due ceti sociali all'interno di uno stesso scenario è particolarmente enfatizzata nelle opere di Gramiccia. Il cacciatore di topi si colloca in antitesi con la figura della nobildonna che incede scivolando in quello che sembrerebbe essere un cortile interno

PROPORZIONI 2

di un palazzo. La quinta architettonica richiama quella del dipinto a Udine, ma anche altre opere a tema sacro del pittore, come *San Pietro che risuscita Tabita* o la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 68)⁵⁴. La figura del popolano cacciatore di topi pare inevitabilmente ricondurre alla pittura di Giacomo Ceruti, reintroducendo così una passata questione sulla produzione di scenette di interni da parte dell'artista lombardo, come d'altronde era già stato profilato da Cesare Brandi nel 1959⁵⁵. Il Ceruti e la commistione tra pittura di genere alto e basso, messi in relazione alla trattazione su Gramiccia e le scene di conversazione, sottraggono queste ultime alla tradizionale voce critica che le vorrebbe indagare solamente in relazione ai ritratti di gruppo e alle 'carriere' di Pietro Longhi.

Al Pitocchetto è stata infatti attribuita una pregevole scena di conversazione del Kunstmuseum di Basilea già oggetto di attenzioni da parte di Roberto Longhi, Antonio Morassi, Antonio Boschetto e Mina Gregori (fig. 69)⁵⁶. Su questo dipinto, non tenendo conto dei dubbi attribuzionistici che hanno orbitato attorno ai nomi di Pier Leone Ghezzi, Pietro Longhi, Gaspare Traversi e infine Giacomo Ceruti, è stata ravvisata un'essenza veneto-lombarda, espressa dall'arredamento, dalle vesti e dalle pitture raffigurate⁵⁷. In questa scena in effetti convivono le due anime del maestro milanese, come dimostrato dall'aristocratica signora che siede vicina all'anziana servitrice, le cui rughe vengono riprese dal pannello effettivamente cerutiano. Se in quest'ultima può risultare difficile riconoscere un ritratto effettivo, per quanto riguarda i due padroni di casa sembrerebbe proprio che i sembianti possano essere ricercati in qualche personalità del tempo, come pure quello dell'ospite che si introduce nella scena, dai lineamenti vicini a quelli del padrone. Che si tratti di una scena di conversazione con il ritorno di un figlio o un ordinario ricevimento, resta la peculiarità di questo dipinto che, se davvero di Ceruti, confermerebbe la versatilità del genere e la sua diffusione nell'Italia settentrionale. Nonostante Roberto Lon-

ghi vi percepisse i chiari segnali di un umore tipico di Pierleone Ghezzi, Antonio Morassi vi colse un gusto “quasi hogarthiano” levigato dalla caratteristica bonomia di Ceruti⁵⁸, cogliendo involontariamente lo stretto legame intercorso tra le *conversation pieces* inglesi di Hogarth e quelle connazionali, come vale per *Lord Boyne nella cabina*, il prototipo veneziano-bergamasco realizzato da Bartolomeo Nazari, che anticipa di un decennio l'affine ritratto fatto dall'inglese per George Graham⁵⁹. Non solo, il dipinto proverebbe la stretta complicità tra genere “alto” e “basso”, e forse la contaminazione tra la pittura veneziana e l'estro del lombardo. Il dipinto di Basilea non sarebbe un caso isolato, dal momento che il nome del Ceruti è stato proposto anche per le due misteriose telette un tempo appartenenti alla veneziana collezione Ongania, delle quali oggi nulla si conosce al di fuori delle due fotografie che ne testimoniavano un infelice stato conservativo (fig. 70)⁶⁰. Al di là dei limiti imposti da un'analisi indiretta delle opere, è infatti possibile scorgere in queste opere due eccezionali scene di interno ricche di figure e di dettagli, dove addirittura l'autore non solo si è ritratto, ma ha anche giocato con rimandi tra *pendants*.

Sebbene ancora stringata e meritevole di ulteriori studi e ricerche, la produzione pittorica di Lorenzo Gramiccia volta alle scene di conversazione consente di fare chiarezza su una serie di questioni lasciate in sospeso nel corso degli anni. Le nuove acquisizioni gettano finalmente luce su antichi scenari lasciati nascosti dalla storia e dalle ondivaghe apparizioni sul mercato, dove la maniera pittorica di Gramiccia appariva ancor più misteriosa e difficile da circoscrivere.

In questo senso anche il *corpus* grafico attribuito al Gramiccia contribuisce ad integrare una panoramica per molto tempo frammentaria. Per esempio, ad Augusta si conservano alcuni disegni riferibili sia alla produzione nota dell'artista sia al suo stile⁶¹. Una mano ignota ha voluto consegnare questi fogli alla tradizione inventariale attraverso la scritta “Laurentii Gramiccia auctographum”, che per formulazione

PROPORZIONI 2

e arzigogolata grafia sembra essere la stessa che tracciò le iscrizioni sui nove disegni di Pietro Longhi al Kupferstichkabinett di Berlino. Secondo Günter Arnolds, dietro l'autore di queste iscrizioni si potrebbe celare proprio Alessandro Longhi, che possedeva diversi disegni del padre, in parte da lui stesso venduti a Teodoro Correr e quindi confluiti al Museo Correr⁶². Se così fosse, si aprirebbero interessanti spiragli per contestualizzare anche i disegni di Gramiccia ad Augusta che dovevano aver interessato un collezionista della pittura veneta del Settecento, forse a lui contemporanea.

Anche la traduzione a stampa di alcune opere del Gramiccia contribuisce a dissipare le ombre sull'attività del pittore laziale e sulla fortuna delle sue opere: Giovannantonio Moschini menziona due invenzioni dell'artista incise a Venezia, mentre Andrea Rossi, intagliatore veneziano che godette di successo tanto da venire poi chiamato a Roma da Pompeo Batoni per incidere i ritratti degli arciduchi, traspose un *San Pietro d'Alcántara* realizzato a Venezia proprio da Gramiccia⁶³. Sempre a questo proposito va ricordata una trasposizione a bulino del bellunese Giuseppe Lante, riportata da Moschini, da una "Sacra Famiglia" del pittore di Cave⁶⁴, o ancora l'acquaforte di Carlo Orsolini del Museo Correr, tratta da un dipinto di Gramiccia raffigurante *San Giuseppe col Bambino*⁶⁵. Simili *addenda* permettono di ampliare lo sguardo complessivo sull'attività veneziana del pittore, calandolo ulteriormente nel contesto della produzione e della fruizione delle immagini nella Serenissima della seconda metà del secolo.

In ultima battuta si rende necessaria un'analisi delle passate attribuzioni al Gramiccia, spesso erranee e bisognose di un chiarimento definitivo. Nell'intimo auspicio di poter un giorno vedere la luce sul "possibile scenografo di Goldoni" attivo nella tenuta dei nobili Widmann di Bagnoli di Sopra, Roberto Longhi nel 1957 formulava il nome di Andrea Pastò, pittore amico del commediografo e al servizio della famiglia patrizia⁶⁶. Sulla questione tornò anni dopo Adriano

Mariuz, affrontando nuovamente il problema e riproponendo in definitiva il nome del Pastò per gli affreschi di Bagnoli come per il dipinto *Giochi in villa* conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 71), al quale si lega un altro lavoro, riprodotto anch'esso la famiglia Widmann all'interno del salone della villa⁶⁷. Riprendendo le fila del ragionamento di Mariuz, è al Pastò che andrebbero ricondotte alcune opere in passato date al Gramiccia come ad esempio la *Lezione di Geografia* della Collezione Franchetti alla Ca' d'Oro. Questa tela veneziana, come sottolineato da Mariuz, dissentendo da Pignatti⁶⁸, presenta in effetti un approccio fisiognomico proprio del Pastò, ben distante sia dalle opere del Gramiccia passate sul mercato che, di conseguenza, dall'autografa *Visita* di Udine. Si avverte qui una comunione d'intenti con il mondo del teatro, in particolare con quello goldoniano. Non che in Gramiccia sia assente uno sguardo alla sceneggiatura e alla scenografia teatrale che in quegli anni poteva ispirargli il soggiorno veneziano e i presunti contatti con l'Albergati Capacelli. Ma ad un confronto anche superficiale tra le già ricordate opere del Gramiccia e la *Lezione di Geografia* della Ca' d'Oro appare tuttavia evidente il diverso afflato che anima la scena, costruita su una frontalità delle figure mai così esibita dal pur capace artista romano. Tale impostazione per Pastò era funzionale alla *mise-en-scène* delle espressioni dei personaggi che, come sottolineato da Mariuz nei dipinti per Bagnoli, trovavano posto nelle teste volutamente ingrandite quasi in maniera spropositata⁶⁹, come appare nelle due interessantissime telette con *Carlo Goldoni nello studio* (o dal libraio) e *Carlo Goldoni nella bottega del caffè* oggi al Museo Correr (figg. 72-73)⁷⁰. Diversamente, nelle scene del pittore romano i volti dei personaggi sono ben proporzionati, espressivi, compenetrati da un'enfasi prossemica delle pose e soprattutto, spesso percorsi da un vibrante intimismo. Una simile caratterizzazione è stata affrontata per tutta la carriera dal pittore e la si può ritrovare tanto nelle opere romane a soggetto sacro, più rigide, quanto nelle tele di piccolo formato che la

PROPORZIONI 2

sviluppano con una maggiore naturalezza e disinvoltura, similmente ad una tavoletta passata per il mercato antiquario (fig. 74)⁷¹. In questa è possibile scorgere un interno preziosamente rifinito con un occhio da ‘orefice’, senz’altro vicino a quello di Pietro Longhi, figlio di un argentiere, ma ancor più dedito al minuzioso descrittivismo delle forme di quello che pare il ‘casotto’ di un banco dei pegni. Protagonista indiscusso in questo caso è Arlecchino, che al centro della scena arbitra la composizione animata da dame e maschere dalle pose esibite. Dal momento che la formulazione delle figure qui appare più prossima a un gusto francese, per questo dipinto può essere esclusa l’attribuzione al Gramiccia. Vi si avverte tuttavia un’affine gestualità enfatica, che sottolinea l’esigenza di una lettura delle scene della cerchia di Longhi attraverso le lenti della letteratura e del teatro.

Altre note false nell’impervia strada della ricostruzione delle opere del Gramiccia sono rappresentate dal *Convegno di famiglia* di Ca’ Rezzonico⁷². Un tempo visibile sotto le posticce sembianze di un concerto, le ridipinture rimosse dal restauro hanno svelato un tavolo attorno al quale sono raccolti i membri di una famiglia. Per quanto Pignatti abbia voluto scorgervi la mano del prenestino sulla scorta di alcune considerazioni tecniche e stilistiche, l’approccio fisiognomico appare in realtà del tutto avulso dalla maniera del Gramiccia e da alcune sue opere più indicative, come *La visita* o le cinque telette provenienti dal mercato⁷³.

Ugualmente distante dalla personalità del Gramiccia, sebbene in passato sia stata attribuita all’artista, è infine una tela che risulta comunque interessante ai fini di una digressione sulle scene di conversazione nel variegato scenario italiano del Settecento. In essa, adagiata in un elegante interno, si presenta la nobile famiglia dei Colloredo ritratta nella città di Firenze in una data compresa tra il 1770 e il 1780, come riporta la scritta in francese sul verso (fig. 75)⁷⁴. Tenuto conto del contesto, l’attribuzione di quest’opera al Gramiccia appare più

che singolare. Una più attendibile proposta attributiva vedrebbe protagonista Giovanni Battista Benigni, pittore accademico attivo come ritrattista nell'ultimo quarto del secolo e ben radicato nella Firenze del tempo. Appare appunto molto simile al dipinto un'opera firmata da questo artista, il noto *Ritratto della famiglia Martelli*, datato 1777 e 1783, quando Benigni tornò sull'opera aggiungendo i bambini (fig. 76)⁷⁵. Proprio i volti dei fanciulli sembrano vicini a quelli coevi dei Colloredo, e la stessa impostazione della scena parrebbe appartenere allo stesso autore. Nel dipinto erroneamente attribuito a Gramiccia la figura del padre di famiglia appare molto affine a quella del personaggio Martelli sulla sinistra, per la posa e la veste con orli in pelliccia. Ulteriori confronti utili sono offerti da un'altra scena di conversazione del Benigni, il *Ritratto della famiglia Gerini* del 1785⁷⁶ e dalle tre tele alla Certosa del Galluzzo del 1799⁷⁷, che testimoniano la peculiarità di Firenze nell'approccio a tale tipologia di dipinto, come già dimostrato dagli studi di Mina Gregori per quanto riguarda la precocissima messa a punto da parte di Marco Ricci di "conversazioni musicali" durante il soggiorno fiorentino del 1705⁷⁸.

Giunto idealmente fino a Firenze, lo spericolato arricchimento del *corpus* di scene di conversazione di Lorenzo Gramiccia registratosi negli ultimi anni costituisce un caso d'eccezione, imprevedibile una cinquantina d'anni fa. Tuttavia, per quanto singolare, esso dimostra la necessità di approfondire gli studi su quella che un tempo era semplicemente classificata come la "scuola del Longhi". Non solo, di essa andrebbe ulteriormente sondato il contesto di produzione, relativo cioè ai soggetti e alla committenza, e quindi quello di circolazione, che grazie all'acquisizione di nuovi o dimenticati elementi, potrebbero permettere l'apertura verso inattesi scenari, un tempo misteriosi.

* Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze tra il 2023 e il 2024. Esprimo qui un sentito ringraziamento nei confronti dei miei *tutor*, i professori Mara Visonà e Francesco Frangi, per i preziosi consigli e l'entusiasmo con cui hanno accompagnato la mia ricerca. Ringrazio inoltre il direttore Claudio Paolini, Paolo Benassai e tutto il personale della Fondazione Longhi. Il periodo trascorso a Firenze non si sarebbe potuto dire davvero felice senza la compagnia dei colleghi borsisti e le stimolanti giornate di studio trascorse assieme. Oltre a tutti coloro che mi sono sempre stati accanto, desidero infine dedicare un pensiero a Lino Moretti, che non ho mai avuto il piacere di conoscere, per il suo sapere silenzioso che ha aperto la strada a questo studio.

¹ La letteratura critica concorda nel leggere il termine 'barricata' come un gioco di parole, data la natura sfuggente della composizione che fa leva su una continua sospensione dell'armonia, a guisa di una misteriosa barricata; cfr. W. Mellers, *François Couperin and the French Classical Tradition*, London 1968, p. 358.

² Va aggiunto inoltre che all'antivigilia di Natale dello stesso anno è documentato l'intervento del Lambertini per i cartoni dei mosaici da collocare nei sordini delle cappelle degli Angeli e di Santa

Petronilla in San Pietro, dove per il cartone con *San Pietro che battezza Santa Petronilla* Lorenzo Gramiccia ricevette tre quarti del pagamento pattuito; cfr. P. Petrarola, *Ventura Lamberti*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", IV, 1981, pp. 279-318. Alla tesi di laurea di Giada Leonelli va il merito di aver rintracciato alcuni documenti inediti relativi alle commissioni in cui venne coinvolto l'artista, come la lettera del 1728 all'Uditore dei Colonna, con la quale Gramiccia si impegnava a realizzare senza compenso un dipinto per la cappella dei Carcerati di Genazzano, forse mai realizzato (Subiaco, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di S. Scolastica, Archivio Colonna); si veda G. Leonelli, *Lorenzo Gramiccia. Il cronista di un piccolo mondo*, Città di Cave 2006.

³ Nel 1730 l'icona venne collocata sull'altare maggiore. La vicenda è citata *en passant* da A. Upart, *Madonna del Pascolo: Ruthenian Heritage in Baroque Rome and Development of the National Church of the Ukrainians (1640s-1960s)*, in *Forging Architectural Tradition: National Narratives, Monument Preservation and Architectural Work in the Nineteenth Century*, a cura di D. Damjanović, A. Łupienko, New York 2022, p. 317.

⁴ F. Pansecchi, *Ceccarini e Gramiccia a Tor de' Specchi. Vicenda di Lorenzo Gramiccia*, in "Bollettino d'Arte", LXXI, 1986, 37/38, pp. 129-136.

- ⁵ Per la cappella di Santa Francesca Romana viene fatta esplicita menzione di due quadri laterali realizzati rispettivamente da Gramiccia e da Sebastiano Ceccarini; cfr. F. Titi, *Descrizione delle pitture sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 205. Si veda la scheda sulla pala di Ceccarini col *Miracolo di Santa Francesca Romana*, in *Gallerie Nazionali d'Arte Antica. Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi, 1962-1970*, catalogo della mostra (Roma) a cura di I. Faldi, Roma 1970, p. 20, cat. 5, dove viene brevemente riportato che il *pendant* di Gramiccia all'epoca dell'uscita del catalogo faceva parte di una collezione privata. Tale informazione è stata ripresa da Leonelli 2006, cit., p. 10, e da M. Vaccaro, *Pittori laziali nella Marsica del Settecento: Inediti e aggiunte*, in "Rivista d'Arte", LV, 2020, 10, pp. 137-178, pp. 154, 158, nota 37. I due autori non erano a conoscenza delle fattezze del dipinto di Gramiccia, pubblicate nel catalogo d'asta del 2002 senza riferimenti al contesto d'origine (cfr. nota seguente).
- ⁶ Semenzato Casa d'Aste, Ercolano, *Mobili, oggetti d'arte, dipinti antichi e dell'Ottocento, porcellane e argenti provenienti da una importante famiglia napoletana*, 17 marzo 2002, lotto 700. L'appartenenza del dipinto alla commissione per Santa Maria Liberatrice ricordata dalla guida del Titi è confermata dalle sue dimensioni (221 x 336 cm), coerenti con quelle del *pendant* di Ceccarini (240 x 350 cm) e dalle cornici delle due opere, pressoché sovrapponibili. La scritta "L. Gramiccia 1749" è visibile in basso a destra.
- ⁷ O. Michel, *L'Accademia*, in *Le Palais Farnèse*, 2 voll., Roma 1981, I, p. 596.
- ⁸ Per la produzione di Gramiccia si rimanda a: L. Piccioni, *Per un pittore romano del Settecento*, in "Il Fanfulla della Domenica", 28, 1908, p. 2; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, p. 32; Pansecchi 1986, cit.; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 2 voll., Milano 1995-1996, II, 1996, pp. 400-401, p. 464; Leonelli 2006, cit.; Vaccaro 2020, cit., pp. 137-178.
- ⁹ Pansecchi 1986, cit., p. 132.
- ¹⁰ V. Librando, A. Ficarra, *Giuseppe Francesco e Mario Vaccaro, pittori del XIX secolo*, Siracusa 1991.
- ¹¹ M.H.Z. Cabeças, *A importação de arte italiana em Portugal no tempo de D. João V: atribuição da tela da Assunção de Virgem do altar-mor da Sé de Elvas ao pintor Lorenzo Gramiccia (1702-1795)*, in *Con gran mare e fortuna. Circulação de mercadorias, pessoa e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*, a cura di N. Alessandrini, S. Bastos Mateus, M. Russo, Lisboa 2015, pp. 79-92.
- ¹² Vaccaro 2020, cit.
- ¹³ Olio su tela, 99 x 56 cm, Roma, Accademia dei Lincei, inv. 456; cfr. G. Magnanimi, *Inventario della*

collezione romana dei principi Corsini (II), in “Bollettino d’Arte”, LXV, 1980, 7/8, pp. 73-114, pp. 103, 105. La prima menzione dell’opera del pittore cavese è data dall’Inventario di palazzo del 1784, che riporta nella prima anticamera del secondo appartamento “passate le finestre quadro di 4 palmi S. Pietro che resuscita de Bità [sic.] di Gramiccia”, poi passato all’Accademia Nazionale dei Lincei nel 1927; cfr. E. Borsellino, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo stato italiano. Dipinti e sculture*, 2 voll., Roma 2017, I, p. 688; *Ivi*, II, p. 322.

¹⁴ Ariccia, Palazzo Chigi, Collezione Lemme, inv. CL 97, olio su tela, 75 x 63 cm.

¹⁵ Sulla culatta di un cannone si ha “R.C.O.M.G. Laurentius GRAMICCIA 1763”, dove l’acronimo potrebbe intendersi “Rex Catholicus Omnium Mundum Gerens”. Si veda la scheda di O. Michel in *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra (Ariccia) a cura di V. Casale, F. Petrucci, Ariccia 2007, pp. 184-185.

¹⁶ G. Baretto, *Epistolario*, a cura di L. Piccioni, 2 voll., Bari 1936, I, pp. 284, 287.

¹⁷ Lo stesso Albergati Capacelli (1728-1804) era critico teatrale e commediografo. Attivo tra l’Emilia e il Veneto, ammiratore disilluso del teatro gozziano, il marchese divenne promotore di una revisione della

prassi teatrale; cfr. E. Mattioda, *Il dilettante ‘per mestiere’. Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Reggio Emilia 1993; E. Zilotti, *Osservazioni critiche di Francesco Albergati Capacelli sul teatro tra carteggi e paratesti*, in *Teatro e carteggi nel Settecento: da Aurelio Amalteo a Metastasio e oltre*, a cura di S. Brunetti, R. Rabboni, Verona 2021, pp. 133-146.

¹⁸ Baretto 1936, cit., I, p. 284.

¹⁹ *Ivi*, pp. 299-300.

²⁰ Chi scrive crede che, ricorrendo al termine “gran Marchionne”, il Baretto si sia voluto riferire a Carlo Marchionni (1702-1786) e non al figlio Filippo (1732-1805). Celebre architetto e disegnatore, Carlo Marchionni era attivo nei più prestigiosi cantieri dell’Urbe del tempo. Nel periodo interessato dal carteggio baretto si trovava coinvolto assieme al figlio nel completamento del porto di Ancona, città dove ebbe modo di conoscere Baretto e sostenere Gramiccia. La vicinanza a quest’ultimo appare significativa se si considerano le numerose caricature di Carlo Marchionni, che testimoniano un’attenzione agli aspetti più prosaici del quotidiano; si vedano S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Marchionni caricaturista tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Roma 2015; S. Ceccarelli, E. Debenedetti, *Rossiano 619: Caricature. Carlo Marchionni e Filippo*, Città del Vaticano 2016. Inoltre Marchionni non era estraneo alla realizzazione di dise-

- gni di piccole figure umane dedite alla conversazione in interni; cfr. T. Ehrlich, *Carlo Marchionni and the Art of Conversation*, in "The Art Bulletin", CII, 2020, 1, pp. 31-54.
- ²¹ Pansecchi 1986, cit., pp. 132, 134.
- ²² Udine, Galleria d'Arte Antica, inv. 77. Olio su tela, 43 x 58 cm.
- ²³ Inv. 928. Olio su rame, 19,6 x 24,4 cm. Si veda la relativa scheda sul sito web del museo, <https://www.mfab.hu/artworks/9095/>.
- ²⁴ C.C. Malvasia, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi e case della Città di Bologna e suoi Subborghi: coll'indice di tutti i Professori indistintamente, ed in seguito de' luoghi più osservabili, e delle più insigni coll'indicazione delle pagine ove sono nominati li Autori delle medesime*, Bologna 1782, pp. 391, 395.
- ²⁵ Al secolo Pietro Fioretti, Crispino da Viterbo (1668-1750) era un frate cappuccino divenuto noto in Lazio per le capacità curative miracolose e per la dedizione infusa nell'assistenza ai più umili. Venne beatificato nel 1806 e santificato nel 1982. Cfr. G. Cesarini, G. Felini, *San Crispino da Viterbo. Apparato iconografico e immagini per devozione*, Viterbo 2008.
- ²⁶ Christie's, New York, *Old Masters Paintings*, 5 ottobre 1995, lotto 66; olio su rame, 22,6 x 16,8 cm. In merito all'autografia del pittore di Cave non si possono rilevare ragionevoli riserve, visto che il dipinto, oltre a recare la sigla "L. G.", esibisce evidenti affinità con altre opere a soggetto sacro realizzate a Roma da Gramiccia, tra le quali il *Sant'Antonio* per la chiesa di Santa Dorotea, e una grazia già espressa dagli amorini realizzati a olio nel ramino della *Danae* a Budapest.
- ²⁷ Quest'ultima tela presenta tangenze con un'altra opera di piccolo formato di Gramiccia (29 x 20,5 cm), firmata e datata 1764 e pertanto ascrivibile al periodo romano, oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 5857); cfr. G. Cavalli-Björkman, *Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri*, Stockholm 1990, p. 150.
- ²⁸ *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942, pp. 184, 202; C. Bombardini, *Pietro Gradenigo e i Notatori*, Genova 2023, pp. 499, 504, 528, 532.
- ²⁹ Il discepolato è riportato acriticamente da R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, p. 191, tav. 493; *Mostra della Pittura Veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine) a cura di A. Rizzi, Udine 1966, pp. 74-75, cat. 34.
- ³⁰ S. Moschini Marconi, *Il Catalogo delle Gallerie dell'Accademia. Nuovi accertamenti*, in "Ateneo Veneto", V, 1967, 1-2, p. 152.
- ³¹ Dal Libro dei Morti della Parrocchia di San Vidàl; si veda Leonelli 2006, cit., p. 94.
- ³² G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia, 1815, II, p. 590. La

testimonianza del Moschini si è rivelata preziosa per la riscoperta da parte di Fiorella Pansecchi di una pala veneziana di Gramiccia, che dall'ubicazione d'origine in San Simeon Grande è giunta in Québec, al Musée du Séminaire dell'Université Laval. Raffigurante la *Sacra Famiglia con i Santi Zaccaria, Anna, Elisabetta e Giovannino*, la pala (108 x 78 cm) conserva l'iscrizione "L. Gramiccia P. F. in Venezia 1771"; cfr. Pansecchi 1986, cit., p. 136, nota 23.

³³ Moschini 1815, cit., p. 597.

³⁴ Il bozzetto (olio su tela, 43,5 x 31 cm) è passato per Finarte (Roma, *Importanti dipinti e sculture antichi*, 29 maggio 2008, lotto 46); cfr. la scheda di catalogo di S. Rudolph, pp. 130-131. Per la destinazione del bozzetto e i suoi modelli iconografici si veda C. Crosera, *Letteratura numismatica del Settecento veneto tra libri a stampa e progetti manoscritti: i Numismata Virorum Illustrium ex Barbadica Gente di Giovan Francesco Barbarigo e la Storia Metallica di Venezia di Giovanni Andrea Giovanelli*, in *Collezionisti e collezioni d'antichità e di numismatica a Venezia nel Settecento*, atti del convegno (Trieste, 6-7 dicembre 2019) a cura di A. Gariboldi, Trieste 2022, pp. 533-587.

³⁵ C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900, pp. 254-255. L'inventario postumo del Memmo coi due dipinti del Gramiccia viene citato

da G. Pavanello, *Rapporti tra Venezia e Roma in Età Neoclassica*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, p. 262; P. Benussi, *Andrea Memmo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, pp. 277-279.

³⁶ Di 30 x 22 cm. Cfr. E. Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992, pp. 478-479. L'*Immacolata* sarebbe l'ultima opera da lui realizzata, sebbene sin da Francesco Zanotto la letteratura insista nel datare al 1777 la *Adolorata* in San Giacomo dall'Orio, che tuttavia è documentata già nel 1770 dal *Notatorio* di Gradenigo; F. Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837, p. 389. Due ulteriori attestazioni pittoriche del Gramiccia legate al tema mariano sono ricordate dalla stima dei quadri della casa di Giovanni Maria Sasso (1735 ca.-1803), mercante e collezionista veneziano; L. Borean, *Giovanni Maria Sasso*, in *Il collezionismo...* 2009, cit., p. 301.

³⁷ C. Brandi, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma), Roma 1959, pp. 121-122, cat. 273.

³⁸ Pallucchini 1960, cit., p. 191, tav. 493.

³⁹ *Mostra della Pittura...* 1966, cit., pp. 74-75.

⁴⁰ Nella seconda metà del secolo Severino Meydel aveva avviato una produzione di queste pipe a Oria-

- go, nei pressi di Mira, servendosi forse di stampi inglesi; cfr. G. Fazzini, *Pipe storiche in terracotta*, in "ArcheoVenezia", 2004, 1/4, pp. 1-4.
- ⁴¹ M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1971.
- ⁴² Il dato è controverso e forse dovuto alla tradizione orale, in quanto non si conosce alcun documento in merito. Si veda la scheda di catalogo di G. Bergamini in *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. Bergamini, T. Ribezzi, Vicenza-Udine 2003, p. 106, cat. 77.
- ⁴³ Olio su tela, 49,5 x 59,5 cm. Rinvenute ad Atene da un antiquario romano, le telette sono prima passate oltreoceano, in seguito da Christie's come opere di Pietro Longhi (Christie's, London, 24 aprile 1981, lot 135), per poi tornare in Italia e essere vendute a un'asta Semenzato sotto l'attribuzione a Giuseppe De Gobbis (Semenzato, Venezia, *Importanti mobili veneziani. Dipinti antichi. Una rara collezione di tazzine in porcellana di Venezia e Bassano. Argenti ed oggetti vari. Tappeti pizzi e gioielli*, 12 dicembre 1993, lotti 32, 33), successivamente assegnate al cosiddetto "Maestro dei Riflessi" (Farsetti, Prato, *Dipinti antichi*, 9 novembre 2007, lotto 86) e infine apparse come opere del Gramiccia nelle aste Sotheby's, London, *L13037*, 5 dicembre 2013, lot 228 e Wannes, Genova, *Dipinti antichi e del XIX secolo. Dipinti da una proprietà romana*, 30 novembre 2016, lotto 619 (in questo caso solo i dipinti delle figg. 62 e 64).
- ⁴⁴ Visto che tiene in mano una ciocca di parrucca, si potrebbe invece trattare di una *conzatesta* o *scuffiara*, pettinatrice di professione che nella Venezia del tempo aiutava le signore con le acconciature e nella cura dei capelli; cfr. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, 1964-1969, *Il Settecento*, IV, 1967, pp. 83, 90.
- ⁴⁵ Padova, Musei Civici, inv. 578, olio su tela, 80 x 56 cm.
- ⁴⁶ Si veda la scheda di Fabrizio Magani in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Padova) a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano 1997, p. 300.
- ⁴⁷ Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, Gallerie d'Italia.
- ⁴⁸ V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956; F. Magani, *I Precettori di Casa Venier*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia) a cura di A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli, Milano 1993, pp. 184-185, cat. 83.
- ⁴⁹ A tal proposito si rimanda a K. Hecker, *La concezione dell'educazione in Carlo Goldoni*, Venezia 1980.
- ⁵⁰ G. Baretti, *An Account of the manners and customs of Italy with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, London 1768.
- ⁵¹ S. Sharp, *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country*.

- In the years 1765, and 1766*, London 1767. Sulla polemica si vedano: F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, Torino 1973, pp. 985-1481; P. Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari 1988, p. 21; C. Pingaro, *Napoli nelle 'Letters From Italy' di Samuel Sharp, un chirurgo prestato alla letteratura*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, Roma 2015, pp. 65-74.
- ⁵² Note sono l'amicizia e la stima che lo legavano al famoso Samuel Johnson (1709-1784), a sua volta intimo di Esther Thrale Piozzi (1741-1821). L'esperienza di precettore per le figlie della letterata, sua rivale, portò il Baretti alla stesura delle *Invettive contro una Signora inglese* (*Strictures on Signora Piozzi's publication of Doctor Johnson's Letters*, London 1788), nonché alla commedia postuma *The Sentimental mother*. Cfr. G. Baretti, *Invettive contro una Signora inglese*, a cura di B. Anglani, Roma 2001, p. 38.
- ⁵³ Olio su tela, 51,2 x 63,8 cm; cfr. Koller, Zürich, *Auktion W246 Gemälde West*, 16 settembre 2015, lot 6457.
- ⁵⁴ Già Finarte, Roma, *Dipinti e disegni antichi*, 30 maggio 2023, lotto 77, olio su tela, 72 x 54,4 cm. Sul gradino in basso a sinistra s'intravede la firma dell'artista, la cui mano è stata riconosciuta dall'*expertise* di Giuseppe Maria Pilo.
- ⁵⁵ Brandi 1959, cit.
- ⁵⁶ Olio su tela, 56 x 73,6 cm, inv. 1128. Per le riflessioni sull'opera si vedano R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", II, 1927, 8/9, pp. 145-167, riedito in Idem, *Opere complete, II, Saggi e ricerche, 1925-1928*, Firenze 1967, t. I, pp. 189-216; A. Morassi, *Giacomo Ceruti detto il «Pitocchetto» pittore verista*, in "Pantheon", XXV, 1967, 5, pp. 348-367; A. Boschetto, *I 'Coniugi Bonometti' del Ceruti, e qualche appunto sulla situazione*, in "Paragone", XIX, 1968, 219, pp. 55-62; A. Morassi, *Un capolavoro sconosciuto di Giacomo Ceruti 'veneto'*, in "Arterama", 3, 1972, pp. 3-8; M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo 1982, p. 459.
- ⁵⁷ Il marito, comodamente avvolto in una veste da casa impellicciata, porta un berrettone non lontano da quello del *Ritratto del conte Giambattista Valetti* di Fra Galgario del 1710 nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che serviva a scaldare il capo, una volta levata la parrucca, tra le più riparate mura domestiche; cfr. Levi Pisetzkzy 1967, cit., tav. 97. Questo elemento di vestiario usato in Italia settentrionale sarebbe un'ulteriore riprova del clima lombardo respirato nel 'tinello' di Basilea.
- ⁵⁸ Morassi 1967, cit., p. 360.
- ⁵⁹ Per l'argomento il rimando va a F.J.B. Watson, *The Nazari. A Forgotten Family of Venetian Portrait Painters*, in "The Burlington Magazine",

- XCI, 1949, 552, pp. 75-79; Pallucchini 1995-1996, cit., I, 1995, pp. 271-273.
- ⁶⁰ A. Ravà, *Pietro Longhi*, Bergamo 1909, pp. 93-94. L'argomento venne poi riaffrontato da R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano) a cura di R. Cipriani, G. Testori, presentazione di R. Longhi, Milano 1953, pp. I-XIX, 63; G. Testori, *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti*, in "Paragone", V, 1954, 57, pp. 16-33, p. 28; Morassi 1967, cit., pp. 360, 365 nota 24; Boschetto 1968, cit., pp. 61-62, nota 6; Morassi 1972, cit., p. 6.
- ⁶¹ Si veda G. Wiedmann, "*Laurentii Gramiccia auctographum*". *Contributo per Gramiccia disegnatore*, in "Arte Documento", 14, 2000, pp. 186-189.
- ⁶² G. Arnolds, *Italianische Zeichnungen*, Berlin 1949, pp. 72-74; P. Dreyer, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano 1979, cat. 77.
- ⁶³ G. Moschini, *Dell'incisione a Venezia. Memoria di Giovannantonio Moschini*, Venezia 1924, p. 98.
- ⁶⁴ *Ivi*, p. 124.
- ⁶⁵ Acquaforte, 95 x 110 cm, Museo Correr, FSR cart. 2/ 0114.
- ⁶⁶ R. Longhi, *Un possibile scenografo per il Goldoni*, in *Studi goldoniani* ('Civiltà Veneziana', VI), Venezia 1957, pp. 755-759, riedito in Idem, *Opere complete, X, Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 177-180.
- ⁶⁷ A. Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, in "Arte Veneta", XXX, 1976, pp. 197-200. Si vedano inoltre A. Delneri, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, in "Arte Documento", 24, 2008, pp. 174-179; R. Valandro, *A Bagnoli di Sopra nel Settecento con Andrea e Lodovico Pastò, Ca' Widmann e Carlo Goldoni*, in "Terra d'Este", 46, 2013, pp. 7-32.
- ⁶⁸ T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venezia 1968, p. 137.
- ⁶⁹ Mariuz 1976, cit., p. 198. Recentemente è stata pubblicata una piccola tela (40 x 64,5 cm) come opera del Pastò, in D. Succi, *Il fiore di Venezia. Dipinti dal Seicento all'Ottocento in collezioni private*, Gorizia 2014, pp. 158-159. Tuttavia le figure in essa hanno vesti e acconciature che sembrano far pensare al nono decennio, discostandosi da quelle realizzate per i Widmann e così pure dai dipinti del Museo Correr e della Collezione Franchetti.
- ⁷⁰ Cfr. Mariuz 1976, cit., p. 200, nota 9. Pignatti aveva attribuito a Gramiccia anche il dipinto con Carlo Goldoni dal libraio; cfr. Pignatti 1968, cit., p. 134. Per il dipinto col commediografo nello studio, un tempo appartenente alla Collezione Crespi Morbio di Milano, si veda C. Gamba, *La raccolta Crespi-Morbio*, in "Dedalo", IV, 1923-1924, pp. 535-554, pp. 544, 552.
- ⁷¹ Sotheby's, London, *Important Old Master Paintings*, 26 marzo 1969, lot

29. La riproduzione fotografica in appendice per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini.
- ⁷² Olio su tela, 54 x 72 cm, Ca' Rezzonico, inv. 845. Si veda Pignatti 1968, cit., p. 137.
- ⁷³ Anche in questo caso la proposta attributiva del Pignatti venne considerata convincente dal Pallucchini (Pallucchini 1995-1996, cit., I, 1995, p. 401). Ben più difficili da sciogliere sono gli interrogativi sui personaggi a cavallo, uno appartenente al Museo Correr (inv. 1004), l'altro a Ca' Rezzonico (inv. 0909): se il primo presenta una corporatura eccessivamente tozza e una fisionomia poco approfondita, gli occhi grandi e la figura longilinea del secondo si discostano dalle opere riconosciute come autografe del Gramiccia. Per l'attribuzione al Gramiccia del cavaliere di Ca' Rezzonico si veda Pignatti 1968, cit., p. 138. Nello stesso catalogo gli si associa il *Rinoceronte*, oggi delle Gallerie d'Italia a Vicenza, di chiara derivazione dal Longhi; *Ivi*, p. 137.
- ⁷⁴ Per intero la scritta dice "Famille de mon mari le Comte François de Paula Colloredo, peint à Florence dans les années 1770-1780...". L'opera, di 71 x 87 cm, è passata da Finarte, Roma, *Dipinti dal XV al XIX secolo*, 10 novembre 1987, lotto 110.
- ⁷⁵ Il dipinto appartiene alla collezione di Casa Martelli di Firenze. Si vedano A. Civai, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990; Eadem, *La quadreria Martelli di Firenze. L'allestimento tardosettecentesco alla luce di un catalogo figurato*, in "Studi di Storia dell'Arte", I, 1990, 1, pp. 285-299; Eadem, *Il "Gabinetto di Belle Arti" di palazzo Martelli a Firenze*, in "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", I, 2000, pp. 216-240.
- ⁷⁶ In passato il dipinto con la famiglia Gerini era creduto di Giuseppe Zocchi, ma le ricerche di Martina Ingendaay hanno rintracciato il documento di pagamento a Giovan Battista Benigni; si veda M. Ingendaay, «*I migliori pennelli. I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze Barocca. Il palazzo e la galleria, 1600-1825*, 2 voll., Milano 2013, I, p. 117; II, pp. 75, 126.
- ⁷⁷ Raffigurano tre avvenimenti legati alla permanenza di Pio VI alla Certosa: *Consacrazione di monsignor Giuseppe Spina ad arcivescovo di Corinto, Visita del Granduca Ferdinando II, Visita dei reali di Sardegna Carlo Emanuele e Maria Clotilde*. Si veda G. Leoncini, in C. Chiarelli, G. Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano 1982, pp. 243-244, tavv. 58-60.
- ⁷⁸ M. Gregori, *A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, Milano 1990, pp. 231-233.

ILLUSTRAZIONI





1. Benedetto Buglioni, *Apparizione della Vergine*, Stia, santuario di Santa Maria delle Grazie.



2. Benedetto Buglioni, *Adorazione dei pastori*, Stia, santuario di Santa Maria delle Grazie.



3. Giovanni della Robbia, *Orcio da farmacia per "diachatolico"*,
Sèvres, Musée National de la Céramique.



4. Chiesa di Santa Maria, Talciona (Poggibonsi).



- 5a.** Benedetto Buglioni, *Stemma di Santa Maria Nuova*, Talciona (Poggibonsi), chiesa di Santa Maria.
- 5b.** Santi Buglioni, *Stemma di Santa Maria Nuova*, Lilliano (Castellina in Chianti), pieve di Santa Cristina.



6. Giovanni della Robbia, *Fonte battesimale*, Galatrona (Bucine),
pieve di San Giovanni Battista.



7. Giovanni della Robbia, *San Giovanni Battista*, Galatrona (Bucine),
pieve di San Giovanni Battista.



8. Giovanni della Robbia, *Ciborio con angeli reggicero*, Galatrona (Bucine), pieve di San Giovanni Battista (fotografia precedente al furto del 1972, da: G. Gentilini, *I Della Robbia...*, 1992, II, p. 284).



9. Benedetto Buglioni, *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Leonardo, Michele Arcangelo, Girolamo e Benedetto*, Badia Tedalda, chiesa di San Michele Arcangelo.



10. Benedetto e Santi Buglioni, *Madonna della Cintola*, Badia Tedalda, chiesa di San Michele Arcangelo.



11. Benedetto e Santi Buglioni, *Annunciazione con i Santi Giuliano, Sebastiano e Antonio Abate*, Badia Tedalda, chiesa di San Michele Arcangelo.



12. Giovanni della Robbia, *Tabernacolo eucaristico*, Massa dei Sabbioni (Cavriglia), chiesa di San Pietro.



13. Giovanni della Robbia, *Tabernacolo eucaristico*, Panzano in Chianti (Greve in Chianti), pieve di San Leolino.



14. Benedetto e Santi Buglioni, *Adorazione dei pastori (Natività Buonafede)*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, William Randolph Hearst Collection.



15. Santi Buglioni, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Cassiano e Leonardo*, San Cassiano in Stratino (Caprese Michelangelo), pieve dei Santi Ippolito e Cassiano (fotografia precedente al furto del 1980). Foto SABAP per le province di Siena Grosseto e Arezzo, n. 19095



16. Benedetto Buglioni, *Incoronazione di Maria*, Pistoia, Ospedale del Ceppo.



17. Santi Buglioni, *Tabernacolo eucaristico*, Stia, pieve di Santa Maria Assunta.



18. Santi Buglioni, *Albergare i pellegrini*, Pistoia, Ospedale del Ceppo.



19. Santi Buglioni, *Curare gli infermi*, Pistoia, Ospedale del Ceppo.



20. Ridolfo del Ghirlandaio e Michele Tosini, *Incontro tra Anna e Gioacchino con i Santi Giuseppe e Leonardo e Leonardo Buonafede*, collezione privata.



21. Louis Finson, *Incredulità di San Tommaso* (particolare), cattedrale di San Salvatore, Aix-en-Provence.



22. Louis Finson, *Venere*, collezione privata.



23. Jacob de Backer, *Adamo ed Eva*, già New York, Sotheby's.



24. Louis Finson (?), *Ritratto del cardinale Filippo Spinelli*, Napoli, Museo delle Arti Sanitarie, cappella Santa Maria Succurre Miseris.



25. Louis Finson, *Portrait de Paul Hurault de l'Hopital*, Aix-en-Provence, Musée de la Tapisserie.



26. Louis Finon, *Allegoria dei cinque sensi*, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum.



27. Jacob Matham da Pieter Cornelisz van Ryck, *Figliol prodigo dissipa le sue ricchezze nei piaceri della tavola.*



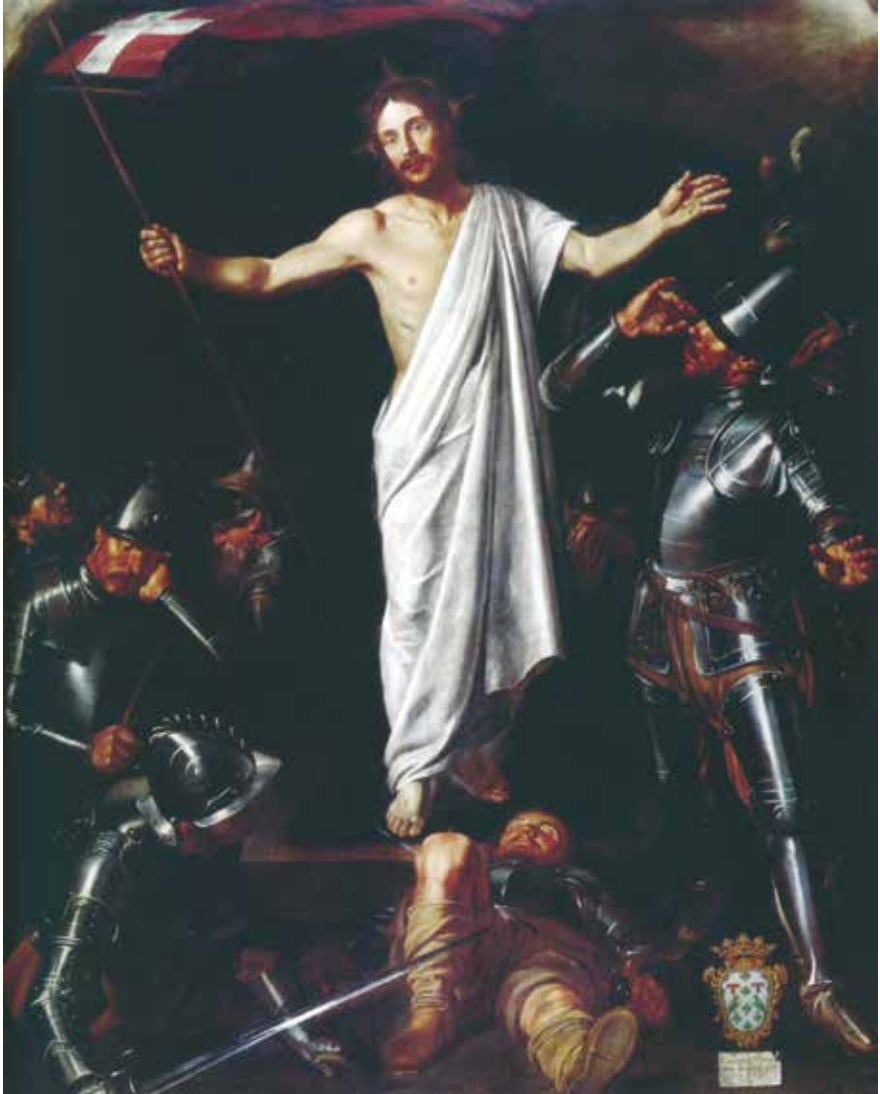
28. Louis Finson, *San Sebastiano*, collezione Frascione.



29. Jacob Matham, *San Sebastiano*.



30. Louis Finson, *Betsabea al bagno*, collezione privata.



31. Louis Finon, *Resurrezione*, Aix-en-Provence, chiesa di Saint Jean de Malte.



32. Louis Finson, *I quattro elementi*, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.



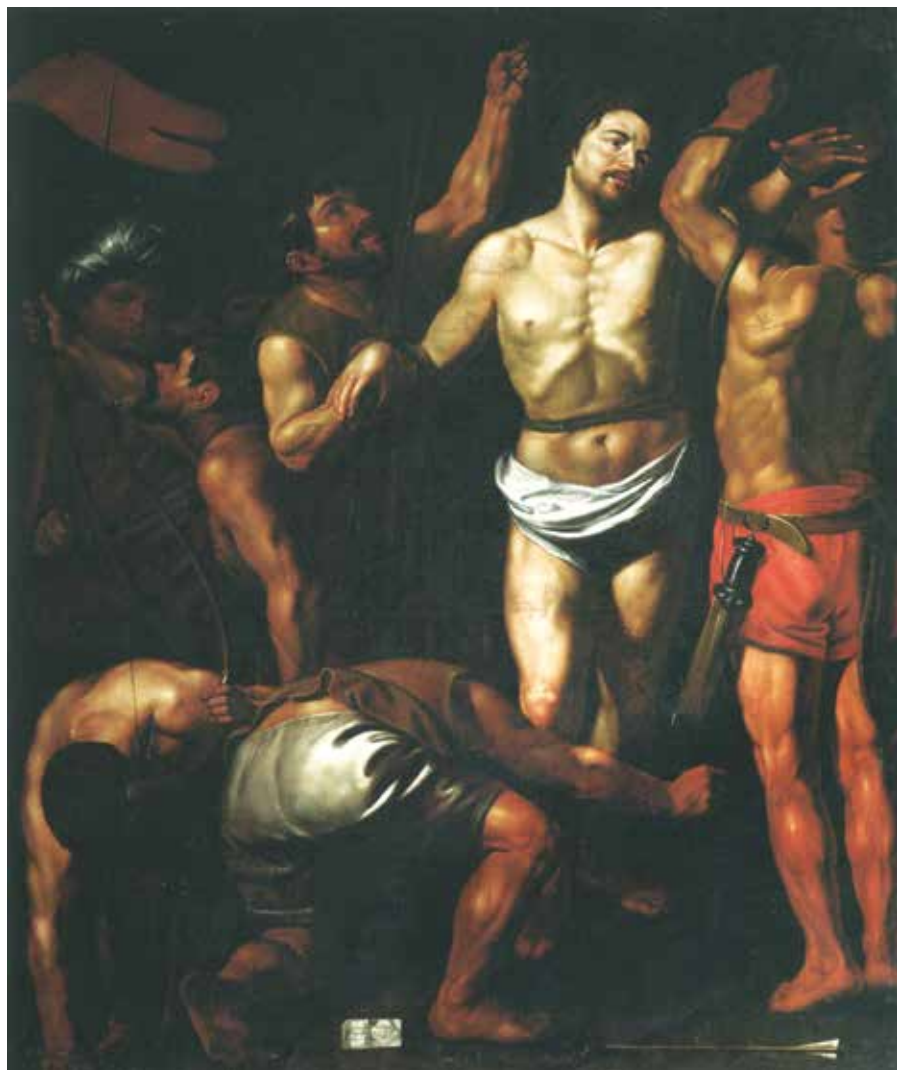
33. Philippe Thomassin da Giovanni Battista Ricci, *La caduta degli angeli ribelli*.



34. Louis Finson, *Martirio di Santo Stefano*, Arles, chiesa di Saint Trophime.



35. Hendrick Goltzius, *Marco Curzio a cavallo*.



36. Louis Finson, *Martirio di San Sebastiano*, Rougiers, Var, chiesa parrocchiale.



37. Aegidius Sadeler da Jacopo Palma il giovane, *Martirio di San Sebastiano*.



38. Martin Faber, *Guarigione di Lazzaro*, Emden, già Ostfriesisches Landesmuseum.



39. Martin Faber (qui attribuito), *Cristo guarisce l'orecchio di Malco*, Inghilterra, Barnard Castle, The Bowes Museum.



40. Louis Finson (qui attribuito), *San Sebastiano*, collocazione ignota.



41. Martin Faber, *Paesaggio con viaggiatori*, Berlino, Kupferstichkabinett.



42. Lorenzo Pasinelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, già Bologna, Fondantico.



43. Flaminio Torri, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Greenville (SC), Museum & Gallery at Bob Jones University.



44. Lorenzo Pasinelli, *Rebecca ed Eliezer al pozzo*, Milano, collezione privata.



45. Flaminio Torri (qui attribuito), *Sibilla*, Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.



46. Lorenzo Pasinelli, *San Giovanni Evangelista*, Belgio, ubicazione ignota
(Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, n. 1200353).



47. Lorenzo Pasinelli, *Madonna con bambino e santi*, Elvaston (UK), chiesa di St. Bartholomew.



48. Lorenzo Pasinelli (?), *Le nozze di Perseo*, Mantova, Municipio.



49. Lorenzo Pasinelli (?), *Le nozze di Perseo* (particolare), Mantova, Municipio.



50. Lorenzo Pasinelli (?), *Le nozze di Perseo* (particolare), Mantova, Municipio.



51. Lorenzo Pasinelli, *Entrata di Cristo in Gerusalemme* (particolare), Bologna, chiesa di San Girolamo della Certosa.



52. Lorenzo Pasinelli (?), *Le nozze di Perseo* (particolare), Mantova, Municipio.



53. Lorenzo Pasinelli, *Ritratto di dama di casa Bentivoglio*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



54. Lorenzo Pasinelli, *Cleopatra*, collezione privata.



55. Lorenzo Pasinelli, *Cleopatra* (particolare), collezione privata.



56. Lorenzo Pasinelli, *Ritratto di gentildonna*, collezione privata.



57. Lorenzo Pasinelli, *Ritratto di gentildonna* (particolare), collezione privata.



58. Lorenzo Gramiccia, *Santa Francesca Romana e le consorelle distribuiscono l'unguento salutare ai poveri romani, già Ercolano, Semenzato.*



59. Lorenzo Gramiccia, *Allegoria della gloria di Carlo III di Spagna*, Ariccia, Collezione Lemme.



60. Lorenzo Gramiccia, *La visita*, Udine, Galleria d'Arte Antica.



61. Lorenzo Gramiccia, *Interno con merlettaie*, già Londra, Sotheby's.



62. Lorenzo Gramiccia, *Il parrucchiere*, già Londra, Sotheby's.



63. Lorenzo Gramiccia, *La riscossione*, già Londra, Sotheby's.



64. Lorenzo Gramiccia, *La lezione di musica*, già Londra, Sotheby's.



65. Lorenzo Gramiccia (?), *Ritratto di gentiluomo*, Padova, Musei Civici.



66. Pietro Longhi, *I precettori di Casa Venier*, Vicenza, Gallerie d'Italia.



67. Lorenzo Gramiccia, *Il compenso del cacciatore di topi*, già Zurigo, Koller.



68. Lorenzo Gramiccia, *Presentazione di Gesù al Tempio*, già Roma, Finarte.



69. Giacomo Ceruti, *Ritratto di famiglia*, Basilea, Kunstmuseum.



70a. Giacomo Ceruti (attribuito a), *Scena d'interno veneziano*, già Venezia, Collezione Ongania.

70b. Giacomo Ceruti (attribuito a), *Scena d'interno veneziano*, già Venezia, Collezione Ongania.



71. Andrea Pastò, *Giocchi in villa*, Bergamo, Accademia Carrara.



72. Andrea Pastò, *Carlo Goldoni nello studio*, Venezia, Museo Correr.



73. Andrea Pastò, *Carlo Goldoni nella bottega del caffè*, Venezia, Museo Correr.



74. Cerchia di Pietro Longhi, *Maschere nel casotto dei pegni*, già Londra, Sotheby's.



75. Giovanni Battista Benigni (qui attribuito), *La famiglia Colloredo*, già Roma, Finarte.



76. Giovanni Battista Benigni, *La famiglia Martelli*, Firenze, Casa Martelli.

**Elenco dei borsisti
della Fondazione Roberto Longhi
Dal 1971 al giugno 2025**

A

Verónica Carla Abenza Soria
Elisa Acanfora
Cristina Acidini
Angela Acordon
Candace Adelson
Grazia Agostini
Beatrice Alai
Stefan Albl
Francesca Alinovi
Roberto Alonso Moral
Alessandro Angelini
Luca Annibali
Eric Apfelstadt
Lara Avezza
Ana Victoria Avila Padron

B

Giuseppina Bacarelli
Andrea Bacchi
Francesca Maria Bacci
Rolf Bagemihl
Alessandro Bagnoli
Simone Baiocco
Francesca Baldassari
Rita Balleri
Valentina Balzarotti
Sandrina Bandera
Marta Barbieri
Valeria Barboni
Gianna Bardotti
Francesco Barocelli
Alessandra Baroni

PROPORZIONI 2

Roberta Bartoli	Silvia Bruno
Lucia Battista	Daniela Bruschetti
Jennifer Bauman	Alessandra Buccheri
Magali Baussan	Janet Buerger
Daniele Benati	Stefania Buganza
Maria Beatrice Benedetto	Beatrice Buscaroli
Fabio Benedettucci	Eleonora Butteri
Giovanbattista Benedicenti	
Fabien Benuzzi	C
Marcella Beraudo di Pralormo	Marilena Caciorgna
Anna Maria Bernacchioni	Carlo Cairati
Federico Berti	Raimondo Callegari
Donatella Biagi	Eleonora Callovi
Elisabetta Bianchi	Vera Canevazzi
Federica Bianchi	Silvia Caporaletti
Francesca Bianchi Janetti	Matteo Cappellotto
Monica Bietti	Donatella Capresi
Gaia Bindi	Elena Capretti
Valerio Bittarello	Riccardo Carapelli
Andrei Bliznukov	Paola Carboni
Milvia Bollati	Francesco Cardia
Marco Simone Bolzoni	Anna Maria Cardini
Caterina Bon	Marco Carminati
Elisa Bonaiuti	Paola Carnevali
Giulia Bonardi	Iris Carulli
Christian Bonaventura	Elide Casati
Simone Bonicatto	Andrea Luigi Casero
Silvia Borsotti	Chiara Cassinelli
Simona Boscaglia	Stefania Castellana
Marion Boudon	Francesca Castellani
Alessandro Brogi	Emanuele Castoldi
Carlotta Paola Brovadan	Stefano Casu

Elenco dei borsisti della Fondazione Roberto Longhi

Luciano Cateni
Marta Maria Caudullo
Laura Cavazzini
Chiara Cecchi
Marina Cellini
Elena Cera
Alessio Cerchi
Maura Chiavacci
Sonia Chiodo
Naiade Chiumeo
Marco Ciampolini
Luca Ciancabilla
Maurizia Cicconi
Maria Gioffi
Rosanna Gioffi
Elisabetta Cioni
Maria Francesca Ciucciomini
Alessandra Civai
Giulia Coco
Caroline Coffey
Tonino Coi
Anna Colombi
Simonella Condemi
Angela Conte
Leonardo Umberto
Conti Marchetti
Valentina Conticelli
Roberto Contini
Patrik Cooney
Marius Cornea
Michela Corso
Laura Corti

Stefani Corvaja
Alessandra Cosmi
Philippe Costamagna
Mauro Cova

D

Chiara D'Afflitto
Odette D'Albo
Kira D'Albuquerque
Alessandro D'Alfonso
Enrico Maria Dal Pozzolo
Giada Damen
Giovanna Damiani
Laura Damiani Cabrini
Michele Danieli
Silvia D'Argenio
Alessandro Davoli
Francesco De Carolis
Dario De Cristofaro
Antonietta Dell'Agli
Sara Dellantonio
Gianluca Del Monaco
Giovanna De Lorenzi
Alessandra De Luca
Andrea De Marchi
Jorce Carol De Vries
Maria Grazia Diana
Giulia Di Domenico
Mariaceleste Di Meo
Luca Di Palma
Francesco Di Ciaula
Thomas Dittelbach

PROPORZIONI 2

Davide Dossi
Davide Dotti

E

Mario Epifani
Paolo Ervas

F

Elisabetta Fadda
Maria Faiferri
Valentina Fallani
Giovanna Rita Famà
Pier Luigi Fantelli
Angelo Antonio Faraci
Franco Faranda
Livia Fasolo
Ugo Feraci
Daniele Ferrando Grosso
Simone Ferrari
Daniela Ferriani
Mariaelena Floriani
Monica Folchi
Mauro Vincenzo Fontana
Gianluca Forgione
Marta Fossati
Gloria Fossi
Martina Francioli
Tiziana Franco
Massimo Francucci
Francesco Frangi
Francesco Freddolini
Fiorella Frisoni
Elisabetta Frullini

G

Pier Luigi Gaglia
Francesca Romana Gaja
Cristina Galassi
Aldo Galli
Alessandro Galli
Francesco Galli
Maria Lavinia Galli
Giulia Gandolfi
Silvia Garinei
Antonio Geremicca
Letterio Gerli
Barbara Ghelfi
Filippo Gheri
Mattia Giancarli
Federico Giannini
Alessandra Giannotti
Elisabetta Giffi
Silvia Ginzburg
Simone Giordani
Silvia Giorgi
Ettore Giovanati
Alessandra Giovannetti
Laura Giovannini
Ilaria Giuliano
Sara Ghirardotti
Federica Giamattei
Laura Gnaccolini
Clara Gorla
Laura Gorni
Joseph Grabski
Simona Grazzini

Elenco dei borsisti della Fondazione Roberto Longhi

Alessandra Griffo

Cecilia Grilli

Francesco Grisolia

Arianna Groppi

Gerlinde Gruber

Alessandra Guerrini

Chiara Guerzi

Michele Guida Conte

H

Maëlyss Haddjeri

Stephanie Hanke

Elisabeth Helman

Santiago Hidalgo Sanchez

Jonathan Paul Hills

Pavla Hlušíčková

Alexandra Carol Hoare

Elena Huet

Peter Humfrey

I

Antonio Iacobini

Maria Cristina Improta

Laura Indrio

Donatella Innocenti

Carolina Ippoliti

J

Rafael Japón Franco

Ma Jin

Nicolas Joyeux

K

Matej Klemencič

Deborah Krohn

Yuma Kubo

Natsuko Kuwabara

L

Chiara Lachi

Elisabeth Laget

Matteo Lampertico

Gabriele Langosco

Laura Lanzeni

Stefania Lapenta

Isabella Lapi

Sarah Lawrence

Jamec Lawson

Adele Leccia

Annick Lemoine

Alberto Lenza

Carlotta Lenzi

Lisa Leonelli

Marie Claude Leonelli

Amanda Lillie

Giuliana Liparulo

Kristen Lippincott

Carmen Lorenzetti

David Lucidi

Edvige Lugaro

Stefania Carola Lumetta

Danilo Lupi

PROPORZIONI 2

M

Simone Maccherini
Caterina Maffeis
Rodolfo Maffeis
Fabrizio Magani
Marco Magnifico
Samuele Magri
Cécile Maisonneuve
Giulia Majolino
Linda Malangone
Giorgia Mancini
Raffaele Mannai
Helen Margaret Manner
Maria Pia Mannini
Paola Mercurelli Salari
Yannick Martin
Sara Martinetti
Elisa Martini
Giorgio Martini
Laura Martini
Silvio Masignani
Fabio Massaccesi
Riccardo Massagli
Felice Mastrangelo
Luca Mattedi
Simone Mattiello
Christine Maurice
Angelo Mazza
Matteo Mazzalupi
Carla Mazzarelli
Massimo Medica
Manuela Mena Marques

Lucia Meoni
Elena Merlini
Veronica Merlo
Luciano Migliaccio
Gabriello Milantoni
Mauro Minardi
Daniele Minutoli
Esther Moench
Laura Molina López
Jacqueline Mongellaz
Laura Monini
Rossella Monopoli
Livia Montagnoli
Vanessa Montigiani
Luca Mor
Òscar Morales Barato
Marie Claude Morand
Giovanni Morciano
Denis Morganti
Franco Moro
Luisa Morozzi
Marzia Moschetta
Andrea Muzzi

N

Hiroko Nagai
Francesca Nannelli
Antonio Natali
Jonathan Nelson
Anna Laura Nencioni
Enrica Neri
Raffaele Niccoli Vallesi

Elenco dei borsisti della Fondazione Roberto Longhi

Francesca Nodari
Alessandro Nova

O

Jörg Oberhaidacher
Piero Offidani
Janine O'Groody
Anna Orlando
Francesco Ortenzi
Jan Ostrowski

P

Serena Padovani
Franco Paliaga
Michela Palmeri
Gunther Panhans
Valentina Paolini
Daniela Parenti
Marcella Parisi
Merribell Parsons
Caterina Pascale
Guidotti Magnani
Tommaso Pasquali
Francesca Pasut
Alessandra Pattanaro
Anna Maria Pedrocchi
Donatella Pegazzano
Domiziana Pelati
Medardo Pellicciari
Piergiacomo Petrioli
Francesca Petrucci
Sofia Pezzati

Luca Pezzuto
Lucia Picchi
Laura Picchio Lechi
Linda Pisani
Nicolò Pitto
Francesca Piu
Paolo Piva
Maria Rosa Pizzoni
Claudio Pizzorusso
Christopher Wilke Platts
Giada Polichiccio
Laura Polo D'Ambrosio
Nicoletta Pons
Monica Preti
Marta Privitera
Matteo Procaccini

Q

Rosita Querci

R

Elisabetta Ragazzini
Tommaso Rago
Elena Rama
Sergio Ramiro Ramírez
Laura Raucci
Maria Grazia Recanati
Sheryl Reiss
Angela Rensi
Stefania Ricci
Nadia Righi
Furio Rinaldi

PROPORZIONI 2

Alessandra Rizzi
Roberta Roani
Alicia Rodríguez Merelo
Nicosetta Roio
Margherita Romagnoli
Francesca Romei
Barbara Rosati
Mark Rosen
Claudio Rossello
Jocelyne Rotily
Paola Rovigatti
Germán Ruiz Carballera

S

Nicolae Sabău
Marianne Sachs
Luca Salaorni
Amalia Salsi
Irene Samassa
Elisabetta Sambo
Danilo Sanchini
Lucia Sartor
Lietta Sassetti
Giovanni Sassu
Barbara Maria Savy
Lorenzo Sbaraglio
Frieda Schultze
Debora Scrofani
Magnolia Scudieri
Barbara Secci
Vita Segreto
Stella Seitun

Giulia Semenza
Alessandro Serrani
Maria Sframeli
Vittorio Sgarbi
Maria Rita Silvestrelli
Luca Siracusano
Janet Smith
Matteo Solferini
Onofrio Speciale
Riccardo Spinelli
Paola Squellati
Elena Squillantini
Andrea Staderini
Simonetta Stagni
Vincenzo Stanziola
Samo Stefanac
Chiara Stefani
Maria Letizia Strocchi
María Suárez Álvarez-Castellanos
Sebestyén György Székely

T

Alessandra Tamborino
Marco Tanzi
Sara Tarissi De Jacobis
Ljiljana Tasić
Michele Tavola
Ludovica Tiberti
Filippo Todini
Marcello Toffanello
Desirée Tommaselli
Giuliana Tonini

Elenco dei borsisti della Fondazione Roberto Longhi

Marco Torriti
Francesco Traversi
Dario Trento
Marco Trimboli
Manuela Tronci
Isabella Tronconi
Tanja Trška
Stefano Tumidei
Alice Turchi

U

Nicoletta Usai

V

Claire Vadée
Giovanni Valagussa
William Valerio
Francesca Valli
Xavier Van Binnebeke
Carla Vannutelli
Stefania Vasetti
Lisa Venturini
Timothy Verdon
Sara Vicini

Maria Paola Vignolini
Giovanni Carlo Federico Villa
Marta Villadei
Mattia Vinco
Chiara Violini
Marta Vizzini
Alessandro Volpe
Federica Volpera

W

Valerie Wainwright
Evelyn Welch
Stefan Weppelmann
Carolyn Wilson
Gabriele Wolf

Z

Patrizia Zambrano
Fulvia Zaninelli
Emanuele Zappasodi
Tiziana Zennaro
Mickaël Zito
Michela Zurla

Crediti fotografici

- Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa e Montalcino, Siena: fig. 3
Azienda Usl Toscana Centro, Firenze: figg. 17, 18, 19
Diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, Arezzo: figg. 6, 7, 9, 10, 11
Diocesi di Fiesole, Fiesole: figg. 1, 2, 14
Diocesi di Fiesole, foto Chiara Bartolini: fig. 13
Finarte, Roma: figg. 68, 75
Fondantico, Bologna: fig. 42
Fondazione Cassa di Risparmio, Collezioni d'Arte e di Storia, Bologna: fig. 45
Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Fiocco: fig. 74
Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze: figg. 46, 72, 73
Galleria d'Arte Antica, Udine: fig. 60
Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig: fig. 26
Intesa Sanpaolo, Archivio Patrimonio Artistico, foto Valter Maino, Vicenza: fig. 66
Koller Auktionen, Zurigo: fig. 67
Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basilea: fig. 69
Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi, Firenze: fig. 53
Ministero della Cultura, ICCD, Roma: figg. 16, 71, 76
Ministero della Cultura, Musei Nazionali di Bologna: fig. 51
Ministero della Cultura, Palazzo Ducale di Mantova: figg. 48, 49, 50
Ministero della Cultura, SABAP per le province di Siena Grosseto e Arezzo: fig. 15
Musée National de Céramique, Sèvres: fig. 5
Musei Civici, Padova: fig. 65
Museum Associates, LACMA, Los Angeles: fig. 12
Museum & Gallery at Bob Jones University, Greenville: fig. 43
Nicolas Joyeux photographe, Marsiglia: fig. 21
Ostfriesisches Landesmuseum, Emden: fig. 38
Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston: fig. 32
Semenzato Casa d'Aste, Ercolano: fig. 58
Sotheby's, Londra: figg. 61, 62, 63, 64
Sotheby's, New York: fig. 23
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlino: fig. 41
The Bowes Museum, Barnard Castle: fig. 39

Finito di stampare in Italia nel mese di ottobre 2025
per conto di Edifir-Edizioni Firenze S.r.l.

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE
ROBERTO LONGHI

Presidente

Cristina Acidini

Direttore scientifico

Claudio Paolini

Commissione scientifica

Daniele Benati *Presidente*

Maria Cristina Bandera

Philippe Costamagna

Francesco Frangi

Enrica Neri Lusanna

Neville Rowley

Mara Visonà



€ 18,00