



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

10
aprile 2024



Gli **Uffizi** Corridoio **Vasariano** Palazzo **Pitti** Giardino di **Boboli**

Images è pubblicata a Firenze da Le Gallerie degli Uffizi

Direttore delle Gallerie degli Uffizi
Simone Verde

Redazione

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi
Fabrizio Paolucci

Dipartimento Strategie Digitali - Divisione Comunicazione Culturale
Coordinatrice Area Strategie Digitali Francesca Sborgi

Hanno lavorato a questo numero
Andrea Biotti, Antonella Madalese, Patrizia Naldini, Flaminia Aversa

ISSN n. 2533-2015



imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

10
aprile 2024

indice

n. 10 (2024, aprile)

6

FABRIZIO PAOLUCCI

UN'INEDITA EFFIGE DI OSIRIDE HYDREIOS
NELLE COLLEZIONI DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

14

SONIA CHIDO

DALLA COSTOLA DI GIOTTO:
PROFILO CRITICO E ARTISTICO
DEL MAESTRO DELLA SANTA CECILIA
(ALIAS GADDO GADDI)

64

ANNA MARIE HILLING

SANTA CECILIA E STORIE DELLA SUA VITA:
LETTURE TECNICHE

132

TOMMASO GRAMIGNI E STEFANO ZAMPONI

LE ISCRIZIONI RECUPERATE
DELLA TAVOLA DI SANTA CECILIA

144

GIORGIO FOSSALUZZA

INTORNO ALL'AVVEDUTO SCETTICISMO
DI LUIGI LANZI SULL'AUTORITRATTO DEL MORTO DA FELTRE
DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

218

FEDERICO BERTI

UN DISEGNO PER IL *RATTO DI EUROPA*
DI GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

226

FABIO SOTTILI

GIUSEPPE PIATTOLI E GIUSEPPE ANTONIO FABBRINI
IN UNA CORALE INCISIONE RAFFIGURANTE
LA FAMIGLIA DEL GRANDUCA PIETRO LEOPOLDO

262

ORAZIO ILARIO CARICCHIO

UNA VEDUTA DEL TEATRO ANTICO DI TAORMINA
NELLA GALLERIA D'ARTE MODERNA DI FIRENZE

276

GRETA BIMBATI

LA RIVALUTAZIONE DELLE ARTI DECORATIVE
NELLA MOSTRA FIORENTINA DEL 1948
E LA FORTUNA DEL CASSONE ADIMARI



Fabrizio Paolucci

UN'INEDITA EFFIGE
DI OSIRIDE HYDREIOS
NELLE COLLEZIONI
DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Nei depositi delle Gallerie degli Uffizi si conserva una testa frammentaria in marmo di soggetto e stile egittizzanti rimasta sino ad oggi inedita (figg. 1-3). L'opera¹, probabilmente a causa di una banale dimenticanza, fu ignorata anche da Guido Mansuelli nella redazione del suo monumentale catalogo dedicato alle sculture antiche del museo fiorentino edito negli anni 1958-1961, benché la sua presenza nelle raccolte di Galleria risalga almeno alla fine del XVIII secolo. Il marmo, infatti, è censito per la prima volta nell'inventario del 1784², quando fu descritto nel Ricetto delle Iscrizioni fra i frammenti marmorei che ornavano il tabellone della classe IV delle epigrafi latine relative a magistrati, colonie e municipi. La testa fece infatti parte della nuova sistemazione di questo spazio espositivo definito dall'abate Luigi Lanzi fra il 1780 e il 1782 sul modello veronese del museo maffeiano³. Fotografie Alinari della fine del XIX secolo⁴ (fig. 4) ancora ci mostrano il frammento marmoreo nella sua sistemazione originaria che manterrà sino allo smantellamento dell'allestimento lanziano, avvenuto nei primi anni Venti del secolo scorso⁵. Trasferita nei depositi, la testa non è più stata esposta al pubblico, finendo per rimanere del tutto ignota anche alla letteratura specialistica.

Nonostante l'avanzato stato di degrado della superficie e le numerose abrasioni, il frammento, realizzato in un marmo bianco microcristallino di qualità statuaria, si contraddistingue per il notevole livello formale del modellato. Il volto allungato e glabro possiede tratti delicati e labbra morbide e carnose che giustificano la tradizionale lettura come Iside data dagli inventari. Gli occhi erano stati realizzati in materiale diverso ed erano inseriti in profonde cavità orbitali al cui interno si distinguono chiaramente alcuni fori di trapano. Il naso, perduto, doveva essere stato completato in età moderna, come dimostra un piccolo foro al centro utile al montaggio dell'elemento di integrazione. Le orecchie, leggermente sporgenti, sono raffigurate solidali con la *némés*, il caratteristico copricapo egiziano tripartito e segnato da scanalature orizzontali, che incornicia il volto. Sopra la fronte si articola una complessa corona costituita da due corna di montone, fiancheggiate da due uraei solo parzialmente conservati. La parte superiore doveva prevedere al centro



1-3

Vedute frontale e laterali
della testa frammentaria di Osiride Hydreios,
Gallerie degli Uffizi, Firenze.

images



un disco solare fiancheggiato da due piume di struzzo, di cui si conserva solo parte del calamo. Una linea di frattura irregolare corre alla base del collo, mentre il retro della testa è liscio e dal profilo concavo.

La corona tipica di Osiride, l'atef, non lascia dubbi sull'identità del personaggio che è raffigurato nella peculiare iconografia di Kanopos o Hydreios⁶. L'epiteto fa riferimento all'aspetto col quale era rappresentata la divinità, la cui testa coronava un vaso simile a un canopo o, più correttamente, a un *hydreion*. In questo recipiente si conservava infatti l'acqua del Nilo, emanazione sacra del dio, che era portata in processione dal sacerdote in occasione delle cerimonie isiache, come sappiamo sia da fonti letterarie⁷ che iconografiche⁸. A questa particolare forma di culto dovrà riferirsi anche l'epiteto di Osiride, noto da epigrafi di età proto imperiale⁹, di portatore di "acqua fresca" al defunto, cioè dell'acqua vivificante e rigenerante del Nilo¹⁰. Le versioni in marmo, pietra, bronzo o terracotta di questa iconografia, prive di cavità all'interno del corpo del vaso, avevano perso la loro originaria funzione rituale per divenire vere e proprie icone del dio che, qualora possiedano dimensioni ragguardevoli come nel nostro caso, erano sicuramente destinate al culto¹¹ (fig. 5). Questa iconografia di Osiride, la cui diffusione rimase circoscritta all'Egitto, Cipro e l'Italia centro meridionale¹², ci è attestata per la prima volta nelle emissioni monetali alessandrine coniate sotto



4

Ricetto delle Iscrizioni alla fine del XIX secolo in una foto Alinari. Evidenziato in alto a sinistra è il frammento di testa di Osiride nella sua originaria sistemazione tardo settecentesca

Othone e Galba fra il 68-69 d.C.¹³ e, probabilmente, la sua elaborazione non dovrà essere anteriore agli inizi di quello stesso secolo. La prima versione dell'iconografia di Osiride Hydreios, denominata convenzionalmente A¹⁴, fu, quindi, elaborata in età giulio-claudia, anni che videro imperatori come Caligola¹⁵, particolarmente sensibile ai culti di origine egiziana. A questo primo tipo iconografico, che si contraddistingue per la corona dalle forme particolarmente complesse, l'uso frequente della *némés* e il corpo del vaso ornato da un ricco decoro a rilievo, appartiene oltre l'80% delle riproduzioni note di Osiride Hydreios. Una versione semplificata nella resa dell'atef e un corpo del vaso privo di decorazioni oppure solcato da scanalature caratterizzano, invece, il tipo B, un'elaborazione probabilmente riferibile alla piena età flavia e destinata a conoscere una certa diffusione nell'arco del II secolo d.C.¹⁶.

Per la forma complessa e accuratamente descritta della corona, nonché per l'uso della *némés* (piuttosto rara nel tipo B), la testa fiorentina, nonostante la sua



5

Arredo scultoreo del tempio di Ras el Soda, Alessandria d'Egitto (Bibliotheca Alexandrina – Alessandria). A destra, dietro la statua di Arpopoates, è visibile un'effigie marmorea integra di Osiride Hydreios simile a quella a cui apparteneva il frammento fiorentino.

frammentarietà e la perdita del corpo del vaso, può senz'altro essere collocata nella variante più antica. A una cronologia ancora di pieno I secolo d.C., del resto, rimanda anche il particolare della lavorazione a parte degli occhi. Questa tecnica, comune nella scultura egiziana sino al Nuovo Regno, in seguito scomparve quasi del tutto per tornare nuovamente in auge in epoca tolemaica, sia nella ritrattistica reale che di privati¹⁷, e rimanere in uso ancora nella scultura ufficiale e non di epoca proto imperiale¹⁸. Anche in Italia, statue raffiguranti soggetti egizi o egittizzanti presentano spesso la preparazione per l'inserimento di occhi di materiale diverso¹⁹. Questa tecnica, che verrà rarefacendosi con l'età flaviana per poi scomparire in epoca adrianea²⁰, può, quindi, essere considerata come uno degli indizi rivelatori più significativi per l'individuazione delle prime generazioni di scultori egiziani attivi in Italia per soddisfare le richieste di comunità di devoti o di esponenti delle *élites* locali.²¹

Una datazione della testa frammentaria degli Uffizi ancora nell'ambito del I secolo d.C. sembra, quindi, sostenibile sia in base a considerazioni iconografiche che di esecuzione. Fra le effigi di Osiride Hydreios, l'esemplare fiorentino, inoltre, si segnala per più di un motivo. Innanzitutto è da sottolineare l'uso di un supporto nobile come il marmo statuario che, ad oggi, è raramente attestato nell'ambito del tipo A²². In secondo luogo, il frammento delle Gallerie degli Uffizi conserva uno dei pochissimi esempi noti in questa classe di oggetti di una lavorazione a parte degli occhi. Come confronto si possono ricordare un esemplare in alabastro dall'Iseum Campense, la cui testa, però, è un reimpiego di età tolemaica inserito su un vaso di epoca flavia²³, oppure alcune riproduzioni del tipo in terracotta invetriata di produzione egiziana²⁴. Non comuni sono anche le dimensioni del frammento, che fanno presupporre un'altezza originaria non inferiore a un metro (grosso modo corrispondente con quella delle effigi di Osiride Hydreios rinvenute nel tempio alessandrino di Ras el Soda²⁵) e non lasciano dubbi su una sua originaria funzione come statua di culto in un Iseum italico del I secolo d.C.

NOTE

1 Inv. 1914 n. 512. Il marmo misura cm. 26 di altezza, per cm. 18,3 di larghezza e cm. 16,5 di profondità.

2 N. 83 ter. Nell'inventario del 1825 il frammento è registrato sotto il numero 525 per poi assumere il numero 512 nell'inventario attuale del 1914.

3 Muscillo 2016 pp. 88-92

4 *Ivi* figg. 72-73.

5 *Ivi* pp. 113-117.

6 Per il tipo si veda: Weber 1911; von Bissing 1929; Panovsky 1961; Wild 1981 pp. 113-123; Clerc-Leclant 1994; Rosati 2008 pp. 472-474 (con integrazioni all'elenco degli esemplari noti); Lip-tay 2019 pp. 2-3.

7 Plut. De Is. Et Os. 36, 365 b; Apul. Met. 11, 11

8 Roulet 1972 p. 99.

9 Wild 1981 pp. 123-126

10 Clerc-Leclant 1994 p. 117

11 Si consideri, ad esempio, l'arredo scultoreo del tempio di Ras el Soda ad Alessandria, databile alla metà del II secolo d.C., che era costituito da tre sculture a figura intera rappresentanti Hermanubis, Iside e Arpocrate, e due effigi di Osiride Hydreios, rispettivamente di tipo A e B (Savvopoulos 2019, pp. 5-6, fig. 4).

12 Clerc-Leclant 1994 p. 130.

13 Wild 1981 p. 114; Cler-Leclant 1994 p. 129.

14 Per la definizione e la datazione dei tipi A e B si veda Weber 1911 pp. 31-33; Wild 1981 pp. 120-121; Clerc-Leclant 1994 pp. 128-129; Rosati 2008 pp. 472-474.

15 Köberlein 2000

16 Non è da escludere che le due versioni iconografiche possano alludere a due diverse ipostasi di Osiride, oppure siano da interpretarsi come effigi di Osiride e Iside Menouthis (per la questione si veda Rosati 2008 p. 474 nota 9).

17 Si è ipotizzato che la fortuna di questa tecnica in epoca tolemaica sia da spiegare come una forma di imitazione della bronzistica greca, nella

quale l'uso di occhi lavorati a parte era consuetudine. Per la questione si veda Bothmer 1996 p. 225; Cafici 2021 pp. 99-100.

18 Si veda, ad esempio, la testa di imperatore giulio-claudio in basalto conservata al Louvre (*Cleopatra* 2013 p. 241, n. 165).

19 Cfr. Roulet 1972 p. 89, n. 112, fig. 129; p. 93, n. 127, fig. 147; p. 95, n. 136, fig. 154-155; p. 103, n. 156, fig. 182; p. 104, n. 159, fig. 184; p. 109, n. 182, fig. 205.

20 Fra gli ultimi esempi databili con certezza caratterizzati dall'inserimento degli occhi si ricorda il busto di sacerdote isiaco al Museo Archeologico Nazionale di Venezia (Favaretto - Traversari 1997 p. 146, n. 9).

21 Roulet 1972 pp. 18-22.

22 Clerc - Leclan 1994 p. 119, n. 15 (dall'Iseum di Ras el Soda, metà del II secolo d.C.); p. 119, n. 19 (provenienza ignota, iconografia dubbia); p. 121 n. 30 (dall'Esquilino, ritrovamento del 1882); p. 122, n. 36 (dall'Iseum di Pompei).

23 Ivi p. 121, n. 29.

24 Ivi p. 122, n. 39, a-b.

25 L'Osiride Hydreios di tipo A è alto mt. 1,07 (Savvopoulos 2012 p. 166, n. 48 D), mentre l'esemplare di tipo B misura mt. 0,95 (Savvopoulos 2012 p. 168, n. 48 E).

BIBLIOGRAFIA

Von Bissing 1929: F. W. F. von Bissing, *Das heilige Bild von Kanopos*, BSAA 24, 1929, pp. 39-59

Bothmer 1996: B. V. Bothmer, *Hellenistic Elements in Egyptian Sculpture of the Ptolemaic Period, in Alexandria and the Alexiandranism*, atti del convegno Paul Getty Museum, (22-25 april 1993) a cura di J. Walsh e T. F. Reese, pp. 215-230, Malibu 1996

Cafici 2021: G. Cafici, *The egyptian elite as roman citizens*, Leiden 2021

Cleopatra 2013: *Cleopatra: Roma e l'incantesimo dell'Egitto*, catalogo della mostra (Roma, 12 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014) a cura di G. Gentili, Milano 2013

Clerc - Lecant 1994: G. Clerc, J. Leclant, *Osiris Kanopos*, in LIMC, vol. VII, 1994, pp. 116-131, tavv. 82-91

Favaretto - Traversari 1997: I. Favaretto, G. Traversari, *Lo statuario pubblico della Serenissima*, Venezia 1997

Köberlein 2000: E. Köberlein, *Caligola e i culti egizi*, Torino 2000

Liptay 2019: E. Liptay, *In Search of a Missing Osiris-Hydreios*, CIPEG Journal 3, 2019, pp. 1-16

Muscillo 2016: A. Muscillo, *Il Ricetto delle Iscrizioni della Galleria degli Uffizi. Origini, vicende e fortuna*, Dottorato di ricerca in Scienze dell'Antichità, Ciclo 27, Anno di discussione 2016, Università Ca' Foscari Venezia

Panovsky 1961: E. Panovsky, *Canopus Deus. The Iconography of a non-existent God*, "Gazette des Beaux-Arts" 57, 1961, pp. 193-216

Rosati 2008: G. Rosati, *Aegyptiaca dagli scavi recenti ad Antinoe*, in *Antinopolis I*, a cura di R. Pintaudi, Firenze 2008, pp. 471-478

Roulet 1972: A. Roulet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, tome XX, Leiden 1972

Savvopoulos 2012: K. Savvopoulos, *Alexandrian Sculpture in the Graeco-Roman Museum*, Alexandria 2012

Savvopoulos 2019: K. Savvopoulos, *Popular Divine Imagery in Hellenistic and Roman Alexandria. The Terracotta Figurines Collection of the Patriarchal Sacristy in Alexandria*, The Annual of the British School at Athens, 2019, pp. 317-368.

Weber 1911: W. Weber, *Zwei Formen des Osiris*, in *Drei Untersuchungen zue ägyptisch-griechischen Religion*, Heidelberg 1911, pp. 29-48

Wild 1981: R. Wild, *Water in the Cultic Worship of Isis and Sarapis*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, vol. 87, Leiden 1981



Sonia Chiodo

DALLA COSTOLA DI GIOTTO: PROFILO CRITICO E ARTISTICO DEL MAESTRO DELLA SANTA CECILIA (ALIAS GADDO GADDI)

Le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure in occasione delle ricerche per il catalogo scientifico dei dipinti del Duecento e del Trecento delle Gallerie degli Uffizi hanno offerto nuovi e imprevedibili elementi di valutazione su un dipinto, poco noto fuori dalla cerchia ristretta degli studi specialistici, ma a cui spetta un ruolo cardine nella comprensione della cultura figurativa fiorentina intorno all'anno 1300, nel solco dello straordinario rinnovamento promosso da Giotto: la tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita*, giunta in Galleria nel 1783 con l'altisonante attribuzione a Cimabue e oggi ritenuta di un seguace e collaboratore di Giotto che da essa prende il nome di Maestro della santa Cecilia. L'identità anagrafica di questo autore ancora sfugge una definizione precisa, anche se vari indizi sostengono l'ipotesi che si tratti di Gaddo Gaddi, il capostipite della più celebre dinastia di pittori fiorentini del Trecento (fig. 1). I risultati delle indagini diagnostiche sono minuziosamente illustrati in questo stesso numero di "Imagines" nell'articolo di Anna Maria Hilling, mentre la puntuale analisi iconografica condotta da Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi rende conto dei caratteri paleografici delle iscrizioni che titolano gli episodi della vita della santa. Si è ritenuto opportuno, tuttavia, introdurre questi approfondimenti con una sintesi della fortuna critica di questo pittore, per molti versi ancora misterioso, cui segue una analisi della tavola di santa Cecilia dal punto di vista dello stile non meno che dei contenuti iconografici, anche in rapporto alla sua peculiare destinazione, nell'ambito di un riepilogo dell'attività del suo autore, volto soprattutto a puntare l'attenzione su opere datate, o databili con buona approssimazione, nel tentativo di fissare i principali punti fermi a supporto di future ricerche.

Appunti per una fortuna critica

La ricostruzione dell'attività di un artista, senza conoscerne neppure il nome e senza appigli per la cronologia, è un esercizio di filologia accanita. Gli sforzi non sempre reggono il vaglio degli studi, ma non è questo il caso del Maestro della santa Cecilia,

affiorato tra le pagine della storiografia artistica ormai più di un secolo fa e ancora oggi considerato personalità chiave per comprendere l'evoluzione del linguaggio pittorico fiorentino dei primi decenni del Trecento. La sua fortuna è indissolubilmente legata al nome di Richard Offner, che gli dedicò uno dei primissimi volumi del *Corpus of Florentine Painting* e ne fece uno dei protagonisti della “*miniaturist tendency*”, ovvero dell'inclinazione al racconto minuzioso e accostante che, fin dai primi anni del Trecento, affianca – nella visione di questo studioso – l'eloquio aulico di Giotto e dei suoi più stretti seguaci¹. La posizione di Offner, in realtà, è il punto di arrivo di un rovello critico di cui si avvertono gli esordi già nel secolo precedente a margine della discussione sull'attribuzione a Giotto del ciclo francescano di Assisi, suggerita in primis dalle indicazioni di Giorgio Vasari ma che gli strumenti di una neonata filologia delle forme provavano a verificare. In questo contesto si era fatta lentamente strada prima la consapevolezza che accanto all'autore principale del ciclo assisiato era stato attivo un altro pittore, responsabile dell'esecuzione del primo e degli ultimi tre episodi (I. *Omaggio dell'uomo semplice*; XXVI. *Guarigione del ferito di Lerida*; XXVII. *Confessione della donna di Benevento* (fig. 2); XXVIII. *Liberazione dell'eretico Pietro di Alife*); poi – grazie a Henry Thode – che quest'ultimo aveva dipinto anche la tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita* degli Uffizi; infine che da questo nesso poteva partire l'individuazione di una personalità artistica autonoma, con tutte le carte in regola per occupare il ruolo di primo e più stretto seguace di Giotto². Il collegamento tra gli affreschi assisiati e la tavola con santa Cecilia, approdata fin dal 1783 nella Galleria degli Uffizi dalla chiesa di Santo Stefano al Ponte con l'altisonante attribuzione a Cimabue, ebbe fin da subito un consenso unanime e non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza della lettura del ciclo assisiato di Henry Thode, punto di riferimento per la critica più estetizzante di marca anglosassone come della rigorosa esegesi delle forme scaturita dalla scuola di Vienna.

Il ventesimo secolo si apre con la lettura empatica del ciclo assisiato da parte di Roger Fry, il quale a proposito dell'autore delle ultime storie francescane osservava come “l'artista che creò questi tipi deve avere amato ciò che è ricercato e prezioso: anche se visse gran tempo prima di Raffaello, deve aver avuto qualcosa di un ‘preraffaellita’, come Dante Gabriele Rossetti”³. Fry aveva già chiaro che la via del Maestro della santa Cecilia degli Uffizi è distinta da quella dell'autore principale delle storie francescane – che egli riteneva fosse Giotto – per “*a sense of elegance, almost of affectation, which connects his work more with the decadent classic tradition than with the new ideas of Giovanni Pisano and Giotto*”⁴. Le sue osservazioni, ovviamente, devono essere considerate nel contesto del più vasto interesse per la pittura dei primitivi da parte di questo studioso e della sua cerchia. Questa includeva anche un sensibile conoscitore della pittura dei primitivi fiorentini quale Herbert P. Horne, di cui infatti Fry riferisce l'attribuzione al Maestro della santa Cecilia delle due tavole della chiesa di Santa Margherita a Montici: la *Maestà* e la tavola agiografica

imagines

con *Santa Margherita e storie della sua vita* (figg. 6, 8)⁵. Da un orizzonte critico del tutto diverso Wilhelm Suida, studioso oggi sconosciuto ai più ma di cui basta ricordare in questo contesto la formazione con Henry Thode, con un approccio altrettanto rigorosamente filologico ma privo degli accenti empatici della cultura anglosassone, poco dopo aggiunse alle opere riunite da Fry la tavola con *San Pietro in trono* (fig. 7) della chiesa di San Simone (già nella distrutta San Pier Maggiore), preziosa per la presenza di una iscrizione con la data 1307 e destinata a diventare un imprescindibile chiodo cronologico per la ricostruzione di questo protagonista indiscusso quanto sfuggente della pittura fiorentina di primo Trecento⁶.

I passi successivi della critica, d'altra parte, non sempre hanno favorito la comprensione della sua arte e del suo ruolo storico. Complicò non poco le cose Osvald Sirén che, presentando il Maestro sulle pagine del *Burlington Magazine* come un “*great contemporary of Giotto*” ne propose l'identificazione con Buonamico Buffalmacco, reso celebre dalla descrizione della sua personalità icastica, mordace e burlona contenuta nelle novelle di Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti⁷. La proposta era conseguente all'attribuzione al Maestro della santa Cecilia degli affreschi della cappella di san Jacopo nella Badia cistercense di Settimo e di una *Madonna con il Bambino in trono e santi* pure proveniente dalla stessa chiesa (ora Firenze, Museo Horne), ricordate dalle fonti come opera di Buffalmacco. Si trattava di una proposta insostenibile sul piano della filologia, ma che affiora in gran parte nella letteratura sull'argomento ben oltre la metà del secolo scorso. Nel frattempo, della presenza del Maestro della santa Cecilia nel panorama artistico fra Due e Trecento tengono conto le più ampie trattazioni sulla storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi⁸ e Raimond van Marle⁹, mentre Bernard Berenson – che pure prontamente reagì alla pubblicazione delle osservazioni di Adolfo Venturi – nei suoi volumi non incluse mai un profilo del Maestro; solo nella terza edizione del suo volume sui pittori fiorentini del rinascimento, nel 1909, riunì in un unico gruppo le opere fin qui ricordate ma assegnandole a un “*Assistant of Giotto A*”: una classificazione laconica che lascia intuire come nella gerarchia berensoniana questa personalità fosse da includere nella più ristretta cerchia giottesca, senza tuttavia una autonoma evoluzione al di fuori di quest'ultima¹⁰.

Era questa la situazione degli studi quando nel 1927 Richard Offner, anch'egli nelle pagine del *Burlington Magazine*, riconsiderò tutte le opere fino ad allora attribuite al Maestro, mettendo una pietra tombale sulla supposta identificazione con Buffalmacco e delineando, con il tagliente rigore filologico destinato a diventare la cifra del suo metodo, un corpus tanto risicato quanto compatto che riportava in sostanza lo stato degli studi al profilo delineato dal Suida, ma con l'aggiunta di un dipinto fino a quel momento mai preso in considerazione: la *Maestà* di San Giorgio alla Costa (fig. 5)¹¹. Oggi indiscussa primizia dell'attività di Giotto, ricordata come opera di quest'ultimo già dall'affidabile Lorenzo Ghiberti¹², Offner non accettò mai di riconoscerla

come tale, pur cimentandosi in una delle letture più intense e pregnanti che le siano state dedicate¹³. Lo studioso richiamava l'attenzione sulla straordinaria resa plastica dei volumi, sul lieve farsi di lato della Madonna per creare un vuoto intorno alla figura del Bambino, facendone esaltare il rilievo scultoreo, sulla citazione dalla *Maestà* di Duccio in Santa Maria Novella nel disegno della mano destra della Vergine, posata sul ginocchio del Figlio e risolta con ben altra consapevolezza della sua funzionalità prensile. Nonostante queste qualità indubbiamente giottesche, l'impossibilità di assegnare allo stesso Giotto la Madonna di San Giorgio alla Costa deriverebbe – a suo modo di vedere – da un sentimento delicato che affiora nelle figure degli angeli che si levano alle spalle del trono, nel disegno “*large and free, without Giotto's tight organization of plastic, spatial and psychological elements*”¹⁴. Tutto ciò non deve sorprenderci troppo: da un lato la tavola di San Giorgio è sicuramente uno dei modelli giotteschi studiati con più attenzione dal Maestro della santa Cecilia, come chiaramente mostra il confronto con la Madonna di Montici (figg. 5-6), dall'altro per Richard Offner il profilo artistico di Giotto era quello delineato allo scadere del primo decennio del Novecento da Friedrich Rintelen, studioso pure forgiato dal rigore tassonomico della critica germanica, autore di una monografia che fin dal titolo – *Giotto und die Giotto-Apokryphen* – si dichiarava impegnata nella demarcazione tra le opere coerenti a un percorso che si snoda tra gli affreschi della cappella dell'Arena a Padova, la *Maestà* di Ognissanti, le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce, e quelle da relegare nel limbo degli apocrifi giotteschi: il ciclo francescano di Assisi, le allegorie francescane e le Storie dell'infanzia di Gesù della Basilica inferiore (scuola di Giotto), il polittico per l'altare maggiore di San Pietro (assegnato a un improbabile Maestro del 1330), la cappella della Maddalena ad Assisi (di un seguace), le Stigmatate dal San Francesco di Pisa (ora a Parigi, Musée du Louvre) e il polittico Baroncelli entrambi firmati da Giotto e pure declassati a opera di bottega¹⁵. Lungo questa linea interpretativa, tutta tesa a delineare una evoluzione tanto coerente quanto impermeabile alla dimensione polifonica dell'intelligenza giottesca, costantemente volta a svelare nuove sfaccettature della realtà e dell'animo umano, Richard Offner agevolmente costruisce la contrapposizione tra Giotto, che induce nell'osservatore l'intuizione dello spazio a partire dal volume delle figure, e il Maestro della santa Cecilia, che invece lascia scorrere lo sguardo da un elemento all'altro della composizione. Il suo stile viene descritto come: “*narrative in kind, mystical and lyrical in essence; and independent of the monumentalism of Giotto*”¹⁶; scaturito dalla pittura fiorentina duecentesca sia negli aspetti tecnici – per esempio la sagoma dei supporti con terminazione a cuspidi o orizzontale a seconda della funzione di pala d'altare o di paliotto – sia in quelli più strettamente formali, come la tendenza al racconto minuzioso e la difformità di proporzioni tra le dimensioni del gruppo centrale e quelle dei santi ai lati, che fortemente connotano, per esempio, le due opere di Montici. Offner delineava quindi l'evoluzione dello stile del

imagines

Maestro da una fase più arcaica, testimoniata dalla tavola eponima, in cui lo spazio della rappresentazione è delimitato da un sistema di quinte architettoniche, a una più matura, riconoscibile nelle storie della santa di Antiochia, passando per il *san Pietro* di San Simone del 1307, nelle quali l'architettura ha abbandonato il suo carattere fantastico, il verticalismo e il decorativismo esagerati, e cerca una maggiore integrazione con le figure e con il paesaggio, anche mediante un sapiente uso della luce: “*His architecture undergoes a reduction in scale and shape to almost abstract simplicity, in order that the eye may pass more freely into the space, and immerse itself in its lyrical qualities*”¹⁷.

Dall'articolo del 1927 al volume del *Corpus* del 1931 l'analisi si allarga al contesto: il Maestro della santa Cecilia viene presentato come personalità di riferimento nell'ambito di una tendenza animata da altri pittori, spesso a loro volta condannati all'anonimato -si parla infatti di Maestro del crocifisso Corsi, Maestro del trittico Horne, Maestro della croce di San Quirico e Maestro della Madonna di San Lorenzo- che contribuiscono a descrivere un panorama ricco di sfaccettature e soprattutto danno una dimensione al suo peso storico¹⁸.

Con la “Mostra Giottesca” del 1937 il Maestro della santa Cecilia finalmente esce dalle pagine riservate degli studi specialistici e viene riconosciuto come uno degli attori del variegato panorama della pittura fiorentina di inizio Trecento: praticamente tutte le opere incluse nel *Corpus* offneriano sotto il suo nome vennero esposte, insieme alla *Maestà* oggi alla Galleria dell'Accademia (già in deposito a Pescia) e a quella più grandiosa dell'oratorio di Santa Maria Maddalena a Pian di Mugnone, ancora presentate come “scuola fiorentina del sec. XIV” (fig. 9)¹⁹. La presenza alla mostra, d'altra parte, non riflette un apprezzamento incondizionato: fredde le poche parole spese da Roberto Longhi nell'appendice al suo *Giudizio* e da Pietro Toesca nel suo *Trecento*²⁰ ma per entrambi è chiaro il superamento della lettura in chiave romana della sua formazione, ricondotta a un ambito strettamente giottesco e basta questo per definire una linea di demarcazione netta tra l'orientamento prevalente nella critica d'oltreoceano, fino a tempi recenti irriducibilmente negazionista sulla paternità giottesca del ciclo francescano di Assisi, e quella europea, da Giovan Battista Cavalcaselle in poi sempre più incline a riconoscere la correttezza della notizia riportata da Vasari²¹. Finalmente nell'ultima versione delle sue liste anche Bernard Berenson riconobbe la dignità di una definizione autonoma a quello che per decenni aveva considerato “solo” un collaboratore di Giotto, inserendo il Maestro della santa Cecilia nelle sue liste e definendolo, “*follower of the youthful Giotto; attractive in small figures, but less so in larger ones*”²², integrando il risicato corpus offneriano con la *Maestà* conservata a Pescia, la *Madonna con il Bambino* della collezione Contini Bonacossi oggi al Getty (*restored*) (fig. 3) e il trittico con la *Madonna con il Bambino e due sante* del Museo Horne (*studio work*), aggiunte queste destinate ad aprire un nuovo fronte di ricerca e riflessione negli studi della seconda metà del ventesimo secolo²³.

Nella seconda metà del secolo scorso gli studi sul Maestro della santa Cecilia sono sostanzialmente legati al nome di Miklós Boskovits, intervenuto in sedi e tempi diversi. Il volume con cui questo studioso esordisce alla guida del *Corpus of Florentine Painting*, interamente dedicato alla “*miniaturist tendency*”, accoglie e argomenta l’acostamento al Maestro della santa Cecilia degli affreschi (*Apostoli*) nel sottarco tra la quinta e la sesta campata della navata centrale e nella cappella di santa Caterina in Santa Maria Novella; poi, cogliendo e approfondendo sommarie indicazioni da parte della critica che lo aveva preceduto, gli riferisce dodici miniature nel Corale D di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, proveniente dalla badia cistercense di Settimo, alle porte di Firenze (figg. 22-23). Nella stessa sede, cogliendo uno spunto di Berenson e con la cautela che gli era consueta, Boskovits suggeriva inoltre la possibilità che un piccolo nucleo di dipinti riuniti intorno al trittico con la *Madonna con il Bambino tra due sante* del Museo Horne, fossero da includere nel corpus del Maestro, rappresentandone l’attività più tarda, ormai nel terzo decennio (fig. 10)²⁴. A questa proposta lo studioso, svelando un disegno critico preciso, agganciò infine un *endorsement* deciso all’ipotesi prudentemente avanzata da Monica Bietti di identificare il Maestro della santa Cecilia con Gaddo Gaddi, padre del più celebre Taddeo e titolare di una delle *Vite* di Giorgio Vasari, circostanza che indubbiamente ne indica l’importanza storica²⁵. L’identificazione si basava su un pagamento di 10 soldi ricevuto dal Gaddi nel 1327 per aggiungere “due braccioli” alla tavola con san Pietro in trono nella chiesa del monastero di San Pier Maggiore e sull’assunto che un simile modesto incarico avrebbe potuto essere affidato a un pittore della sua fama solo come intervento su un’opera da lui stesso dipinta in precedenza, per il quale sarebbe stato indelicato e inopportuno rivolgersi a un pittore diverso²⁶. Si trattava quindi di un ragionamento di tipo induttivo che ancora aspetta la conferma definitiva e che per di più è stato messo in discussione dall’esclusione della tavola con san Pietro dal catalogo del Maestro della santa Cecilia da parte di Angelo Tartuferi, che ne ha proposto l’attribuzione a Lippo di Benivieni, un pittore della stessa generazione del Maestro della santa Cecilia, ma più sensibile di lui agli influssi duccheschi, sulla base del confronto con un dipinto con *san Giovanni Battista in trono*, oggi a Oxford (Christ Church Picture Gallery)²⁷. Questa proposta verrà discussa nelle pagine che seguono ma in chiusura devono essere ricordate altre due voci isolate e prive di seguito: da un lato il rifiuto di Luciano Bellosi di vedere l’intervento del Maestro della santa Cecilia nelle storie di Assisi, tanto categorico quanto difficilmente comprensibile²⁸, dall’altro, e di segno opposto, il tributo al ruolo storico di questo artista implicito nella proposta di Alessio Monciatti di riconoscerne l’intervento accanto a Giotto nei murali Peruzzi nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Anche in questo caso tuttavia non solo lo stato di conservazione, ma soprattutto la distanza siderale tra il classicismo maturo del ciclo fiorentino e il linguaggio inevitabilmente più aspro e convenzionale del Maestro, rendono questa

ipotesi impraticabile, a prescindere dal fatto che si condivida con Monciatti una data dei murali Peruzzi entro il 1310 o che al contrario, come chi scrive, se ne collochi l'esecuzione verso il 1320²⁹.

Sospesa rimane infine un'altra importante indicazione di ricerca lasciata da Miklós Boskovits, ormai a valle dei suoi pluridecennali studi sulla pittura fiorentina e toscana tra Due e Trecento, che scaturisce dall'analisi di una delle opere più difficilmente classificabili di quest'epoca, ovvero l'*Incoronazione della Vergine* eseguita a mosaico sulla controfacciata della Cattedrale, cardine intorno cui ruota la ricostruzione dell'attività di Gaddo Gaddi nelle *Vite* vasariane³⁰. Boskovits nota il carattere più arcaizzante del linguaggio dell'autore dei mosaici fiorentini rispetto a quello della tavola di santa Cecilia e, di nuovo, facendo ricorso al metodo induttivo, ipotizza che lo scarto cronologico e stilistico tra le due opere possa corrispondere a quello tra il linguaggio di Andrea Tafi, che le fonti coinvolgono nella decorazione musiva del battistero fiorentino ma la cui fisionomia artistica resta avvolta nel mistero più fitto, e quello di Gaddo Gaddi³¹.

È evidente che queste ultime indicazioni di Miklós Boskovits delineano un quadro pericolosamente costruito su congetture ma che rappresenta un formidabile esempio di metodo, per le conoscenze, il rigore e la consapevole "gestione del rischio", inevitabile in ogni ricerca che cerchi di guardare lontano e ampliare l'orizzonte del possibile. Queste pagine, d'altra parte, si prefiggono un obiettivo di segno opposto: partendo dai nuovi dati che le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure sulla tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita* degli Uffizi mettono a disposizione della filologia, si cercherà di presentare una nuova e circostanziata analisi di quest'opera nell'ambito del corpus del Maestro e, in seguito, di puntualizzare alcuni punti di riferimento sicuri per la ricostruzione cronologica del suo percorso artistico, che però in senso più ampio sono utili anche a comprendere l'evoluzione della pittura fiorentina nei primi tre cruciali decenni del Trecento.

I due volti di santa Cecilia

Le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure sulla tavola degli Uffizi, di cui qui rende puntualmente conto Anne Marie Hilling nelle pagine che seguono, hanno evidenziato che la figura di santa Cecilia così come oggi la vediamo è il frutto di una ridipintura, eseguita a poca distanza dall'esecuzione del dipinto, dovuta all'esigenza di un adeguamento a nuovi canoni estetici dal momento che non è stata trovata evidenza di danni nella stesura più antica. Le indagini ai raggi X mostrano chiaramente una figura della santa molto diversa da quella visibile a occhio nudo e mettono a disposizione dell'analisi filologica i dati necessari per una nuova

valutazione del dipinto nell'ambito del corpus del Maestro. Le differenze più eclatanti riguardano il volto e il manto. Anna Maria Hilling descrive in modo dettagliato le singole variazioni. Qui si segnalano quelle che hanno ricadute dal punto di vista della percezione delle forme: nella prima versione gli occhi erano molto più piccoli e distanziati, con un taglio allungato verso gli zigomi; la cannula nasale si profilava tagliente e appuntita, l'ovale era modulato da una lieve sporgenza degli zigomi e dall'incavo delle guance (fig. 12). Nella seconda gli occhi sono diventati enormi, accompagnati da un rigonfiamento in corrispondenza della palpebra inferiore e da un'ombreggiatura pronunciata su quella superiore; il naso ha una base più larga e un volume più pronunciato; l'ovale è più tondeggiante, un'ombra accompagna la rotondità della guancia fin sotto il mento, accentuandone la resa plastica (fig. 13). Nel manto la nuova stesura pittorica ha modellato pieghe più profonde, ma soprattutto ne ha impreziosito il contorno con l'aggiunta di un gallone in foglia d'oro (figg. 56, 59, 60 saggio di A. M. Hilling). Le ridipinture invece non hanno interessato le otto storie ai lati, che si presentano ancora nella loro *facies* originaria.

Fin da un primo sommario esame, i tratti fisionomici della più antica versione della tavola degli Uffizi mettono una pietra tombale sulla discussione relativa alla datazione più o meno avanzata del dipinto, anche in rapporto all'incendio del centro di Firenze del 1304 di cui si diceva. Essi trovano infatti corrispondenza puntuale nelle figure dipinte dal Maestro della santa Cecilia nelle storie francescane della Basilica Superiore di Assisi, quando verso la metà degli anni Novanta il Maestro fu consacrato come il collaboratore di Giotto più fidato, da questi lasciato a ultimare l'impresa che ne aveva consacrato il successo (fig. 11)³². Identici gli occhi piccoli e ravvicinati rispetto al volume della testa, il naso lungo e appuntito: forme che nel corso del tempo il pittore tende ad addolcire e riequilibrare.

Della sua attività precedente, indispensabile per accedere a un incarico così importante non si sa pressoché nulla. La *Madonna con il Bambino* oggi a Malibù (fig. 3), indicata come possibile precedente dell'impresa assisiata, nella composizione dipende così strettamente dal polittico di Giotto per la Badia che in realtà sembra difficile anteporla a quest'ultimo (fig. 4)³³. Frammento di un dossale d'altare e quindi a suo tempo affiancata da due santi per lato, è singolarissima opera, sospesa tra passato e presente, specchio di un'epoca in cui le innovazioni si susseguono rapidissime. Il supporto è costruito secondo le regole della tradizione fiorentina con assi orizzontali sovrapposte come nel dossale di Meliore del 1271, pure agli Uffizi, o in quello di Grifo di Tancredi, oggi diviso tra la National Gallery di Washington e il museo di Chambery, che pure dovrebbe avvicinarsi alla fine del secolo³⁴. Il maphorion rosso della Madonna di Malibu, di un'evidenza ostentata al di sotto del manto blu, appartiene al mondo di Coppo di Marcovaldo e Meliore, ma è in voga ancora nella pittura fiorentina degli anni Ottanta; il manto azzurro, raccolto in minute pieghe seriche invece riflette l'impressione indelebile della

imagines

Maestà di Duccio di Buoninsegna in Santa Maria Novella. D'altra parte i riccioli duri dei capelli del Bambino, quasi scolpiti nel legno, sono già quelli dei personaggi dipinti negli affreschi delle storie francescane di Assisi e indicano l'aspirazione alla resa di volumi solidi e concreti. La posa del Bambino ma anche il sistema di ornati incisi nei nimbi e lungo i bordi della tavola indicano uno studio attento del polittico di Badia di Giotto, dal quale il Maestro desume anche particolari che non avranno un seguito nella pittura fiorentina del Trecento, per esempio il riempimento con motivi finemente incisi dello spazio tra il profilo delle teste e la circonferenza interna dei nimbi, anche se i motivi risultano semplificati e inevitabilmente banalizzati. Del polittico giottesco, d'altra parte, la Madonna di Malibu ignora l'aspetto più significativo, ovvero la straordinaria e modernissima intensità psicologica che permette ai personaggi raffigurati di instaurare un muto ma eloquentissimo scambio di sguardi tra di loro e con l'osservatore: da questo punto di vista il Maestro della santa Cecilia rimane nel solco scavato da personalità come il Maestro di Varlungo e il poco più giovane Grifo di Tancredi, facendoci chiaramente capire che il suo sarà un percorso destinato a correre parallelamente a quello giottesco ma con diversa velocità. Al netto delle velature di restauro che probabilmente accentuano il carattere algido dei volti, quest'opera rimane la testimonianza più prossima al primo strato della tavola degli Uffizi e, se l'esecuzione della prima resta un fatto pienamente duecentesco, quella della seconda probabilmente sfiora la soglia dell'anno 1300. L'inclinazione della testa e il profilo lievemente ondulato del velo accinciato intorno al volto della santa denunciano modi più disinvolti e sicuri di quelli esibiti nella Madonna di Malibu, mentre i braccioli e gli elementi aggettanti intagliati ai lati del trono sono un virtuosismo, esito del clima nel quale matura un'opera come la *Maestà* giottesca di Ognissanti, intorno all'anno 1300.

La ridipintura non interessa né la struttura architettonica del trono né le scene ai lati. Lo scorcio della seduta, le modanature dei braccioli, gli intarsi che scandiscono tutti gli elementi strutturali, soluzioni raffinatissime come le statuette con gli angeli inginocchiati a sostenere la fascia più alta, rispecchiano le ricerche in atto nella bottega giottesca sullo scorcio del secolo, in cui il Maestro della santa Cecilia dovette avere un ruolo di primissimo piano se, come ho cercato di argomentare in altra sede, Giotto lasciò alla sua bottega (e quindi al Maestro della santa Cecilia in primis) la decorazione ad affresco della parte alta delle pareti della chiesa di Ognissanti, concentrandosi sulla *Maestà* destinata a svettare sul tramezzo della stessa chiesa³⁵. Con la supervisione di Giotto, il Maestro della Santa Cecilia, poco prima di dipingere la tavola che gli avrebbe dato il nome, progettò e dipinse sulle parti alte della navata della chiesa degli umiliati fiorentini un complesso sistema architettonico, che stabiliva un collegamento tra le capriate lignee della copertura e le ampie superfici delle pareti sottostanti, cercando di fondere realtà e illusione come ad Assisi, ma senza la raffinata intelligenza che lì governa il rapporto tra le due dimensioni. La circostanza che

le architetture dipinte nella tavola di santa Cecilia siano il termine di paragone più stringente per ricomporre le *disiecta membra* di questa decorazione è, secondo chi scrive, un segno ineludibile della loro prossimità cronologica (figg. 14-15). Si giunge così a ridosso del 1304, anno in cui – secondo la *Cronica* di Dino Compagni – un incendio devastò il centro di Firenze e quindi anche la chiesa di Santa Cecilia, ricostruita solo a partire dal 1341³⁶. La tavola degli Uffizi non presenta i segni di danni da esposizione al fuoco. In passato questa circostanza ha legittimato ipotesi di datazione molto avanzate e del tutto insostenibili. L'unica conclusione possibile è che il dipinto non si trovasse nella chiesa al momento dell'incendio, forse perché messo per tempo in salvo, oppure – come chi scrive tende a credere – che fonti di parte esagerino la portata dell'evento. In ogni caso la sua esecuzione si colloca probabilmente a valle del rinnovamento della zona presbiteriale della chiesa, prevista fin dal 1292, quando Arnolfo Peruzzi dispone un lascito di 10 fiorini a questo scopo, ed è molto verosimile che l'intensa stagione politica che si conclude con l'esilio dei guelfi di parte bianca nel 1302, tra cui Dante Alighieri, sia lo sfondo su cui si staglia l'esecuzione di quest'opera³⁷.

D'altra parte, a distanza di qualche decennio la fisionomia acce e pungente della figura di santa Cecilia che la radiografia ci ha restituito risultava ormai fuori moda; non è escluso che l'intervento sia da collegarsi a un generale riassetto dell'edificio, forse a seguito dei danni subiti dall'incendio del 1304, in ogni caso la riflettografia che rende visibile il colore *sotto* la superficie attuale, ma *sopra* quello più antico mette bene in evidenza le lunghe pennellate con cui il volto fu allargato, rendendo l'ovale più regolare e pieno, accompagnato dall'ombra fin sotto il mento e nelle cavità orbitali (fig. 16). Questa tecnica tradisce una consapevolezza della geometria dei volumi che non ha vero riscontro nelle altre opere del Maestro, dove i volti sono sempre privi di una vera struttura ossea; il riferimento è, invece, al linguaggio di un pittore di cui non è possibile precisare l'identità ma che appartiene certamente a una generazione successiva. Il confronto tra le tecniche di esecuzione è reso difficile dalla lacunosità della documentazione disponibile, tuttavia la riflettografia del volto della Madonna dipinta da Taddeo Gaddi nel 1355 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, fig. 17) se non è abbastanza stringente da indicare identità di mano, evidenzia però un analogo modo di costruire il modellato con pennellate lunghe, che tornano l'una sull'altra, definendo le zone d'ombra ai lati del volto e intorno agli occhi, confermando l'ipotesi che il rifacimento della tavola degli Uffizi avvenne probabilmente tra gli anni Trenta e Quaranta del Trecento al più tardi.

1307: tavola con san Pietro in San Pier Maggiore

La tavola con san Pietro, datata 1307, si legge in sostanziale continuità con il dossale degli Uffizi, o meglio con il suo strato più antico, seguendolo probabilmente di pochi anni:

imagines

la parentela è indicata dall'architettura classicheggiante del trono e da certe astrazioni formali nelle pieghe dei panneggi, fatte di taglienti lame di luce, mentre il desiderio di cercare soluzioni più moderne si riconosce nelle proporzioni regolari delle figure, nella loro pacata monumentalità, nelle espressioni accostanti dei volti degli angeli (fig. 7)³⁸. Il riferimento a Lippo di Benivieni, ribadito anche in tempi recenti, secondo chi scrive non convince, perché la materia pittorica densa di questo dipinto, modellata dalle ombre, è altra cosa rispetto alle delicate velature lippesche³⁹. Con la *Maestà* della chiesa di Santa Margherita a Montici (fig. 6), che gli è prossima, il san Pietro delle monache benedettine di San Pier Maggiore rappresenta invece un buon punto di riferimento per verificare l'evoluzione del confronto del Maestro della santa Cecilia con Giotto: si tratta di due opere chiaramente in bilico tra l'espressività acre di una cultura duecentesca e una monumentalità più moderna di cui tuttavia il loro autore non è in grado di capire fino in fondo le potenzialità. Lo sguardo della Madonna di Montici punta dritto verso l'osservatore e a lui comunica tutta la sua mestizia, creando un legame fino a pochi anni prima impensabile, ma le due sante ai lati del trono hanno proporzioni insensate, il corpo massiccio del Bambino è come sospeso sulle gambe della Madre e la figura di quest'ultima è composta in modo da fornire solo una vista frontale, come nella giottesca *Maestà* di San Giorgio alla Costa (fig. 5); il pittore ignora d'altra parte la visione di tre quarti, molto più efficace per suggerire la tridimensionalità dei volumi e la profondità dello spazio, di cui Giotto a quest'epoca aveva già fornito esempio magistrale nella *Maestà* di Ognissanti. Lo schienale del trono, infine, ha un profilo rettilineo, come nelle consuetudini della pittura fiorentina del secondo Duecento, ignorando, ancora una volta, la soluzione ben più moderna della *Madonna* di Ognissanti. Per queste ragioni la data della *Maestà* di Montici non dovrebbe essere molto successiva al 1304, quando peraltro alcune memorie di carattere storico attestano l'esistenza presso la chiesa di un culto mariano molto intenso, favorito dalle indulgenze del vescovo di Firenze⁴⁰.

Entro il 1310, venne probabilmente dipinta anche l'altra tavola della chiesa di Montici con *santa Margherita e le storie della sua vita*, che si segnala per la conquista di un modellato più morbido e una maggiore fusione tra le figure e gli elementi del paesaggio (figg. 8, 20-21). In quest'opera il Maestro mostra di prediligere figure dai contorni più morbidi e dalle proporzioni più regolari, sagome elastiche ma prive di una struttura interna e soprattutto immuni alla profondità psicologica dei personaggi giotteschi. Anche se Giotto resta un riferimento imprescindibile, nel racconto del Maestro della santa Cecilia i sentimenti dei personaggi sono recitati più che vissuti. Il classicismo esibito nei troni delle opere prima ricordate lascia ora il posto a un linguaggio in cui la spazialità antica si associa a edifici senza tempo, dove le figure agiscono con naturalezza. In questo genere di opere egli sembra trovare la sua dimensione più congeniale, pienamente corrispondente all'etichetta di "*miniaturist tendency*" coniata da Richard Offner, solo che per quest'ultimo si trattava di un orientamento

alternativo alla pittura giottesca, mentre – come si è visto – la personalità del Maestro della santa Cecilia scaturisce dal più stretto *entourage* giottesco della prima ora.

Per completare la ricognizione della sua attività nel primo decennio del Trecento, oltre al coinvolgimento nelle fasi finali della decorazione musiva del battistero fiorentino e agli affreschi nei sottarchi della chiesa dei domenicani di Santa Maria Novella di cui si è detto, bisogna ricordare la non facile attribuzione dei pochi resti delle pitture nella sala dell'udienza al piano terreno del palazzo dell'Arte della Lana. Il loro stato di conservazione, ormai larvale, ne limita molto la rilevanza se non fosse per l'unicità del contenuto iconografico e la possibilità di ricavare da esso un punto fermo per la cronologia. La decorazione occupava le pareti in tutta la loro altezza, distribuendosi su due livelli: in quello superiore due lunette – una che mostra una scena di torneo cavalleresco, l'altra con un personaggio inginocchiato davanti a un pontefice – potrebbero infatti essere pitture celebrative fatte dipingere dai Consoli dell'Arte in occasione della visita a Firenze di Roberto d'Angiò nel mese di settembre del 1310, poco dopo la sua incoronazione a re di Napoli e di Sicilia da parte di papa Giovanni XXII in Avignone, i cui festeggiamenti sono ricordati anche da Giovanni Villani nella sua *Cronica*⁴¹.

Funzione e paradigma narrativo della tavola di santa Cecilia e di quella di santa Margherita

Nell'arco di un decennio il Maestro ha definito la sua fisionomia artistica, inoltrandosi in un percorso autonomo rispetto agli esiti più aggiornati della bottega giottesca, ma che dal confronto con Giotto non prescinde. Del resto, mentre Giotto si sposta tra Firenze, Roma, Assisi, Padova, egli tiene le redini della bottega fiorentina, avendo tutte le carte in regola per dialogare con la committenza più colta e esigente dell'epoca, in un momento di straordinario fervore per la città non solo dal punto di vista economico e politico ma anche da quello culturale. Il confronto tra la tavola di santa Cecilia e quella con le storie di santa Margherita a Montici ci aiuta a decifrare almeno qualcuna delle modalità di interazione tra il pittore e i suoi committenti.

Nonostante gli anni che separano l'esecuzione dei due dipinti non siano molti, infatti, oltre allo stile di cui si è già detto, anche la forma, le caratteristiche del supporto e infine i contenuti descrivono la capacità del Maestro di reagire a due contesti fisici e devozionali molto diversi tra loro. Della collocazione e della funzione della tavola degli Uffizi, in realtà, sappiamo ben poco. Per quanto riguarda la forma, fra Due e Trecento la sagoma rettangolare e l'andamento orizzontale delle assi sono elementi comuni agli *antependia* e ai dossali ed è quindi difficile stabilire se essa fosse destinata a stare *davanti* o *sopra* l'altare. Quest'ultima ipotesi è stata sostenuta di recente anche

imagines

da Andrea De Marchi, ma in realtà sembrerebbe contraddetta da un particolare della costruzione del supporto⁴². Una certa cautela è imposta dal fatto che la tavola sia stata ridimensionata in antico lungo tutti i lati, per essere adattata a una sistemazione diversa dall'originale; in questa occasione sono state eliminate le traverse verticali che davano stabilità al tavolato attraversandolo in senso ortogonale a quello delle assi e, ai lati, è scomparsa purtroppo anche la loro impronta sul legno. L'impronta però è ancora ben visibile al centro e qui si nota chiaramente che la traversa non raggiungeva la sommità della tavola, ma si fermava circa quattro centimetri più in basso ovvero, considerando la riduzione subita, circa 8-10 centimetri al di sotto del margine superiore originario (fig. 4 nel saggio di A. M. Hilling). Secondo chi scrive non si tratta di un particolare insignificante e casuale, ma al contrario è legato all'esigenza di fare aderire il dipinto al fronte dell'altare e infatti la stessa caratteristica si nota in opere sicuramente nate come *antependium*, a cominciare da quello dello spoletino Maestro di San Felice di Giano⁴³. La tavola di Montici invece non pone dubbi, dal momento che, pur essendo costruita con assi sovrapposte in senso orizzontale, ebbe fin dall'inizio una terminazione a cuspide e quindi era destinata a stare sopra l'altare⁴⁴. Questo cambiamento determinò ovviamente il passaggio della posa della figura centrale da seduta a stante, ma probabilmente anche la scelta di un diverso ordine di lettura degli episodi: nella tavola di santa Cecilia, che raggiungeva una larghezza di quasi due metri, infatti, le storie si leggono da sinistra a destra e dall'alto verso il basso, su ciascun lato della figura centrale; in quella di santa Margherita, più stretta, l'ordine è bustrofedico (ovvero alternativamente da sinistra a destra e da destra a sinistra). Nel primo caso si privilegia un ordine di lettura che prevede una visione ravvicinata, l'unica possibile nel caso degli *antependia*; nel secondo invece la possibilità di una visione più distanziata agevola l'ordine bustrofedico degli episodi, che implica uno sguardo complessivo sull'opera. Evidentemente il pittore operò scelte differenti sia sul piano tecnico sia su quello dell'organizzazione dei contenuti in funzione della diversa destinazione delle due tavole e delle esigenze della committenza, come fa intuire una analisi più approfondita dell'iconografia.

In entrambi i casi gli episodi raffigurati trovano riscontro nel dettato delle rispettive tradizioni agiografiche, ma nella tavola degli Uffizi la selezione operata all'interno della complessa storia della santa e il riferimento a dettagli su cui i leggendari duecenteschi sorvolano lascia trapelare scelte volte a sottolineare alcuni temi rispetto ad altri, secondo una chiave di lettura che si proverà a decifrare nelle pagine che seguono⁴⁵. Va detto che sia nella tavola di Montici sia in quella degli Uffizi sotto ogni scena erano presenti iscrizioni di cui, in questa sede, Anna Maria Hilling ha ricostruito le modalità di esecuzione, mentre Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi ne hanno decifrato puntualmente il dettato. Entrambe vergate in latino, si devono considerare in rapporto alla rievocazione delle storie delle sante in occasione delle

rispettive celebrazioni liturgiche, e più in generale come didascalie, utili a evitare errate interpretazioni. Nella tavola di santa Cecilia il racconto comincia in alto a sinistra (fig. 18) con il banchetto nuziale e prosegue nel riquadro adiacente con il colloquio in cui Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità; sotto, a sinistra, Valeriano torna da Cecilia, dopo avere incontrato papa Urbano e essersi convertito. La *Legenda aurea* e la *Passio* raccontano a questo punto l'apparizione dell'angelo che offre agli sposi due corone di rose e gigli profumati, ma il pittore risolve l'episodio in modo leggermente diverso dal testo, con l'angelo che pone una corona sulla testa di Valeriano, il quale a sua volta offre l'altra a Cecilia⁴⁶. Nella scena successiva la santa, in piedi, è di nuovo impegnata in un colloquio con Valeriano e con il cognato, Tiburzio, nel corso del quale, come riporta la *Legenda aurea*, affronta temi impegnativi quali il dogma della Trinità, l'Incarnazione e la Passione di Cristo. Il racconto prosegue poi sull'altro lato (fig. 19), in alto a sinistra: nella prima scena sant'Urbano battezza Massimo, il centurione incaricato dal prefetto Almachio di incarcerare Valeriano e Tiburzio ma convertito insieme a tutta la sua famiglia dai due fratelli. Quest'ultimi, con Cecilia, sono raffigurati alle spalle del gruppo dei battezzandi, e sono chiaramente riconoscibili per la presenza del nimbo. Gli episodi che seguono omettono di fare riferimento al martirio di Valeriano, Tiburzio e Massimo, su cui la *Legenda aurea* si sofferma con dovizie di particolari, mentre Cecilia torna protagonista indiscussa delle ultime tre scene. L'episodio in alto a destra, non incluso nella *Legenda*, mostra la santa intenta a parlare al popolo, come chiarisce la didascalia sottostante. Ci soccorre nella decifrazione dell'episodio cui si fa riferimento l'antica *Passio*, riferendo del lungo discorso rivolto dalla santa ai ministri inviati dal prefetto Almachio, nel corso del quale i funzionari furono messi in guardia dall'obbedienza incondizionata al proprio superiore ed esortati a chiedersi invece se gli ordini ricevuti fossero giusti o ingiusti, agendo di conseguenza⁴⁷. La *Passio* racconta anche che uno dei funzionari, Gordiano, colpito dalle parole della santa, in seguito si adoperò affinché, diversamente da quanto ordinato dal prefetto, i beni di quest'ultima non fossero confiscati, consentendole di continuare la sua attività di proselitismo⁴⁸, ed è lui quindi con ogni probabilità il personaggio, seduto al centro della scena, che si distingue dagli altri per il rosso vivido dell'abito. In basso Almachio in persona convoca Cecilia e la impegna in un confronto, su cui la *Passio* di nuovo si sofferma a lungo, commentando l'abilità oratoria della giovane. In questo episodio, in modo incongruo Almachio viene raffigurato con gli attributi imperiali - la corona, lo scettro, il globo - forse con l'intento di associare al potere imperiale una connotazione negativa. Nonostante il vivace dibattito, Cecilia alla fine viene condannata al martirio nell'acqua bollente, come si vede nell'ultima scena. La raffigurazione qui si ferma, sorvolando sull'inefficacia di questo supplizio e sui successivi tentativi di decapitazione, episodi macabri su cui invece le fonti, in particolare i leggendari duecenteschi destinati ad alimentare la devozione popolare, indugiano.

images

Quello della tavola degli Uffizi però non è il registro della devozione popolare: il racconto riserva il massimo risalto agli episodi che enfatizzano le capacità oratorie della santa, per lo più raffigurata in colloquio con personaggi da lei convertiti, Valeriano, Tiburzio, Massimo, e poi i ministri di Almachio, Gordiano in primis, funzionario esemplare, guidato dalla fede e quindi in grado di mettere in discussione ordini ingiusti. Tali scelte narrative, secondo chi scrive, sono una diretta conseguenza della collocazione dell'opera e dello status dei suoi principali destinatari. La chiesa di Santa Cecilia infatti sorgeva nei pressi del Palazzo dei Priori e dunque, così come la vicina San Pier Scheraggio, veniva utilizzata per le riunioni delle Arti e anche degli organi di governo della città, soprattutto prima della costruzione del Palazzo⁴⁹. Della sua *facies* antica e della sua storia sappiamo purtroppo pochissimo e incerto è il patronato della famiglia degli Infangati sull'altar maggiore, dove Giuseppe Richa ricorda la tavola degli Uffizi⁵⁰. D'altra parte la vicinanza alle sedi del governo cittadino spiega l'enfasi riservata alle abilità oratorie della santa e al contenuto delle sue argomentazioni che toccavano temi molto impegnati sia dal punto di vista teologico sia da quello dell'etica pubblica.

I contenuti della tavola di Montici rispecchiano invece un contesto devozionale diverso (fig. 8, 20-21). Il racconto, pure accompagnato da didascalie, segue puntualmente il dettato della *Legenda aurea* dando ampio spazio ai temi più noti e facilmente riconoscibili dell'agiografia della santa di Antiochia: l'incontro casuale con il prefetto Olibrio, il colloquio volto a ottenere la rinuncia alla fede cristiana da parte di Margherita e quindi ben quattro scene di martirio. Nella prima, nel carcere dove il prefetto aveva fatto rinchiodare Margherita, le viscere del drago che l'aveva inghiottita si aprono, facendola uscire illesa; seguono altre due scene di torture spaventose con il flagello e l'acqua bollente e infine la decapitazione⁵¹. Il riferimento al miracolo del drago, che l'aveva resa protettrice delle partorienti, ma in generale l'enfasi sui temi del martirio rivelano un contesto devozionale più popolare, certo molto diverso da quello della tavola di santa Cecilia, che probabilmente si riverbera anche nelle diverse scelte operate dal pittore nell'ambientazione degli episodi. Nella tavola di santa Cecilia infatti solenni architetture di ispirazione classicista fanno da sfondo all'impegno spirituale e etico di Cecilia e di quanti decidono di seguirla in un percorso difficile ma connotato da un forte impegno sociale, fino alla decisione finale di morire solo dopo avere lasciato tutte le proprie sostanze ai poveri; nella tavola di santa Margherita un racconto che facilmente cede a toni favolistici si snoda invece tra le architetture semplici di un paesaggio urbano. Da queste considerazioni emerge abbastanza chiaramente il filo sottile che unisce il dato di stile e le aspettative della committenza. Nel caso della tavola degli Uffizi, siamo certamente davanti a una committenza colta, capace e desiderosa di rispecchiare se stessa e soprattutto i propri valori nelle immagini di cui si circonda. A monte c'è evidentemente la consapevolezza profonda del valore pedagogico delle immagini che i fiorentini avevano avuto modo di maturare grazie al contributo determinante di personalità del calibro di Brunetto Latini e Francesco da Barberino.

1315. Il Graduale D di Badia a Settimo: un cardine cronologico per il Maestro della santa Cecilia e non solo

Non è questo il luogo di un esame approfondito di tutte le opere in cui oggi riconosciamo l'attività di questo pittore, tuttavia può essere utile riepilogare alcuni sicuri cardini cronologici, che oltretutto possono servire di riferimento anche per la migliore comprensione dello sviluppo della cultura figurativa fiorentina dei primi decenni del Trecento.

Una sottoscrizione, frequentemente ricordata nella letteratura storico-artistica su questo periodo, fissa al 1315 il completamento del Graduale D dei cistercensi di Badia a Settimo, presso Firenze (oggi a Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca), nel quale l'intervento del Maestro della santa Cecilia come miniatore è stato riconosciuto da Miklós Boskovits, sia pur con la consueta riserva di prudenza⁵². Il volume fa parte di una serie di corali allestiti nella prima metà del Trecento per la comunità cistercense, sintesi paradigmatica della miniatura fiorentina dell'epoca e del suo confronto dialettico con le novità del linguaggio giottesco⁵³. Una nuova analisi, dopo gli studi avviati ormai mezzo secolo fa da Carlo Bertelli e Maria Grazia Ciardi Duprè, poi ripresi da Miklós Boskovits, sarebbe quanto mai opportuna; nel frattempo è necessario in questa sede ribadire il ruolo di primo piano svolto dal Maestro della santa Cecilia nelle miniature del volume, affiancato da almeno due artisti più giovani, identificati con il Maestro daddesco e con il Maestro del Codice di san Giorgio (figg. 24-25). Nei suoi interventi, una o due figure al massimo occupano lo spazio del campo interno della lettera, emergendo dal corpo dell'iniziale per la monumentalità data da pieghe profonde che intaccano le vesti e dal chiaroscuro che modella i volumi, lasciando trasparire la volontà di portare nell'ambito dell'illustrazione libraria il dettato giottesco⁵⁴. La sua inclinazione a un racconto vivace e ricco di dettagli, animato da personaggi dotati di una efficace resa tridimensionale, è riconoscibile là dove le figure irrompono oltre il corpo delle lettere, con la loro voglia di agire e una plasticità accentuata dal chiaroscuro che affonda nell'ombra le pieghe dei panneggi e accompagna l'ovale dei volti, ma è chiaro d'altra parte, che la sua dialettica con la rappresentazione del reale ha toccato l'apice e che da qui in avanti nel confronto tra citazioni e innovazioni saranno quasi sempre le prime ad avere la meglio. D'altra parte, gli autori delle altre miniature – su cui non ci si può soffermare in questa sede – si spingono ben oltre, lasciando spazio a forme di originale interazione tra corpo della lettera, architetture dipinte e protagonisti delle scene raffigurate. Se quest'ultimi si rivelano capostipiti di una nuova generazione di professionisti dell'illustrazione libraria, aperta agli orientamenti del linguaggio gotico più aggiornato, traendo spunti dalla nuova dimensione del reale di Giotto non meno che dalle preziosità lineari e cromatiche di Duccio e dei suoi seguaci, il Maestro della santa Cecilia invece è giunto

al limite delle sue possibilità di invenzione e innovazione, pur nell'ambito di un altissimo livello. Sia Bertelli sia Boskovits hanno notato che la cifra di 80 libbre d'argento, al netto dei costi per la scrittura del testo e per le iniziali "di penna", è tale da dover includere oltre al costo della pergamena anche quello delle miniature; solo il secondo tuttavia riteneva che la data indicasse un *ante quem* per la realizzazione di quest'ultime, e aveva ragione⁵⁵. Alla luce degli studi sul valore del prezioso metallo a Firenze nel secondo decennio del Trecento e sul costo della produzione di libri manoscritti, i circa 560 fiorini necessari per l'acquisto di 80 libbre d'argento risulterebbero per l'epoca una cifra esorbitante se non si considerassero anche i materiali e l'esecuzione delle cinquantatré iniziali miniate che ornano il santorale oggi a Roma⁵⁶ e dunque la sottoscrizione di Vincenzo Monocolo fissa un cardine cronologico fondamentale per la ricostruzione dello sviluppo della miniatura, ma anche della pittura, a Firenze nel secondo decennio del Trecento, chiamando in causa, oltre al Maestro della santa Cecilia, personalità di grande rilievo ancora per molti aspetti misteriose, quali il Maestro daddesco e il Maestro del codice di San Giorgio che, insieme ad un altro grande artista, Lippo di Benivieni, furono attori di primo piano negli anni che precedono l'affermazione dei primi allievi di Giotto nel corso del terzo decennio.

Per quanto riguarda il Maestro della santa Cecilia, a ridosso di questa data trova spazio la *Madonna con il Bambino in trono* oggi alla Galleria dell'Accademia, di cui ignoriamo per ora l'ubicazione originale, ma che le modeste dimensioni indicano provenire da un luogo di culto secondario, una piccola chiesa o la sede di una fraternita. L'accurata descrizione del trono marmoreo, il disegno marcato dei contorni, il modellato solido del corpo del Bambino, che traspare sotto la vesticciola, rispecchiano lo stile del Maestro nei mini della badia cistercense e trovano in questi un riferimento sicuro. Probabilmente un punto di stile appena più maturo è da riconoscersi invece nella *Maestà* già a Pian del Mugnone ma, questioni filologiche a parte, qualche altro riferimento cronologico può essere precisato.

1321. Un falso post quem per gli affreschi della cappella Velluti in Santa Croce?

Tra le opere del secondo decennio sono da annoverare anche gli affreschi della cappella dei Velluti in Santa Croce, che all'estremità destra del transetto accoglie la più antica decorazione della nuova chiesa dei francescani (figg. 26-27). Di attribuzione non facile a causa di pesanti rifacimenti di inizio Novecento, già attribuiti a un seguace del Maestro della santa Cecilia (Maestro del crocifisso Corsi), sono stati riferiti direttamente a quest'ultimo in anni recenti⁵⁷. La cacciata agli inferi degli angeli ribelli doveva essere un arabesco minaccioso, ma anche un po' fiabesco; il racconto del

miracolo sul Gargano sulla parete di fronte rispecchia il dettato intriso di aneddoti dei leggendari duecenteschi; il colore oggi tramortito da perdite e rifacimenti doveva essere acceso, la caduta degli angeli ribelli si intravedeva appena varcata la soglia del tramezzo e si fissava nella mente dei frati e dei fedeli alimentando la paura e il desiderio di espiazione. Le due scene sono in realtà inserite in un raffinato sistema di partimenti architettonici che razionalizzano e interpretano lo spazio della cappella, creando una stretta relazione con lo spazio dell'intero transetto, ma questa non fu probabilmente farina del sacco del Maestro della santa Cecilia, ma piuttosto di Giotto stesso che, come è stato giustamente notato, prima di realizzare in prima persona gli affreschi delle cappelle Peruzzi e Bardi, potrebbe aver fornito una sorta di progetto generale della decorazione pittorica⁵⁸. L'attribuzione al Maestro della santa Cecilia o a un suo seguace delle due storie micaeliche, di per sé, non cambia il senso della storia, ma una definizione più puntuale della cronologia di queste pitture aggiunge invece un tassello importante alla comprensione del ruolo di questa bottega nella Firenze degli anni Dieci. Il ciclo viene solitamente datato più tardi, all'inizio degli anni Venti del Trecento, sulla base di quanto riportato da Donato Velluti nella sua *Cronica*: monna Gemma, seconda moglie di suo nonno Filippo Velluti, dopo la morte del marito “andonne a stare a Santa Croce; essendo pinzochera dell'ordine di san Francesco” e qui “fece compiere la cappella, ch'è in Santa Croce allato all'uscio della sagrestia... La quale era cominciata per altrui”⁵⁹. Questo passo viene generalmente associato alla notizia, pure riportata dal cronista, della morte del figlio di monna Gemma, Alessandro, avvenuta nel 1321 in Sicilia, e quindi si ritiene che le pitture delle storie di san Michele siano state commissionate da monna Gemma in memoria del figlio dopo questa data⁶⁰. In realtà però questo nesso nella *Cronica* non si trova⁶¹: dal racconto di Donato Velluti si desume solo che monna Gemma dopo la morte del marito si unì alle pinzochere che vivevano presso Santa Croce, sfruttando la rendita dei suoi beni per la realizzazione degli affreschi della cappella di Santa Croce, subentrando al patronato degli Zati; suo figlio Alessandro, costretto a lasciare Firenze a causa di malefatte di vario genere, prima di partire fece testamento lasciando alla madre la piena disponibilità dei beni ereditati dal padre, e in seguito morì in Sicilia nel 1321, andando a caccia⁶². Una lettura più ampia della *Cronica* e una analisi circostanziata dei fatti supporta la ricostruzione di un contesto diverso. Dalla *Cronica* si apprende infatti anche che Gemma aveva sposato Filippo Velluti nel 1296 e che l'anno dopo, il 15 giugno 1297, era nato il figlio Alessandro. Da un precedente matrimonio, Filippo aveva avuto altri due figli -Lamberto e Gherardo- il primo dei quali, nato nel 1268, il 22 gennaio 1297 si era a sua volta sposato⁶³. Gemma sposò quindi un uomo molto più anziano, che “vivette più di LX anni”, secondo il cronista, ma la cui esistenza terrena non dovette varcare di molto la soglia del nuovo secolo⁶⁴. Questa considerazione è avvalorata dal racconto della biografia del figlio Alessandro in cui la sua scapestrataggine è, almeno in parte, ricondotta al fatto di essere stato

allevato dalla sola madre, fino a quando il fratellastro Lamberto, di circa trent'anni più vecchio "tornato di Francia, s'ingegnò di porlo con altrui, e puoselo con Bonamico di Giovanni Iacopi nostro vicino e amico; il quale Bonamico il mandò in Cicilia a Palermo per fatti di bottega", dove poi, come si è detto, Alessandro morì andando a caccia⁶⁵. Lamberto, secondo il cronista, giunse a Firenze nel 1310 e qualche tempo dopo, sistemati gli affari paterni e conclusa la ripartizione dell'eredità, prese di nuovo la via della Francia. È questo dunque l'arco cronologico nel quale Alessandro fu mandato in Sicilia, ancora adolescente, la madre si unì alle pinzochere di Santa Croce e la cappella della chiesa francescana passò dalla famiglia Zati ai Velluti. L'inclusione nel programma iconografico della cappella del santo onomastico del figlio -sant'Alessandro, vescovo di Fiesole- non è necessariamente in relazione alla morte di quest'ultimo, ma può essere semplicemente inteso come atto di devozione con funzione apotropaica. Alessandro, del resto, prima di partire, aveva a sua volta fatto testamento, lasciando la madre unica erede dei suoi beni, forse disponendo la fondazione della cappella, come si usava a quei tempi prima di un viaggio lungo e pericoloso.

Se le cose sono andate veramente così l'esecuzione delle pitture della cappella Velluti può essere fissata intorno alla metà del secondo decennio del Trecento e trovare quindi posto tra le opere della piena maturità del Maestro della santa Cecilia: trasposizione monumentale delle storie di santa Margherita e canto del cigno di un linguaggio aneddotico ed espressivo, esito di una visione che per tanti versi prescinde dal linguaggio giottesco, non solo in termini di resa plausibile dello spazio e dei volumi delle figure, ma anche per la visione visionaria, quasi magica, del soprannaturale che le caratterizza. Una datazione più alta infine rende ragione anche della totale assenza di riflessi del linguaggio maturo di Giotto, in particolare delle *Storie di san Giovanni Battista e san Giovanni evangelista* dipinte da quest'ultimo nella cappella Peruzzi della stessa chiesa, sostenendo – sia pure indirettamente – il parere di chi propone per quest'ultime una datazione intorno al 1320⁶⁶. Una medesima datazione può attribuirsi alle vetrate della cappella, oggi incongruamente rimontate nella cappella Bardi, che Miklós Boskovits attribuiva al Maestro del crocifisso Corsi e riteneva successive alle pitture, mentre Andrea De Marchi, a mio avviso giustamente, le ritiene coeve a quest'ultime, anche se per entrambe propone una data a parere di chi scrive troppo avanzata, nel corso degli anni Venti⁶⁷.

1323. Il primo omaggio a san Tommaso d'Aquino in Santa Maria Novella

Un recente e importantissimo ritrovamento fornisce infine un punto fermo per la ricostruzione dell'attività del Maestro della santa Cecilia anche nel terzo decennio del Trecento. Dietro il quarto altare della navata sinistra della chiesa di Santa Maria

Novella, che oggi ostende una pala di Giorgio Vasari con la *Resurrezione di Cristo*, è stato scoperto in anni recenti un grande affresco con *san Tommaso in cattedra*, di cui ha dato notizia Gaia Ravalli proponendone l'attribuzione al Maestro della santa Cecilia (fig. 28)⁶⁸. Questa acquisizione è doppiamente rilevante poiché, oltre a costituire una ulteriore testimonianza degli stretti rapporti intercorsi tra il Maestro della santa Cecilia e i domenicani fiorentini, aggiungendosi agli affreschi del sottarco tra quinta e la sesta campata della navata centrale e ai poveri resti nella cappella dei Rucellai, fornisce un cardine cronologico a partire dal quale si ricostruisce l'ultima fase della sua attività⁶⁹. La scelta di raffigurare il *doctor seraphicus* in una forma così monumentale e con il nimbo della santità, infatti, non può che indicare una data coincidente o, comunque poco anteriore, alla canonizzazione nel 1323⁷⁰. L'opera, di cui si attende uno studio approfondito da parte di chi lo ha scoperto, presenta molti spunti di riflessione, in particolare sul contenuto e sulla sua funzione, anche in rapporto all'osservatore. Tommaso è seduto in cattedra, circondato dai simboli degli evangelisti, mentre in alto a destra san Domenico giunge in volo a ispirarlo reggendo un cartiglio sul quale sono vergate le prime parole (*Rigans montes*) della prolusione con cui il teologo inaugurò il proprio insegnamento parigino nel 1256⁷¹. I simboli dei quattro evangelisti ai lati della figura in cattedra probabilmente alludono invece alla *Catena aurea*, ovvero al commento ai quattro vangeli sulla base dei testi dei padri della Chiesa, composto dall'aquinate per supportare i frati nella predicazione e certo ben noto e ampiamente studiato presso il convento dei domenicani fiorentini, dove pochi anni dopo sarebbe giunto anche il prezioso esemplare in quattro tomi miniato dal pisano Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Sopp. 564, 566, 568, 572)⁷². Gli studi sul tramezzo, che divideva la zona riservata ai frati da quella dei laici, fanno capire che l'affresco si trovava a ridosso del tramezzo dalla parte dei laici ed era destinato pertanto a promuovere il culto dell'aquinate tra i fedeli, esaltandone la sapienza e rivendicando l'esclusività della vocazione apostolica dell'Ordine, depositario di un sapere fondato sulla corretta interpretazione delle Sacre Scritture. Quanto l'opera abbia assunto un valore identitario per i domenicani fiorentini si desume dalla citazione puntuale che ne fece a pochi anni di distanza un altro pittore, il Maestro delle effigi domenicane, in una tavola forse commissionata da uno dei frati del convento fiorentino, che raffigura il *Giudizio finale, la Madonna con il Bambino in trono fra i santi Agostino e Pietro Martire, la Crocifissione, san Tommaso in cattedra e la Natività* (New York, Metropolitan Museum, fig. 29)⁷³.

In questa sede preme soprattutto segnalare le differenze rispetto alle pitture di Santa Croce. Messa da parte i toni fiabeschi della chiesa francescana, a Santa Maria Novella il Maestro della santa Cecilia si cimenta nella costruzione di uno spazio tridimensionale nel quale per la prima volta sperimenta una disposizione delle figure le une davanti alle altre. Gli elementi di base – il trono, le panche – si sono già visti,

imagines

ma mai egli aveva cercato di metterli in una relazione così coerente, inserendo per di più le figure. Gli spunti, ancora una volta, sono attinti dal repertorio giottesco: i personaggi visti da tergo in primo piano sono infatti un virtuosismo che risale al ciclo francescano di Giotto ad Assisi (*Apparizione nel capitolo di Arles*) e di cui si rintracciano varianti sempre più elaborate a Padova (*Ultima cena*), nella Basilica inferiore di Assisi (*Cristo fra i dottori*), nell'*Ultima cena* di Monaco (Alte Pinakothek) e nella *Pentecoste* di Londra (National Gallery), infine nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze (*Apparizione di san Francesco nel capitolo di Arles*). La soluzione proposta dal Maestro della santa Cecilia tuttavia non si può considerare la mera citazione di nessuna di queste opere: i suoi personaggi infatti non sono seduti uno accanto all'altro ma si dispongono su due piani diversi che alludono a una doppia fila di sedute, come in una vera scuola dell'epoca e come mai si vede nelle opere di Giotto che ci sono pervenute, dove in modo più raffinato le figure si dispongono in cerchio. L'idea però è originale e fa capire che il Maestro della santa Cecilia, pur costruendo uno spazio poco plausibile, con uno scorcio eccessivo e la figura di san Tommaso sproporzionata rispetto a quelle delle altre figure che lo circondano, partecipa ancora alle ricerche sull'illusionismo dello spazio dipinto mai abbandonate da Giotto e dai suoi più stretti seguaci, ma con modi che lo mostrano ormai incapace di seguirne la continua evoluzione.

Non è escluso che altre opere forniscano nuovi riferimenti cronologici. In ogni caso quanto fin qui riepilogato già scandisce abbastanza chiaramente l'attività di un pittore contemporaneo e coetaneo di Giotto, che seppe dialogare con il genio straordinariamente innovatore di quest'ultimo, mantenendo tuttavia un suo accento peculiare, fondamentale per comprendere le radici culturali di personalità artistiche - come per esempio il Maestro delle effigi domenicane oppure il Maestro del crocifisso Corsi - che sfuggono a una facile classificazione nell'ambito dei diretti seguaci di Giotto e che l'anonimato rende ostici alla memoria, ma che invece ebbero un ruolo tutt'altro che secondario nella visualizzazione dell'immaginario della fiorente borghesia fiorentina della prima metà del secolo, inebriata da una crescita economica che sembrava inarrestabile.

NOTE

- 1 Offner 1931.
- 2 Il riferimento a Giotto delle storie francescane di Assisi da parte di Giorgio Vasari è stato uno dei temi prediletti nell'ambito della verifica cui le *Vite* sono state sottoposte nel corso del diciannovesimo secolo. A fronte di uno sfortunato tentativo di Friedrich von Rumohr (Rumohr 1827, p. 67) di assegnare il ciclo a Spinello Aretino e al figlio Parri, che ebbe comunque il merito di evidenziare la presenza di due distinte personalità, l'autografia giottesca venne sostenuta con forza e autorevolmente da John Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1864, pp. 219, 227, 235). Henry Thode (Thode 1885, p. 255; ed. it. 1993, pp. 212, 499, nota 27) tuttavia è il primo ad affrontare la questione in maniera organica e approfondita, dal punto di vista dell'analisi formale come da quello dei contenuti, argomentando la profonda novità e unità del ciclo e quindi la sostanziale autorialità giottesca.
- 3 Fry 2008, p. 40.
- 4 Fry 1903, pp. 117-131, *speciatim* 118.
- 5 *Ibidem*: Fry riferisce che Horne intendeva pubblicare i due dipinti sulle pagine del *Burlington Magazine*. La pubblicazione poi non ebbe luogo ma l'attribuzione è registrata da tutta la critica successiva (Offner 1986, pp. 132-137 e 138-148).
- 6 Suida 1905, pp. 89-106, *speciatim* pp. 90-93.
- 7 Sirén 1919, pp. 229-236; *Id.* 1920a, pp. 4-11; *Id.* 1920b, pp. 176-184; *Id.* 1924, pp. 271-278. Buffal-macco compare in ben tre novelle del Decameron di Giovanni Boccaccio, insieme a Calandrino e al pittore Bruno di Giovanni (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Giornata VIII, Novelle 3 e 6; Giornata IX, Novella 3) e in una di Franco Sacchetti (Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, Novelle 136, 161, 169, 191, 192).
- 8 Venturi 1907, pp. 244, 282.
- 9 Una ampia sezione della storia della pittura italiana di Raimond van Marle (Marle 1924, pp. 274-294) riflette l'arruolamento del Maestro della santa Cecilia tra le personalità chiave per intendere lo sviluppo della pittura toscana fra Due e Trecento: coetaneo ma non allievo di Giotto, con quest'ultimo da Roma egli probabilmente giunse ad Assisi, dove dipinse le ultime quattro scene del ciclo francescano e due figure all'estrema destra nella prima. Van Marle coglie i segni del riflesso dello stile di Giotto nel Maestro della santa Cecilia solo a partire da opere mature come la *Maestà di Montici*. È rimasto privo di seguito il tentativo dello studioso di includere nel corpus del Maestro una tavola con un santo (Damiano? Eligio?) in collezione Marinucci (Marle 1920, fasc. 3-4, pp. 5-6).
- 10 Berenson in una lettera alla rivista "Rassegna d'arte" (Berenson 1908, fasc. 2, p. 45) esplicitamente identifica con l'autore del dipinto degli Uffizi il pittore delle scene 20-28 del ciclo assisiato: le prime sei su disegno di Giotto, le altre autonomamente realizzate. D'altra parte nell'aggiornamento delle sue liste (Berenson 1909, pp. 141-142) continuò a classificare le opere in questione come "Giotto's Assistant A", insieme a quelle di Santa Margherita a Montici e altre successivamente espunte.
- 11 Offner 1927, pp. 91-104. Il corpus del Maestro della santa Cecilia delineato da Offner includeva - oltre al dipinto eponimo - solo le due grandi tavole conservate nella chiesa di Santa Margherita a Montici (con la *Maestà e Santa Margherita e storie della sua vita*) e quella con *San Pietro in trono* del 1307, conservata nella chiesa di San Simone a Firenze (ma proveniente da quella distrutta del monastero di San Pier Maggiore); inoltre attribuiva con decisione al pittore le scene XXVI-XXVIII (*Guarigione dell'uomo di Lerida, Confessione della donna di Benevento, Liberazione di Pietro di Alife*) del ciclo francescano della Basilica superiore di Assisi.
- 12 Schlosser 1912, I, 36.
- 13 In uno dei suoi studi più tardi lo studioso ne riconobbe l'esecuzione da parte dell'autore della croce di San Maria Novella, che pure non volle mai riconoscere a Giotto (Offner 1956, pp. 3-7, 9-18). Entrambe le opere sono ormai da tutti assegnate a Giotto, anche da uno studioso di formazione offneriana come Nomura 1987. Il primo a riconoscere nella *Maestà* di San Giorgio alla Costa un'opera del giovane Giotto è stato però Robert Oertel (Oertel 1937, pp. 219-238, *speciatim* 233-237), seguito con decisione da Roberto Longhi (Longhi 1948, pp. 5-54).
- 14 Offner 1927, p. 97.
- 15 Rintelen 1912.
- 16 Offner 1931, p. 15 (ed. 1986, p. 55).
- 17 *Ivi*, p. 22 (ed. 1986, p. 22).
- 18 Ulteriori riflessioni e aggiunte al catalogo di questi pittori si trovano in Boskovits 1984, pp. 17-25.

- 19 *Pittura italiana* 1943, pp. 380-399. Offner (Offner 1931, ed. 1986, p. 28 e 211-232) in realtà aveva attribuito al “suo” Maestro del trittico Horne sia la *Maestà* già a Pescia sia quella di Pian del Mugnone. Sulla mostra fiorentina del 1937 e gli studi da essa alimentati si veda Monciatti 2010. La *Maestà* di Pian del Mugno è stata riquadrata con figure di Profeti dipinte da Bicci di Lorenzo nel secondo quarto del Quattrocento.
- 20 Longhi 1948, in *Opere complete*, VII, 1974, p. 49,50; Toesca 1951, pp. 605-606.
- 21 Crowe – Cavalcaselle 1864, I, pp. 219-228, *speciatim* 227.
- 22 Berenson 1963, p. 144. Si veda sopra alla nota 10.
- 23 *Ibidem*, pp. 144-145, pls. 81-93. L'ordine con cui le immagini sono riprodotte nel volume coincide con la successione cronologica indicata da Offner, che comincia con gli affreschi di Assisi e la tavola eponima, prosegue con un felice accostamento tra la *Maestà* di Santa Margherita a Montici e il *San Pietro* di San Simone che indica il punto di stile del pittore nel secondo lustro del primo decennio del Trecento, seguito dalla tavola agiografica della santa di Antiochia.
- 24 Boskovits 1984, pp. 15-17. Lo studioso metteva in rapporto la fondazione della cappella di santa Caterina a un lascito di Guardina Guardi Tornaquinci del 1303, individuando un verosimile termine *post quem* per la realizzazione delle pitture, oggi purtroppo ingiudicabili per il rovinoso stato di conservazione. D'altra parte la presenza di una figura di san Tommaso, come nota Andrea De Marchi (De Marchi 2015, pp. 125-155 *speciatim* pp. 152-154) spostata molto in avanti questo termine, dal momento che il *doctor seraphicus* venne canonizzato nel 1323 e quindi una sua raffigurazione in santità prima di questa data è da considerare con cautela, per quanto non impossibile.
- 25 Bettarini – Barocchi 1967, pp. 81-86.
- 26 Il pagamento del 1327 (Firenze, Archivio di Stato, San Pier Maggiore, 67, c. 27v) è stato individuato da Monica Bietti (Bietti 1983, pp. 49-52, *speciatim* p. 51 n. 3). Miklós Boskovits ha sostenuto e confermato questa proposta in più occasioni (Boskovits 1984; *Id.* 2003). Per un riepilogo puntuale dello stato degli studi sui documenti d'archivio si veda Labriola 1998, pp. 154-156.
- 27 Angelo Tartuferi ha argomentato questa proposta per la prima volta dagli anni Ottanta (Tartuferi 1986, p. 46 nota 7) fino a tempi relativamente recenti (Tartuferi 2009, pp. 73-83, *speciatim* p. 76).
- 28 Bellosi 2004, pp. 89-116, *speciatim* 109, definì “patetico che molti storici dell'arte continuino a credere” alla presenza del Maestro ad Assisi. Si veda inoltre Bellosi 2006, pp. 166-183 e Bellosi 2009, pp. 379-387. La posizione radicale di questo studioso si lega allo sforzo di dare massima evidenza alla genialità e originalità delle soluzioni adottate nel cantiere assisiato, tali da potersi spiegare solo riconoscendo la costante direzione di Giotto stesso.
- 29 Monciatti 2018, pp. 54-55. Per completezza si segnala un intervento di Mario Cobuzzi (Cobuzzi 2019, pp. 57-67) che rilancia l'ipotesi della presenza del Maestro della santa Cecilia a Rimini accanto a Giotto, a suo tempo avanzata da Pietro Toesca (Toesca 1951, pp. 605-606) e poi discussa e respinta con argomentazioni ancora valide da Carlo Volpe (Volpe 1965, pp. 15, 21, 50); questo studio peraltro non tiene in alcun conto le implicazioni sulla ricostruzione delle attività della bottega giottesca a Firenze intorno all'anno 1300.
- 30 Boskovits 2003, pp. 69-70. Bettarini – Barocchi 1967, pp. 82-83: “Onde fra non molto tempo essendo venuto eccellente nell'arte, gli fu dagli Operai di S. Maria del Fiore allogato il mezzo tondo dentro la chiesa sopra la porta principale, dove egli lavorò di mosaico l'Incoronazione di Nostra Donna: la qual opera finita, fu da tutti i maestri, e forestieri e nostrali, giudicata la più bella che fusse stata veduta ancora in tutta Italia di quel mestiero, conoscendosi in essa più disegno, più giudizio e più diligenza, che in tutto il rimanente dell'opere che di mosaico allora in Italia si ritrovavano.”
- 31 L'indicazione di un rapporto maestro-allievo tra Andrea Tafi e Gaddo Gaddi si trova già in Vasari (Bettarini – Barocchi 1967, p. 82). Boskovits ha illustrato le sue argomentazioni prima a margine di uno studio sull'attività tarda del Maestro della santa Cecilia (Boskovits 2003) poi nel suo studio sui mosaici del Battistero (Boskovits 2007, p. 250).
- 32 Per un riepilogo della complessa storia della decorazione della basilica superiore di Assisi si veda Cooper 2013.
- 33 Sul polittico di Badia e sulla sua precoce datazione, ancora entro il 1300, si veda De Marchi 2012, pp. 31-51, *speciatim* p. 39.
- 34 Sul dossale di Meliore si veda Boskovits 1993, pp. 652-662; per una recente ricostruzione del dossale di Grifo di Tancredi si veda Chiodo 2013, pp. 68-69. Priva di riscontro nelle consuetudini dell'epoca è invece quella proposta sul sito nella National Gallery di Washington [<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33.html>].

- 35 Chiodo 2020, pp. 51-79 *speciatim* pp. 55-58.
- 36 Cappi 2000, pp. 97-99. La notizia della ricostruzione avvenuta nel 1341 è riferita da Richa 1755, pp. 54, 58.
- 37 Il documento è citato da Richa (*Ivi*, p. 53) e da Monciatti 2018, p. 2 che fa riferimento a una fonte archivistica (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, *Miscellane Passerini*, vol. 41 c. 53).
- 38 La data 1307, riportata dalle fonti non è più leggibile fin dalla metà del secolo scorso, poiché l'elemento inferiore della cornice è stato rimosso in occasione di un restauro effettuato negli anni Ottanta del secolo scorso. D'altra parte, senza di essa, non ci sarebbero ostacoli per una datazione dell'opera su base solo stilistica in corrispondenza del Giubileo del 1300, indetto il 22 febbraio, festa della Cattedra di san Pietro, da papa Bonifacio VIII con la bolla "Antiquorum habet fida relatio".
- 39 Si veda sopra in questo testo e alla nota 27. Si noti inoltre la profonda differenza tra l'architettura del trono di san Pietro e quella del trono di san Giovanni Battista: nel primo caso il confronto più ravvicinato è con quello di santa Cecilia, nel secondo con la Maestà del Museo Horne di Firenze, attribuita a Lippo di Benivieni verso il 1315-1320.
- 40 Una lapide conservata ancora presso la chiesa di Santa Margherita ricorda che nel 1296 il vescovo di Firenze Francesco aveva concesso ai membri della *Societas beate Marie S. Margarite de Montiscio* una indulgenza di 40 giorni se si fossero recati a pregare presso la chiesa nei giorni delle festività mariane e di santa Margherita e che nel 1304 tale indulgenza era stata portata a cento giorni da Niccolò vescovo di Ostia e Velletri, ampliando il periodo dell'indulgenza agli otto giorni successivi le festività sopra ricordate e alla festa della dedizione della chiesa (Davidsohn 1908, vol. IV, p. 439).
- 41 Boskovits 1984, p. 21. Villani 1845, II, p. 150: "Nel detto anno 1310 di 30 di settembre, il re Ruberto venne in Firenze... e de' Fiorentini gli fu fatto grande onore e armeggiata...". Credo sia invece da espungere dal catalogo di questo pittore la croce di San Donato in Val di Botte presso Empoli. In quest'ultima echi del linguaggio del Maestro della santa Cecilia si inseriscono in un eloquio più rustico, in cui la raffinatezza di quest'ultimo cede a una espressività più esplicita in cui si possono forse ravvisare gli esordi di Pacino di Bonaguada.
- 42 Per una sintesi delle complesse fasi di transizione dall'*antependium* al dossale si veda De Marchi 2009, pp. 32-35. Si veda inoltre Gardner 1994.
- 43 Per la tavola del Maestro di San Felice di Giano, si veda Garibaldi 2015, pp. 122-124). Gli *antependia* che ancora conservano tale funzione nella fiorentina chiesa di Santo Spirito sono ancorati ai rispettivi altari con ganci moderni. Su questo tema si vedano le considerazioni di Chiara Demaria (tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze, 2023)
- 44 La tavola di santa Margherita a Montici misura 130 x 160 cm. Si veda Offner 1931, pp. 138-148. La destinazione originaria di quest'opera, così come della Maestà, è in realtà incerta dal momento che secondo una notizia documentaria non verificabile sarebbe stata donata nel 1660 da Anton Francesco Ferroni alla Compagnia dell'Assunta che si riuniva nella chiesa (Morghen 1972, pp. 195-228, *speciatim* pp. 216-217).
- 45 Maggioni 2007, I, 466-473, 690-695 (santa Margherita); II, pp. 1322-1331 (santa Cecilia), 1582-1583 (santa Margherita), 1670 (santa Margherita), 1696-1697 (santa Cecilia).
- 46 Per il racconto della *Passio* si veda Boninus Mombritius 1910, I, pp. 333-334. Per la *Legenda aurea* Maggioni 2007, II, p. 1182.
- 47 La *Passio* di santa Cecilia, databile al V-VI secolo, è stata edita per la prima volta da Bonino Mambrizio (*Sanctuarium seu Vitae sanctorum*, Milano 1480c, I, pp. 188-193) e in seguito riedita dai benedettini di Solesmes nel 1910 (Boninus Mombritius 1910, pp. 332-341, per il brano relativo al discorso della santa si veda in particolare p. 339 (26-31): *Audite me cives et fratres: vos ministri estis iudicis vestri et videtur vobis quod ab eius impietate alieni esse mereamini. Mihi quidem gloriosum est et valde optabile omnia pro Christi confessione perferre tormenta, ... de vestra satis doleo iuventute, quam sine sollicitudine gerentes facitis quidquid uobis fuerit ab iniusto iudice imperatum*; trad.: Ascoltatemi cittadini e fratelli: siete complici del vostro giudice e vi sembra di essere estranei all'empietà di costui. Per me è glorioso e assai desiderabile sopportare qualsiasi tormento per la professione di fede in Cristo, ... molto mi rammarico della vostra gioventù, poiché agendo senza sollecitudine fate qualsiasi cosa vi sia stata comandata da un giudice ingiusto). Nel 1600 il ritrovamento delle reliquie della santa seguì la pubblicazione dell'archeologo Antonio Bosio (*Historia passionis B. Caeciliae virginis, Valeriani, tiburti et Maximi martirum necnon Urbani et Lucii pontificum et martirum vitae atque Paschales papae I literae de eorum sanctorum corporum inventionem et in urbem translationem*, Roma 1600). L'edizione dei bollandisti è stata ristampata con traduzione in Caraffa - Massone 1996, pp. 32-83, *speciatim* p. 75), ma si veda anche

Delehaye 1936, pp. 73-96, 194-220 (testo della *Passio*) e Josi 1963, III, pp. 1064-1081). L'analisi delle fonti si trova in Lanéry 2009, pp. 533-559 e *Id.* 2010.

Sulla tradizione iconografica toscana si veda Kaftal 1952, cc. 249-260. A Firenze, oltre la tavola qui discussa, le storie della santa furono raffigurate da Bernardo Daddi in due scomparti di predella ora a Pisa con Cecilia converte Valeriano e il Martirio di santa Cecilia (Offner 1989, pp. 156-159) che, almeno in parte tiene conto del modello iconografico della tavola qui discussa e le storie affrescate da Lippo d'Andrea nella sagrestia della chiesa del Carmine (Chiodo 2002, pp. 1-16). Indicazioni di carattere più generale sulle fonti testuali e iconografiche relative al culto della santa si trovano in Festa 2004, pp. 1-19.

48 Secondo il testo della *Passio*, Gordiano intestò a se stesso la casa di Cecilia, impedendo che venisse requisita da Almachio e in questo luogo sarebbe sorta in seguito la chiesa romana di Santa Cecilia in Trastevere. Boninus Mombritius 1910, pp. 339 (57-58), 340 (1-3).

49 Secondo le fonti la chiesa esisteva già nel 930 ed era sede di una comunità di canonici. Fra Due e Trecento serviva come sede di riunioni pubbliche, in particolare quelle dei Priori, prima della costruzione del Palazzo, ma anche dell'Arte del Cambio, di quella della Seta e del Tribunale di Mercanzia che se ne servirono per le loro riunioni fino alla seconda metà del Trecento (Richa 1755, p. 51 e Davidsohn 1962, pp. 482, 533, 545). Fu oggetto di modifiche anche importanti fin dal secondo Trecento per consentire l'ingrandimento della piazza. Nel 1641 fu portato a termine il rifacimento dell'altare maggiore e la tavola antica, in genere identificata con quella ora agli Uffizi, fu posta sopra la porta principale, "sotto ad una Croce grande" ancora dispersa (Carapelli 1996, pp. 87-88). Nel 1783 la sede parrocchiale fu soppressa e il titolo unito a quello della vicina Santo Stefano, l'edificio scomparve nelle ristrutturazioni successivamente avviate per renderlo idoneo ad accogliere gli uffici della Posta. Tutte le notizie sulla chiesa sono state riunite e pubblicate da Carapelli 1996, pp. 9-11, 87 in particolare.

50 La notizia è riferita con dubbio da Carlo Rosselli nel suo *Sepoltuario* (Carapelli 1996, p. 105), poiché già nel 1657 gli stemmi sull'altare erano molto consunti, ma viene riportata come certa dalle fonti successive. Si tratta di notizia verosimile dal momento che nel Duecento gli Infangati furono una delle più importanti famiglie magnatizie di Firenze, ricordati come tali anche da Dante nella *Commedia*; la loro torre confinava con la chiesa ed è stata distrutta nell'Ottocento. Lo stemma è uno scudo d'argento fasciato a sghem-

bo in bianco e azzurro (Carapelli 1996, p. 30). Sulla famiglia si veda D'Addario 1970. Da qui si evince che la famiglia dopo avere goduto di grande prestigio nel Duecento si avvia a una certa decadenza sia per avere partecipato al governo ghibellino della città fra il 1260 e il 1266 sia per l'esclusione dei magnati dalle cariche pubbliche nel 1295.

Tuttavia alcuni membri della famiglia riuscirono ad aggirare questa norma, evidentemente facendo parte delle Arti, dal momento che un certo Catellino di Aldobrandino Infangati è priore nel 1293, 1314 e 1315, mentre il fratello Migliore ebbe la stessa carica nel 1295.

51 Vedi sopra nota 45.

52 Il volume venne reso noto da Carlo Bertelli (Bertelli 1970) che attribuì le cinquantatré iniziali miniate in esso contenute, a cinque autori diversi, tra cui il Maestro del codice di San Giorgio e il Maestro daddesco, datandone l'esecuzione a un periodo compreso tra il 1315 e il 1328 circa. Dopo l'indicazione di rapporti con l'ambito di Pacino di Bonaguida da parte dello stesso Bertelli (Bertelli 1978, pp. 71-81, *speciatim* pp. 73-74), Miklós Boskovits (Boskovits 1984, pp. 137-138) per primo ha argomentato la vicinanza del miniatore di dodici iniziali miniate al Maestro della santa Cecilia.

53 Per gli altri volumi di graduale di Badia a Settimo, oggi a Roma (San Bernardo alle Terme, biblioteca) e in gran parte miniati dal Maestro daddesco si veda Kanter 2004. Cinque volumi che costituivano l'antifonario di Badia a Settimo sono oggi conservati invece presso il Museo dello Spedale degli Innocenti (Guidotti 1982).

54 Le iniziali del Maestro della santa Cecilia si trovano ai seguenti fogli: non numerato (P con *Natività*), 2r (S con *santo Stefano*), 27v (S con *san Guglielmo*), 28v (O con *san Benedetto*), 38r (L con *una santa*), 54r (S con *san Paolo*), 60r (V con *la Vergine*), 72r (S con *Simeone*), 111r (S con *i santi Tiburzio, Valeriano e Massimo*), 114r (P con *san Giorgio*), 173v (M con *i santi Giovanni e Paolo*), 180r (N con *san Pietro in carcere*).

55 La sottoscrizione recita: "Iste liber est fratrum monasterii Sancti Salvatori de Septimo, cistercensis Ordinis, Florentine Diocesis. Scriptus et notatus et pro maiori parte, versus finem, de penna miniatus a fratre Vincenzo Monocolo, eiusdem monasterii medico monacho, anno milleno tercentum iuncto quindeno; cuius anima, si placet et presentibus et secuturis isto libro fruituris, sic habeatur in caritate recommendata ut vobis pro ea intercessuris et suppliciter rogaturis, particeps fiat in bonis futuris, amen. Constitit autem liber iste, absque scriptura, et notatura, et miniatura de penna, omnibus aliis

computatis, circa quantitatem octoginta librarum”. Si veda Bertelli 1970, p. 15 (riproduzione) e Boskovits 1984, p. 138, nota 3 (trascrizione).

56 Sul valore dell’argento intorno al 1315 si veda Roncière 1973, pp. 42-52; si veda inoltre Mandich 1988; sul costo di produzione dei manoscritti l’aggiornato e ampio panorama di Bonifati 2008.

57 L’attribuzione al Maestro del crocifisso Corsi è di Miklós Boskovits (Boskovits 1984, pp. 157-159). Per il riferimento al Maestro della santa Cecilia si vedano invece De Marchi 2010 e De Luca 2010.

58 De Marchi 2010.

59 *La Cronica* 1914, p. 106.

60 *Ivi*, p. 105.

61 Il collegamento diretto tra la morte di Alessandro nel 1321 e l’esecuzione delle pitture è stato messo in discussione già da Boskovits (1984, pp. 23,157), secondo il quale la decorazione della cappella potrebbe essere avvenuta già entro il 1310.

62 *La Cronica* 1914, pp. 104-105.

63 *Ivi*, pp. 111-112.

64 *Ivi*, p. 75. Secondo una fonte non verificata Filippo Donati sarebbe morto addirittura nel 1300 cadendo da cavallo nel fiume Greve; in ogni caso nel 1311, quando Gemma si reca in pellegrinaggio ad Assisi è già vedova.

65 *La Cronica* 1914, p. 105.

66 La datazione delle Storie di san Giovanni Battista e di san Giovanni evangelista dipinte da Giotto nella cappella Peruzzi in Santa Croce è ancora assai discussa. Una datazione subito dopo il 1310 è stata argomentata Giovanni Previtali (Previtali 1993, pp. 111-113) ed è stata ribadita recentemente da Alessio Monciatti (Monciatti 2018, pp. 1-63) che azzarda anche un anticipo entro il primo decennio. Ferdinando Bologna (Bologna 1969, pp. 48-99) invece propendeva per una datazione verso la fine del secondo decennio che, per ragioni diverse, pure ha avuto consenso. Sulla base di varie considerazioni e della datazione post 1321 delle pitture della cappella Velluti, Andrea de Marchi pure ha argomentato una datazione successiva al 1320 per i murali Peruzzi (De Marchi 2010 pp. 13-24). Secondo chi scrive, sulla base dei dati disponibili e alla luce della anticipazione della cappella Velluti nel secondo decennio del Trecento, come qui si propone, un data verso il 1320 è plausibile, in una fase che coniuga il naturalismo gotico più spinto degli affreschi della basilica inferiore di Assisi con

l’esperienza del linguaggio dell’antichità classica, a ridosso dell’esecuzione del polittico per l’altare della basilica di San Pietro a Roma commissionatogli dal cardinale Jacopo Stefaneschi.

67 Boskovits 1984, p. 153; De Marchi 2010, p. 21.

68 Ravalli 2020, 116, p. 40. Nelle antiche fonti la pittura è ricordata nella *Cronica* del Biliotti (Biliotti 1586, pp. 120-121) che la ritiene distrutta (ma evidentemente solo scialbata) all’epoca della distruzione del tramezzo. Purtroppo le notizie riportate dall’erudito non sono di grande aiuto per l’identificazione dei committenti e la data, poiché egli non sembra disporre di informazioni anteriori al 1365, quando il patronato del luogo fu concesso da frate Zanobi Guasconi a Vermiglio degli Alfani che vi eresse la sepoltura di famiglia.

69 Una data molto precoce per gli affreschi del sottarco di Santa Maria Novella, di poco successiva al 1298 – quando la parte architettonica era completata – è stata segnalata anche da Angelo Tartuferi che ha notato la derivazione dell’arco trilobo che incornicia le figure degli apostoli dal profilo delle incorniciature del polittico di Badia (Tartuferi 2000, pp. 117-120, *speciatim* 120). Per quanto riguarda le pitture della cappella Rucellai, il loro stato ne impedisce purtroppo l’analisi stilistica, mentre sulla base delle notizie documentarie la loro esecuzione si colloca tra il 1303 e il 1325 (Boskovits 1984, pp. 132-133).

70 Simone Martini inserì la figura di san Tommaso d’Acquino con il nimbo della santità nella predella del polittico dei domenicani di Pisa che i documenti indicano eseguito tra il 1318 e il 1319, quindi in coincidenza con l’avvio del processo di canonizzazione. Nel caso fiorentino tuttavia, così come in quello della tavola di Lippo Memmi con lo stesso soggetto pure a Pisa (Santa Caterina), il carattere monumentale ed esclusivo della raffigurazione, difficilmente può precedere di molto l’effettiva canonizzazione del santo.

71 Ravalli 2020, 116, p. 40.

72 Su quest’opera si veda Pisani 2020, pp. 88-89 che – pur non dichiarandolo esplicitamente – suggerisce una data tra la fine degli anni Venti e l’inizio del decennio successivo. Nel 1340 il Capitolo dei domenicani tenuto nel convento di Pisa stabiliva che i numerosi libri liturgici e per lo studio donati dall’arcivescovo Simone Salterelli a numerosi conventi della provincia non potessero in alcun modo essere alienati. Orlandi 1955, p. 385.

73 Chiodo 2021, pp. 178-181.

BIBLIOGRAFIA

- Bellosi 2004: L. Bellosi, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 89-116
- Bellosi 2006: L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in "Prospettiva", fasc. 121/124, 2006, pp. 166-183
- Bellosi 2009: L. Bellosi, *Un'ampia indagine quantitativa su un virtuosismo giottesco nella raffigurazione dell'architettura e due riflessioni sulla pittura di Giotto e collaboratori nella Basilica superiore di san Francesco ad Assisi*, in A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento. I saggi*, Milano 2009, pp. 379-387
- Berenson 1908: B. Berenson, *Lettera*, in "Rassegna d'arte", VII, 1908, fasc. 2, p. 45
- Berenson 1909: B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1909
- Berenson 1963: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 voll., 1963
- Bertelli 1970: C. Bertelli, *Un codice della Badia a Settimo scritto nel 1315*, in "Paragone", XXI, 1970, fasc. 249, pp. 14-30
- Bertelli 1978: C. Bertelli, *Affreschi, miniature eoreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in *I cistercensi e il Lazio*, Atti dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (17-22 maggio 1977), Roma 1978, pp. 71-81
- Bettarini - Barocchi 1967: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. II, Firenze 1967
- Bietti 1983: M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in "Arte cristiana", LXXI, 1983, pp. 49-52
- Biliotti 1586: M. Biliotti, *Chronica pulcherrimae aedis magnae coenobi S. Mariae cognomento novellae florentinae civitatis*, 1586
- Bologna 1969: F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino 1969
- Bonifati 2008: G. Bonifati, *Sistemi di mercato a Firenze e a Bologna agli albori del capitalismo*, Torino 2008
- Boninus Mombritius 1910: Boninus Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum, curaverunt duo monachi solesmenses*, I, Parisiis 1910
- Boskovits 1984: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Sec. III, Vol. IX, Firenze 1984
- Boskovits 1993: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, sec. I, vol. I, Firenze 1993
- Boskovits 2003: M. Boskovits, *Un nome per il Maestro del Trittico Horne*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVII, 2003, pp. 57-70
- Boskovits 2007: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Mosaics of the Baptistery*, sec. I, vol. II, Firenze 2007
- Cappi 2000: Dino Compagni, *Cronica*, VIII, 41-59, a cura di D. Cappi, Roma 2000
- Caraffa - Massone 1996: F. Caraffa, A. Massone, *Santa Cecilia martire romana. Passione e culto*, Roma 1996
- Carapelli 1996: R. Carapelli, *La perdita chiesa di Santa Cecilia in Firenze*, Firenze 1996
- Chiodo 2002: S. Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in "Arte cristiana", XC, 2002, pp. 1-16
- Chiodo 2013: S. Chiodo, *Grifo di Tancredi*, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile - 15 luglio 2013) a cura di D. Thiébaud, Paris e Milano 2013, pp. 68-69
- Chiodo 2020: S. Chiodo, *Uno sguardo indietro sul filo della memoria. La chiesa degli umiliati in età gotica*, in R. Spinelli (a cura di), *San Salvatore in Ognissanti. La chiesa e il convento*, Firenze 2020, pp. 51-79
- Chiodo 2021: S. Chiodo in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile - 31 luglio 2021) a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 178-181
- Cobuzzi 2019: M. Cobuzzi, *Il Giotto dei pittori riminesi e il Maestro della Santa Cecilia*, in "Ricerche di storia dell'arte", 128, 2019, pp. 57-67
- Cooper 2013: D. Cooper, *The making of Assisi: the Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013
- Crowe - Cavalcaselle 1864: J. Crowe, G. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London 1864
- D'Addario 1970: A. D'Addario, *Infangati*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970
- Davidsohn 1908: R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin 1908

- Davidsohn 1962: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, IV, 1962.
- De Luca 2010: S. De Luca, *La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 2010, fasc. 102, pp. 25-36.
- De Marchi 2009: A. De Marchi, *La pala d’altare: dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell’a.a. 2008-2009, Firenze 2009
- De Marchi 2010: A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 2010, fasc. 102, pp. 13-24
- De Marchi 2012: A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un’opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in A. Tartuferi (a cura di), *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, Firenze 2012, pp. 31-51
- De Marchi 2015: A. De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in Id. (a cura di), *Santa Maria Novella. La chiesa e il convento*, I, Firenze 2015, pp. 125-155
- Delehay 1936: H. Delehay, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles 1936
- Festa 2004: L. A. Festa, *Representations of Saint Cecilia in Italian Renaissance and Baroque Painting and Sculpture*, PhD dissertation, New Brunswick (New Jersey) 2004
- Fry 1903: R. Fry, *Pictures in the collection of Sir Hubert Parry, at Higham Court near Gloucester*, in “The Burlington Magazine” II, 1903, pp. 117-131
- Fry 2008: R. Fry, *Giotto*, in “Monthly Review”, 1901 [trad. it. cons. R. Fry, *Giotto*, a cura di L. Cavazzini, traduzione di E. Cannata, Milano 2008]
- Gardner 1994: J. Gardner, *Altars, altarpieces, and art history: legislation and usage*, in E. Borsook and F. Superbi Gioffredi (edited by), *Italian altarpieces 1250-1550. Function and design*, Oxford 1994, pp. 5-39.
- Garibaldi 2015: V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell’Umbria. Catalogo generale*, Perugia 2015
- Guidotti 1982: A. Guidotti, *Codici cistercensi di Badia a Settimo*, in M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), *Codici liturgici miniati dei benedettini in Toscana*, Firenze 1982, pp. 223-252
- Josi 1963: E. Josi, *Cecilia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1963, III, pp. 1064-1081
- Kaftal 1952: G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, cc. 249-260
- Kanter 2004: L. B. Kanter, *Maestro daddesco*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 445-446.
- La Cronica 1914: *La Cronica domestica di Messer Donato Velluti, scritta fra il 1367 e il 1370, con le addizioni di Paolo Velluti scritte fra il 1555 e il 1560, dai manoscritti originali per cura di Isidoro Del Lungo e Guglielmo Volpi con cinque tavole dimostrative e sei facsimili*, Firenze 1914
- Labriola 1998: A. Labriola, *Gaddi Gaddo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 154-156
- Lanéry 2009: C. Lanéry, *Nouvelles recherches d’hagiographie arnobienne: la Passion de Cécile (BHL1495)*, in *Parva pro magni munera. Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Turnhout 2009, pp. 533-559
- Lanéry 2010: C. Lanéry *Hagiographie d’Italie (300-550), Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550. I. Les Passions latines composées en Italie*, a cura di G. Philippart, Turnhout 2010
- Longhi 1948: R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in “Proporzioni”, II, 1948, pp. 5-54, ed. cons. in *Opere complete di Roberto Longhi. VII. Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell’Italia centrale*, Firenze 1974, pp. 1-53
- Maggioni 2007: Iacopo da Varazze, *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2007
- Mandich 1988: G. Mandich, *Il fiorino di conto a Firenze nel 1294-1381*, in “Archivio Storico Italiano”, v. 146, n. 2 (536) (aprile-giugno 1988), pp. 155-181
- Marle 1920: R. van Marle, *Un dipinto del Maestro della Santa Cecilia*, in “L’Amatore d’arte”, I, 1920, fasc. 3-4, pp. 5-6
- Marle 1924: R. van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, III, The Hague 1924
- Massone 1996: A. Massone, *Santa Cecilia martire romana. Passione e culto*, Roma 1996
- Monciatti 2010: A. Monciatti, *Alle origini dell’arte nostra: la “Mostra giottesca” del 1937 a Firenze*, Milano 2010
- Monciatti 2018: A. Monciatti, “E ridusse al moderno”. *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto 2018
- Morghen 1972: R. Morghen, *Vita religiosa e vita cittadina nella Firenze del Duecento*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Atti del

- convegno, Todi 11-14 ottobre 1970, Todi 1972, pp. 195-228
- Nomura 1987: Y. Nomura, *Attribuzioni e datazioni delle prime opere di Giotto*, in "Bijutsushigaku (Art History) (Sendai)", IX, 1987, pp. 77-96
- Oertel 1937: R. Oertel, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" VI, 1937, pp. 219-238
- Offner 1927: R. Offner, *A great "Madonna" by the St. Cecilia Master*, in "The Burlington Magazine", L, 1927, pp. 91-104
- Offner 1931: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the S. Cecilia Master*, Sec. I, Vol. I, New York 1931 (II ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1986)
- Offner 1956: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Close Following of the Santa Cecilia Master*, Vol. III, Sec. VI, New York 1956
- Offner 1989: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Works of Bernardo Daddi*, sec. III, vol. III, a cura di M. Boskovits, Firenze 1989
- Orlandi 1955: S. Orlandi, "Necrologio" di S. Maria Novella, Firenze 1955
- Pisani 2020: L. Pisani, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020
- Pittura italiana 1943: *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Firenze 1943
- Previtali 1993: G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967 (3^a ed. 1993)
- Ravalli 2020: G. Ravalli, *Un'immagine per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino: agli albori di una nuova iconografia*, in "Kermes", XXXII, 2020, p. 40
- Richa 1755: G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, vol. II, Firenze 1755
- Rintelen 1912: F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München e Leipzig 1912
- Roncière 1973: C. M. de la Roncière, *Un changeur florentine du Trecento: Lippo di Fede del Segna, 1285-1363*, Paris 1973
- Rumohr 1827: F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, Berlin 1827
- Schlosser 1912: J. von Schlosser (a cura di), *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, Berlin 1912
- Sirén 1919: O. Sirén, *A great contemporary of Giotto*, in "The Burlington Magazine", XXXV, 1919, pp. 229-236
- Sirén 1920a: O. Sirén, *A great contemporary of Giotto II*, in "The Burlington Magazine", XXXVI, 1920, pp. 4-11
- Sirén 1920b: O. Sirén, *The Buffalmacco hypothesis: some additional remarks*, in "The Burlington Magazine", 1920, XXXVII, pp. 176-184
- Sirén 1924: O. Sirén, *An altar-panel by the Santa Cecilia Master*, in "The Burlington Magazine", 1924, XLIV, pp. 271-278
- Suida 1905: W. Suida, *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. II Der Cäcilienaltar der Uffizien*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 89-106
- Tartuferi 1986: A. Tartuferi, *Corpus of Florentine Painting. Nouveautés sur le Trecento*, in "Revue de l'art", 71, 1986, pp. 43-46
- Tartuferi 2000: A. Tartuferi, *Cat. 6. Giotto. Bilancio di sessant'anni di studi e ricerche*, Firenze 2000, pp. 117-120
- Tartuferi 2009: A. Tartuferi, *La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non giotteschi*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009) a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 73-83
- Thode 1885: H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlin 1885
- Toesca 1951: P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951
- Venturi 1907: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907
- Villani 1845: G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, 1845
- Volpe 1965: C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965



1
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Santa Cecilia e storie della sua vita, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

imagines





2

Giotto di Bondone e Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Confessione della donna di Benevento, Assisi, San Francesco, chiesa superiore.

images



3
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Madonna con il Bambino, Los Angeles, Getty Center,
Museum North Pavillion, Gallery N201, particolare.



4
Giotto di Bondone,
Madonna con il Bambino e santi
(*Polittico di Badia*), Firenze,
Gallerie degli Uffizi, particolare.



5
Giotto di Bondone, *Maestà*,
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo,
già San Giorgio alla Costa.



6
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Maestà, Firenze, Santa Margherita a Montici.

images



7

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
San Pietro in trono e angeli, Firenze, San Simone.



8

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*,
Firenze, Santa Margherita a Montici.

images



9
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi) e Bicci di Lorenzo, *Maestà*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



10
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Madonna con il Bambino e due sante*, Firenze, Museo Horne, particolare.



11

Giotto di Bondone e Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Omaggio dell'uomo semplice, Assisi, San Francesco, Basilica superiore, particolare.

images



12

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita* (radiografia), Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



13

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



14

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



15

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Architettura dipinta*, Firenze, Ognissanti, sottotetto.

images



16

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita*, riflettografia 1400nm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



17

Taddeo Gaddi, *Madonna con il bambino in trono e santi*, riflettografia, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



18 a-d

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storia della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare con il *Banchetto nuziale*, *Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità*, *Un angelo offre a Cecilia e Valeriano una corona di rose e gigli*, *Cecilia parla con Valeriano e Tibuzio*.

images



19 a-d

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storia della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare con *Sant'Urbano battezza Massimo*, *Predica di santa Cecilia*, *Cecilia a colloquio con il prefetto Almachio*, *Martirio di santa Cecilia*.



20

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*,
Firenze, Santa Margherita a Montici, particolare.

images



21

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*,
Firenze, Santa Margherita a Montici, particolare.



22

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), Iniziale V con *Maria intercedente*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 6or.



23

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), Iniziale N con *San Pietro liberato dal carcere*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 18or.



24

Maestro daddesco, Iniziale D con *San Lorenzo dona l'elemosina ai poveri*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 207v.



25

Maestro del codice di San Giorgio, Iniziale D con *San Clemente in trono*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 272v.

images



26

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Caduta degli angeli ribelli*,
Firenze, Santa Croce, cappella Velluti – Zati, particolare.



27

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Miracolo sul monte Gargano*, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti – Zati, particolare.



28

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *San Tommaso in cattedra*, Firenze, Santa Maria Novella.

images



29

Maestro delle effigi domenicane, *Giudizio finale, la Madonna con il Bambino in trono fra i santi Agostino e Pietro Martire, la Crocifissione, san Tommaso in cattedra e la Natività*, New York, Metropolitan Museum.



Anna Marie Hilling

OPD*

SANTA CECILIA E STORIE DELLA SUA VITA: LETTURE TECNICHE

L'analisi tecnica del dipinto *Santa Cecilia e storie della sua vita* qui presentata deriva dalla lettura incrociata dei risultati di una campagna di indagini svolte presso l'Opificio delle Pietre Dure nel 2021, finalizzate alla stesura del catalogo dei dipinti del Medioevo delle Gallerie degli Uffizi. Questi dati, letti e interpretati in parallelo all'osservazione diretta dell'opera, con l'ausilio dello stereomicroscopio a luce riflessa, hanno permesso di capire molti aspetti tecnici e materiali dell'opera, piuttosto complessa a causa di alcune stratificazioni pittoriche, finora non note, come vedremo in seguito¹.

La prima straordinaria sorpresa rivelata dalle indagini è stata la scoperta che il volto di santa Cecilia in radiografia era assai diverso da quello attualmente visibile (fig. 1 e a p. 79): al di sotto dell'esistente c'era infatti, in uno strato sottostante, un volto dalle fattezze più simili alle figure della santa nelle scene laterali – con occhi piuttosto piccoli e ravvicinati, sopracciglia meno pronunciate, zigomi alti ma tondeggianti, un naso sottile, lungo e affilato, con una chiara accentuazione del solco sottanasale, una bocca piuttosto piccola anch'essa e ombre ai lati della bocca rivolti verso il basso. Il volto della prima stesura pittorica è risultato ancor più leggibile dall'indagine XRF a scansione, nella mappa di distribuzione dei raggi X del piombo (fig. 2).

Un attento esame al microscopio della superficie pittorica, benché offuscata da vernici alterate e appesantita da numerosissimi ritocchi anch'essi fortemente alterati, ha condotto a identificare la presenza di due stesure pittoriche non soltanto sul volto della santa, ma anche sulla veste e sulla maggior parte del manto (fig. 3). La figura centrale, seduta in trono, è quindi stata sostanzialmente ridipinta, eccezion fatta per i capelli e le mani, e pochi altri dettagli, probabilmente per un aggiornamento stilistico dell'opera, piuttosto che per necessità conservative: dall'osservazione diretta dell'opera e dalle indagini fisiche non sono infatti riscontrabili danni evidenti che giustificerebbero l'intervento di ridipintura per celare una situazione conservativa compromessa.

Per la datazione di tale esecuzione pittorica, rimandiamo all'analisi di Sonia Chiodo; per quanto concerne i materiali utilizzati, si tratta di materiali molto simili alla stesura sottostante, che talora emerge in alcune esfoliazioni del "rifacimento". Vi sono differenze sostanziali tuttavia nella costruzione dei carnati, come in seguito vedremo in maggior dettaglio, nonché nella conduzione delle pieghe del manto, legate all'aggiornamento di uno stile pittorico affine alla tarda maniera di Giotto.



1

Volto di santa Cecilia: Visibile e Radiografia.
Nella radiografia si rivela, per trasparenza, il volto sottostante più antico.



2

Volto di santa Cecilia: Visibile e mappa di distribuzione della fluorescenza dei raggi X del piombo (Pb-serie L) (XRF a scansione).

images



3

Grafico che evidenzia in giallo-arancio le parti ridipinte della figura di santa Cecilia.

Molti altri sono stati gli aspetti interessanti emersi dallo studio dell'opera: la preziosa tecnica pittorica delle scene laterali, con un uso incredibile del colore – usato perfino per creare ombre vividamente colorate nelle architetture, o per dare particolari effetti luministici, come ad esempio l'uso di lacca rossa come fondo cromatico in una parte del paesaggio nel *Martirio di santa Cecilia*, accanto al fuoco sotto il calderone; un ricco e variegato uso di svariati tipi di foglia metallica per le decorazioni a mordente – oro, oro a metà e stagno dorato con oro di metà; la presenza di alcune sostanziali modifiche nell'impostazione di alcune architetture delle scene laterali, come poi vedremo; i finissimi dettagli nell'elaborazione del fondo oro, sia nella parte centrale che nelle scene, e infine le preziose stesure pittoriche, con scritte a sgraffito, che incorniciano le scene laterali, eseguite sul fondo oro. Le riquadrature, apparentemente semplici righe rosse, quasi del tutto riprese in un intervento di restauro del passato, sono di fatto costruite con minio e una sottilissima linea di cinabro, con una differenza nella disposizione tra le cornici esterne e interne, a creare un effetto di spazialità. Tra queste incorniciature vi sono fasce pittoriche di colore azzurro, sgraffite con uno stilo, quasi del tutto perse per gli effetti di puliture drastiche del passato. Sulle righe orizzontali sopra le scene vi sono

scritte che le descrivono, di cui si è effettuata una mappatura grafica (fig. 63), riportando i segni lasciati dallo stilo sul fondo oro, e che sono analizzate in questa sede da Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi. Sono state altresì osservate tracce di stesure chiare e tondeggianti agli incroci delle fasce pittoriche azzurre: residui di piccoli ton-di eseguiti a biacca, forse anche decorati. Si è cercato di effettuare una ricostruzione virtuale di tale prezioso sistema di incorniciatura, per cercare di visualizzarne meglio l'effetto all'interno del prezioso dossale (figg. 65-66).

Passeremo adesso a un'analisi dell'opera nei suoi aspetti tecnici e materiali, descrivendola nei suoi vari strati costitutivi, dal supporto ligneo sino alle preziose stesure pittoriche e i materiali presenti in superficie tra cui vernici, passando dai numerosi strati intermedi: strati ammortizzanti di tela, strati preparatori a gesso e colla, il disegno, l'elaborata doratura a guazzo e le raffinate decorazioni a foglia metallica di svariate tipologie al di sopra degli strati pittorici.

Supporto²

Il supporto (fig. 4) era costituito in origine da un tavolato composto dall'unione di due assi orizzontali di taglio diametrale in pioppo, da un sistema di traversatura (tre traverse verticali inchiodate) per contenere le deformazioni e da una cornice. Il sistema di traversatura e di incorniciatura sono perduti, poiché l'opera è stata decurtata in un intervento di modifica del passato, probabilmente per adattarla a uno spazio di dimensioni inferiori in occasione del trasferimento della tavola alla chiesa di Santo Stefano al Ponte (1783).

Il tavolato, in origine di dimensioni maggiori, misura attualmente 85,8 x 182,3 cm; lo spessore è 3,7 cm. Esso è composto dall'unione di due assi di legno di pioppo poste in orizzontale, di taglio prevalentemente diametrale e di venatura moderatamente curvilinea³. Considerato il taglio diametrale, gli strati ammortizzanti e preparatori sono stati applicati sul lato che presentava meno difetti. Osservando l'andamento delle venature si rileva che le due assi provengono dalla medesima pianta, sono consequenziali nello spessore e sono state disposte con la venatura una contro l'altra: infatti, il midollo deforma la superficie pittorica al centro dell'asse superiore al lato sinistro e lo stesso fenomeno si osserva nell'asse inferiore al lato destro.

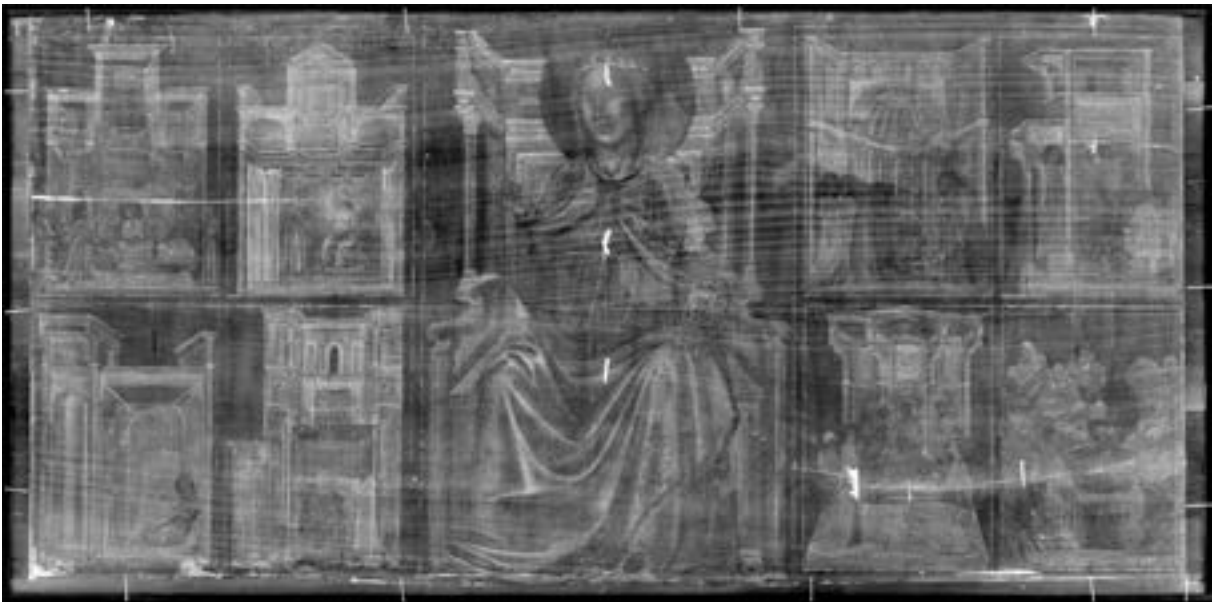
Le assi sono unite a spigolo vivo, probabilmente grazie all'uso di una colla a base di caseinato di calcio, secondo la tradizione: la commettitura è difficilmente percepibile a osservazione diretta, sia sul retro che sul fronte, ma è ben osservabile in radiografia (fig. 5) per la presenza dell'adesivo. Vi sono tre cavicchi interni che rafforzano l'unione delle due assi, uno corrispondente al centro della tavola e due verso i lati esterni. In radiografia, si può osservare che le sedi praticate nelle due assi per il

images



4

Retro dell'opera: si nota al centro una parte più chiara, corrispondente all'ingombro della traversa centrale.



5

Radiografia: si può osservare la fibratura delle assi del legno, la commettitura orizzontale e i tre cavicchi all'unione delle due assi. Sono inoltre visibili porzioni di chiodi che vincolavano la traversa centrale.

cavicchio verso il lato destro (osservando il recto) sono leggermente sfalsate.

Il sistema di traversatura, per il contenimento delle deformazioni delle assi del tavolato, era composto da tre traverse verticali inchiodate, perdute per le manomissioni del passato: una era posta al centro (di essa è visibile la traccia sul retro), e due

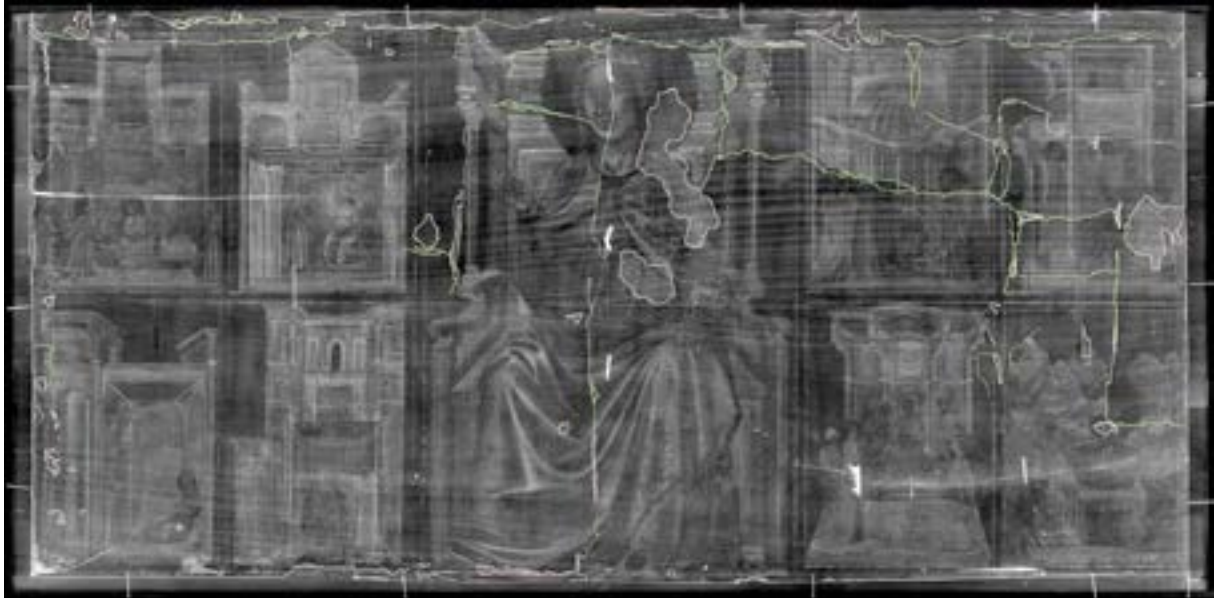


6

Ipotesi di ricostruzione degli elementi originali del supporto: sul tavolato era applicata una cornice modanata sul fronte e tre traverse in verticale sul retro (arancio trasparente). Attorno al tavolato vi era una cornice più semplice esterna.

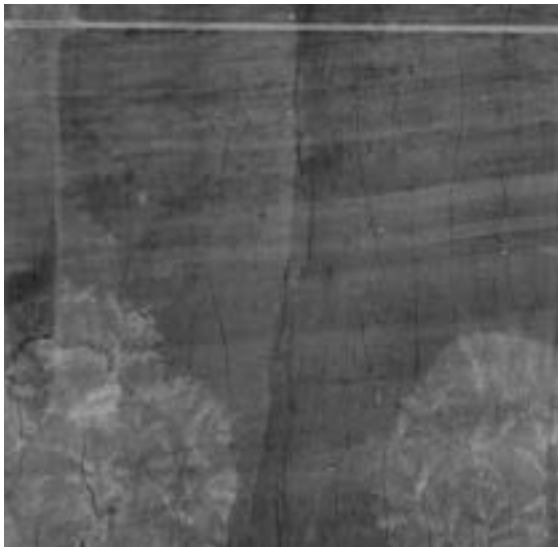
traverse erano posizionate verso i lati esterni del tavolato (le loro tracce non sono visibili in quanto il supporto è stato in passato ridotto dimensionalmente). L'alterazione cromatica lasciata della traversa centrale sulla superficie del supporto indica che questa aveva una larghezza di circa 7 cm. All'interno del tavolato, in radiografia, si osservano tre chiodi mutili nonché una traccia di un chiodo in basso: la traversa era dunque vincolata per mezzo di quattro chiodi, due per asse⁴. L'inchiodatura non ha vincolato la parte centrale delle assi.

In origine, il supporto aveva dimensioni lievemente maggiori e comprendeva una cornice (fig. 6), probabilmente composta da una parte modanata, applicata sul tavolato, e da una parte liscia esterna che chiudeva lo spessore della cornice e del tavolato⁵. In base allo spessore della traccia lasciata dalla traversa centrale (7 cm) e in base all'analisi delle proporzioni delle porzioni di fondo oro attorno alle riquadrature delle scene laterali dipinte, si può ipotizzare che il tavolato fosse più lungo di circa 7-8 cm su ciascun lato rispetto alle dimensioni attuali del tavolato originale, e di circa 3,5-4 cm più lungo per lato rispetto al tavolato ri-ampliato a seguito di un intervento di restauro⁶. La parte modanata della cornice applicata sul tavolato era dunque larga circa 3,5-4 cm; la parte esterna che chiudeva lo spessore della cornice e del tavolato, in base a paragoni con opere del periodo poteva invece essere larga circa 1-1,5 cm. Le dimensioni originali del supporto, comprensive della cornice esterna, potevano dunque essere circa 96 x 192,5 cm.



7

Mappatura degli strati ammortizzanti in tela eseguita sulla radiografia: in rosa sono evidenziate le lacune, in verde le giunture osservabili di pezze di tela.



8

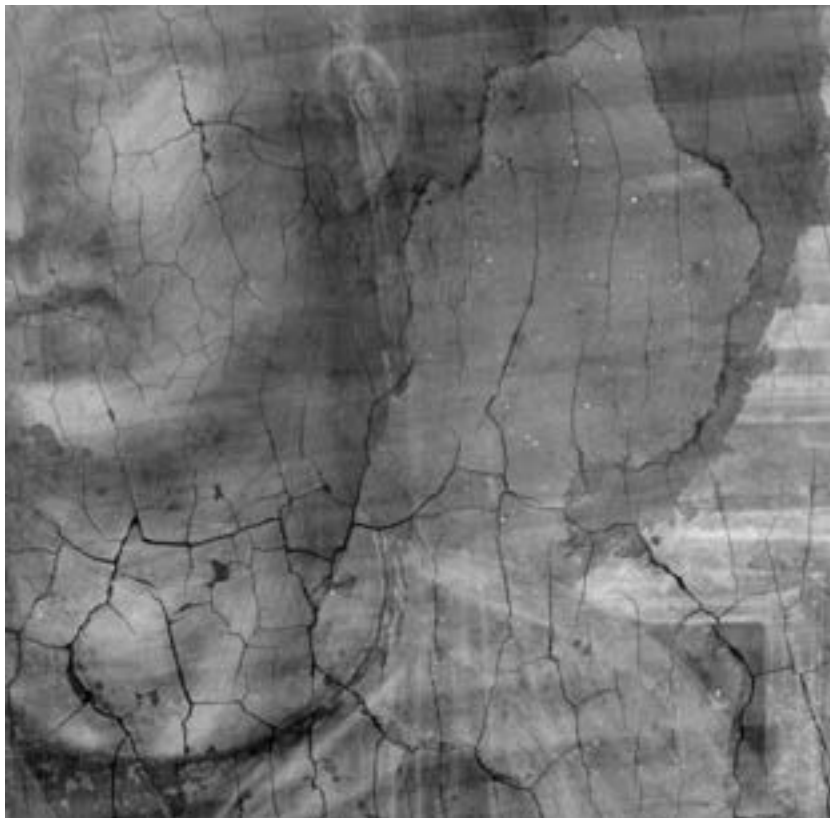
Martirio di santa Cecilia - dettaglio della radiografia: si possono osservare le due tipologie di tele usate come strati ammortizzanti.

Strati ammortizzanti

Come prescrive Cennino Cennini nel *Libro dell'arte*, il tavolato è stato ricoperto di varie pezze di tela, aventi la funzione di ammortizzare i movimenti dovuti alla dilatazione e ritiro delle assi lignee del supporto, per proteggere gli strati preparatori e pittorici. Nella radiografia si può osservare la presenza di pezze di tela sfibrata, di forma irregolare e con svariate lacerazioni e lacune⁷ (fig. 7). Vi sono due tipologie di tela: una più spessa, ad armatura larga e un'altra un poco più sottile⁸ (fig. 8) con riduzione più alta, ovvero con tessitura più fitta, che risulta essere la tipologia prevalentemente utilizzata.

Strati preparatori

Gli strati preparatori, applicati al di sopra del supporto e degli strati ammortizzanti, hanno la funzione di creare uno strato uniforme di porosità adeguata alla successiva esecuzione del disegno e applicazione della doratura a guazzo e degli strati pittorici. Gli strati sono di colore bianco e presumibilmente, secondo la tradizione fiorentina, a base di gesso (solfato di calcio bi-idrato) e colla animale. La loro applicazione avveniva prima con uno strato di gesso grosso, seguito poi da uno strato di gesso sottile, applicato in più mani e perfettamente levigato. Nella radiografia si evidenziano dei piccoli puntini con elevato grado di radiopacità, diffusamente presenti sull'intera superficie, ma maggiormente apprezzabili e in maggior quantità in corrispondenza delle zone prive di tela con maggior spessore di gesso e colla: si tratta probabilmente di inerti associati nel gesso con elevata granulometria con la presenza di un elemento metallico a maggiore peso atomico, forse granuli di celestina (solfato di stronzio) (fig. 9). L'indagine XRF a scansione infatti ha rivelato oltre che la diffusa presenza di calcio, anche la presenza di stronzio (vedi Appendice - contributo di Chiara Ruberto - fig. 1).



9

Radiografia (dettaglio) - Si osserva nella parte destra una lacuna degli strati ammortizzanti in tela, con maggiore spessore degli strati preparatori, contenenti alcuni inerti a elevata granulometria più radiopachi, probabilmente celestina.

Disegno: *Underdrawing* e incisioni pertinenti alla fase disegnativa

Il disegno, eseguito sugli strati preparatori di gesso e colla, è realizzato sia con l'uso di incisioni, sia con materiali assorbenti nel vicino infrarosso, verosimilmente carboncino e inchiostro a base di nero di carbone, per le figure.

Le incisioni possono essere osservate a luce radente; alcune sono visibili anche in radiografia. Oltre alle incisioni funzionali alla delimitazione delle zone da dorare a guazzo, vi sono numerose incisioni funzionali alla definizione delle architetture delle scene laterali e del trono della santa. In genere sono molto sottili, spesso quasi impercettibili. Nelle scene laterali alcune incisioni verticali delle architetture proseguono sotto le figure, come nel caso della figura di *Santa Cecilia che predica* o nel *Banchetto di nozze*. Evidentemente le architetture furono impostate tramite incisioni prima di posizionare e disegnare le figure stesse, come del resto è verosimile sia avvenuto, essendo le scene e soprattutto i personaggi di piccole dimensioni.

Svariate sono le incisioni non seguite nella successiva fase disegnativa e pittorica. La modifica più sostanziale riguarda la scena di *Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio* (fig. 10): l'architettura presente è stata completamente cambiata rispetto a una prima definizione spaziale. Si osserva la presenza di archi di cerchio all'interno del vano centrale; diversa era anche la parte superiore dell'architettura. Detta impostazione spaziale fu poi cambiata nella versione attuale che, tuttavia, è anch'essa frutto di diverse modifiche eseguite in fase pittorica, come vedremo in seguito, quando tratteremo degli strati pittorici.

L'*underdrawing* è realizzato con materiali che assorbono nel vicino infrarosso, e può quindi essere osservato in corrispondenza di stesure pittoriche trasparenti alla radiazione. Prevalentemente è stato usato un mezzo liquido condotto a pennello, verosimilmente inchiostro a base di nero di carbone. Nella scena della *Predica di santa Cecilia*, si osserva invece l'uso di un mezzo secco, probabilmente un carboncino appuntito, condotto con una grafia che definisce velocemente a mano libera, quasi abbozzando a schizzo, con grande sicurezza, le figure.

Sulla figura della santa vi sono due stesure pittoriche, come descritto nell'introduzione e come vedremo in maggior dettaglio tra breve. Per ciò che riguarda l'*underdrawing*, sulla veste e sul manto, benché ridipinti, e sulle mani si rilevano tracce relative prevalentemente alla prima versione; nel volto e nel collo è più evidente la costruzione dell'incarnato del rifacimento.

Nel volto della santa, si scorgono delle profilature diverse degli occhi⁹, dapprima posizionati lievemente più in alto e di dimensioni più piccole (fig. 11), nonché una sottile differenza della posizione del labbro inferiore, che assecondava di più lo scorcio del volto. Detta impostazione corrisponde al volto sottostante, più antico della santa, ben osservabile nella radiografia (fig. 1), su cui è stata apposta una successiva realizzazione pittorica, presumibilmente soltanto dopo pochi anni, e di chiara derivazione giottesca.



10

Mappa delle incisioni corrispondenti a una prima impostazione
nella scena *Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio*.



11

Volto di santa Cecilia - Infrarosso (1700 nm); Visibile; dettaglio IR (1700 nm): si può osservare l'impostazione disegnativa degli occhi della prima versione del volto.

Nella seconda versione del volto, non vi sono differenze osservabili nella conduzione pittorica rispetto alla sua impostazione disegnativa. Le ombre del volto sono ben definite con lunghe pennellate, con un'ombra maggiormente definita nella parte del volto più di scorcio, creando un effetto di volume plastico: resta da capire se si tratti di pennellate di inchiostro a base carboniosa diluito, o già delle stesure di verdaccio nelle ombre - cosa difficile da verificare allo stato attuale nell'esame microscopico, dato l'elevato numero di ritocchi sul volto della santa. Sicuramente pertinenti al disegno sembrerebbero alcuni dei tratti più scuri che definiscono la fisionomia, l'ombra del volto nonché i tratti piuttosto grossi sopra le palpebre e almeno uno dei due tratti osservabili sotto gli occhi, oltre ai tratteggi orizzontali sotto il labbro. Le ombre ai lati del collo sono definite con pennellate lunghe e corsive; pertinenti al disegno sembrano essere i tratti a sinistra che definiscono anche l'ombra tra collo e velo; i tratti quasi grafici sotto al mento, che ne accompagnano la rotondità, sembrano invece essere pertinenti alla costruzione pittorica (vedi oltre).

Nella mano con la palma del martirio i contorni dapprima definiti nel disegno sono lievemente più ampi rispetto alla realizzazione finale (fig. 12), con le dita leggermente più lunghe, così come i contorni esterni del braccio e della spalla sinistra. La palma del martirio era leggermente più a sinistra.

I tratti principali e le pieghe delle vesti e del velo sono sinteticamente definiti a pennello: apprezzabili soprattutto nel risvolto interno del manto sopra le ginocchia, si può osservare altresì la definizione della posizione del corpo della santa al di sotto del

manto e velo a sinistra. Nella parte destra della veste, nei pressi del libro, si osservano dei tratti liquidi, probabilmente a inchiostro, trasversali alle pieghe verticali successivamente realizzate: poteva forse trattarsi di un abbozzo di pieghe del risvolto del manto.

L'impostazione del trono è prevalentemente affidata a incisioni molto sottili e poco profonde, seppur non manchino sottili linee condotte a pennello, come ad esempio nella profilatura della mensola della seduta.



12
Dettaglio della mano di santa Cecilia:
Infrarosso (1600 nm).



13
Dettaglio della figura di santa Cecilia
in trono: Infrarosso (1500 nm).

images

Per quanto riguarda l'*underdrawing* delle storie della vita di santa Cecilia (figg. 14-20) si rileva la compresenza di due medium, uno grafico molto sottile, verosimilmente carboncino appuntito, e uno liquido, a pennello, anche questo molto sottile, che risulta il mezzo prevalente, verosimilmente a rinforzo del tratto grafico che si vede solo nei casi in cui non è stato rinforzato a pennello. Molto spesso si rilevano leggere modifiche fra l'*underdrawing* e la successiva stesura pittorica.



14

Banchetto di Nozze (dettaglio): Infrarosso (1300 nm) – si osserva il leggero e sottile disegno a pennello nell'architettura, con mensole poste leggermente più in alto, e una sostanziale modifica nella posizione della porta, con una prima definizione a pennello più ampia e più a sinistra. Nelle figure prevale un calligrafico disegno a pennello, con alcune modifiche, tra cui alcuni profili dei volti e i contorni dei piatti portati dalle figure a sinistra sul margine della scena. In alcune vesti delle figure femminili si individuano dei tratti eseguiti con un mezzo secco, come nei busti e nelle braccia delle due donne a sinistra.



15

San Valeriano incoronato da un angelo (dettagli): Visibile; IR (1300 nm); Visibile (fotografia al microscopio) – Si osserva una leggera differenza nella posizione delle mani di san Valeriano, nonché della corona, che si può intravedere anche attraverso la trasparenza delle stesure pittoriche.



16

Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio (dettaglio): IR (1300 nm) – Il disegno a pennello presenta una impostazione differente delle due figure assise, soprattutto nella parte inferiore della figura a sinistra. La campitura grigia dietro le figure è una stesura pittorica, non pertinente al disegno: questa scena presenta molte modifiche – dalle incisioni della composizione architettonica all'aggiunta in un secondo momento della tenda dello sfondo e dell'aureola della santa, eseguita con doratura a mordente, anziché a guazzo.



17

Sant'Urbano battezza Massimo (dettaglio): IR (1300 nm) – Ben osservabile è il disegno a pennello nelle figure e in alcune parti dell'architettura, in cui si può notare l'abbozzo dei volumi dei capitelli corinzi; lievi differenze rispetto all'esecuzione definitiva si scorgono nel braccio dell'uomo anziano al centro della scena e nella posizione dei piedi del giovane con la veste rossa.

images



19

Santa Cecilia davanti al prefetto, dettaglio dell'architettura: IR (1300 nm) e Visibile – Nell'architettura si osservano tratti eseguiti con un mezzo secco a definire poco più in basso il rilievo marmoreo tondo, con all'interno un elemento fitoforme più semplice, a quattro petali.



18

Predica di santa Cecilia (dettaglio): IR (1300 nm) – In questa scena il mezzo prevalentemente utilizzato sembra essere un mezzo secco, forse un carboncino ben appuntito, che abbozza velocemente con molteplici tratti corsivi le figure degli uditori, con una parziale definizione di elementi successivamente non realizzati, tra cui un braccio della figura superiore a sinistra, e un elemento non bene identificabile accanto all'uomo in basso più a sinistra.



20

Martirio di santa Cecilia (dettaglio): IR (1300 nm) – Il disegno osservabile è a pennello: si rilevano delle linee funzionali alla definizione dello scorcio del supporto e una forma diversa della parte inferiore del calderone, e la costruzione delle ombre delle montagne rocciose.



21

Immagine a luce radente di un dettaglio della doratura a guazzo sull'aureola di santa Cecilia e sopra il trono.

Doratura a guazzo e incisioni della doratura

Le zone su cui è stata effettuata la doratura a guazzo sono state dapprima delimitate da incisioni: nella parte centrale il fondo oro circonda il trono, emergendo anche attraverso i trafori laterali, e la testa di santa Cecilia, includendone l'aureola (fig. 21); nelle parti laterali, il fondo oro attornia le architetture e il paesaggio rupestre della scena del *Martirio*. Le aureole dei santi nelle scene sono in genere dorate a guazzo, eccezion fatta per le due scene inferiori a sinistra, in cui la doratura delle aureole è eseguita a mordente. La doratura a guazzo è stata utilizzata anche per il globo sorretto dal prefetto¹⁰.

Nella santa in trono, l'incisione che definisce l'ingombro del velo al di sotto della corona, guardando sulla parte a destra, è più esterna rispetto alla realizzazione pittorica definitiva; in questa zona, purtroppo molto abrasa, si scorgono al microscopio residui di foglia metallica composta da argento e oro: si tratta vero-



22

L'estensione della doratura a guazzo al di sotto degli strati pittorici può essere ben osservata nelle immagini in infrarosso (1500 nm): dettaglio del trono e della scena *Sant'Urbano battezza Massimo*.

similmente del cosiddetto “oro di metà”¹¹. La presenza di argento in questa area è confermata dall'analisi di XRF a scansione; rare tracce di oro soprastante si possono osservare al microscopio¹².

La doratura a guazzo è eseguita al di sopra di uno strato di bolo di un intenso colore arancio vivido. La dimensione delle foglie utilizzate sembra essere un quadrato con il lato di circa 8 cm.

Nelle immagini all'infrarosso, sopra i 1400 nm, si può osservare bene l'estensione delle zone dorate a foglia d'oro che spesso si estendono anche al di sotto delle successive stesure pittoriche, come ad esempio nei riccioli dei braccioli del trono (fig. 22). Nella scena *Sant'Urbano battezza Massimo*, la foglia d'oro si estende sotto buona parte dell'architettura a sinistra, giungendo a coprire le tre aureole a sinistra anch'esse dorate a guazzo.

Eseguita la doratura a guazzo del fondo e delle aureole, sono state effettuate incisioni sulla foglia d'oro per l'elaborazione della sua superficie.



23

Dettaglio a luce radente della doratura a guazzo attorno al trono, con accanto il rilievo delle incisioni.

Santa Cecilia in trono

Attorno al trono della santa, incisioni rettilinee definiscono una fascia larga circa 2 cm, con all'interno incisioni fitomorfe senza tratteggio del fondo; vi sono poi, internamente, due incisioni rettilinee con punzoni tondi; segue un fondo decorato inciso con motivi fitomorfi, con un fitto tratteggio incrociato sui petali e su parti del fondo, intervallati da bande rettilinee (fig. 23). Le incisioni si interrompono in corrispondenza degli aggetti del trono e dell'aureola della santa.

L'aureola di santa Cecilia in trono (figg. 24, 25, 26) è definita con l'uso di un compasso. Partendo dall'esterno vi è un cerchio che ne determina l'estremità; una sottile fascia larga poco più di 2 mm, decorata all'interno con l'uso di un punzone a rosetta a sei petali; una fascia larga 1,9 cm decorata con motivi pseudo-cufici con un fitto tratteggio incrociato sul fondo; una fascia larga 8 mm con all'interno il medesimo punzone a rosetta di cui sopra; infine una fascia che giunge sino alla testa della santa, decorata con incisioni a motivi fitomorfi, con un fitto tratteggio incrociato del fondo. Il punzone a rosetta a sei petali è largo 2 mm (fig. 26); esso appare molto simile al punzone Skaug n. 593, utilizzato da Taddeo Gaddi nell'opera *Madonna con Bambino, otto Santi e quattro angeli musicanti* del Kunstmuseum di Berna (datato quarto decennio del XIV secolo)¹³.

images



24

Rilievo delle incisioni dell'aureola di santa Cecilia.



25-26

Dettagli delle incisioni dell'aureola di santa Cecilia (fotografie al microscopio).



27
Santa Cecilia converte Valeriano:
 dettaglio della doratura a guazzo.



28
Martirio di santa Cecilia:
 dettaglio della doratura a guazzo.

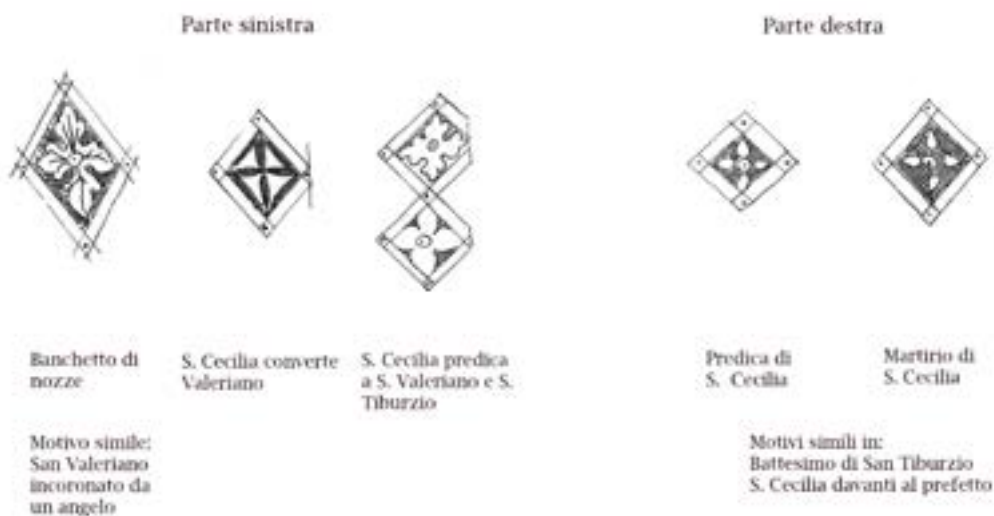
Scene laterali

Incisioni rettilinee indicano il margine esterno delle riquadrature attorno ai due gruppi di quattro scene laterali e il margine interno delle riquadrature delle singole scene. Tra le sottili riquadrature vi sono incisioni rettilinee a definire una fascia interna, larga circa 7 mm¹⁴, successivamente dipinta di colore azzurro e sgraffita, come vedremo in seguito. Esternamente alle riquadrature attorno ai due gruppi di quattro scene, e attorno a ogni scena - all'interno della riquadratura - vi sono incisioni rettilinee successivamente punzonate con un piccolo tondo (fig. 27): dette incisioni si interrompono in corrispondenza delle parti dipinte.

Internamente, attorno a ogni scena, semplici incisioni rettilinee definiscono un'area di fondo che è campita con incisioni ornamentali (figg. 27, 28, 29): coppie di linee oblique rettilinee parallele si incontrano formando dei rombi, al cui incrocio è presente un piccolo punzone tondo, il medesimo utilizzato per l'elaborazione delle incisioni esterne. I rombi sono decorati all'interno a mano libera con uno stilo, con motivi perlopiù fitomorfi, con l'uso di un fitto tratteggio incrociato a campire il fondo dei rombi - o anche i petali/foglie nella scena *Santa Cecilia converte Valeriano*. I motivi interni ai rombi sono essenzialmente quattro, tre nelle scene a sinistra e uno ripetuto in tutte e quattro le scene a destra, come in figura.

Il motivo della scena *Banchetto di nozze* è presente anche in *San Valeriano incoronato da un angelo*. Nella scena *Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio* il motivo predominante

Incisioni del fondo oro delle scene



29

Rilievi dei diversi motivi incisi del fondo oro delle scene della vita di santa Cecilia.

è un fiore a quattro petali semplici, ma nell'angolo superiore sinistro della scena vi sono fiori con petali lobati, più piccoli per la minor dimensione dei rombi, più fitti, ma simili a quelli delle due scene a sinistra precedentemente menzionate.

Nella scena del *Martirio di santa Cecilia*, alcune delle incisioni che definiscono i rombi dello sfondo giungono sino alla testa della santa (fig. 28), estendendosi dunque anche al di sotto del monte e sull'aureola.

Le aureole dei santi, di cui sono incisi sempre il profilo della testa e delle spalle, presentano due sottili cerchi esterni, tracciati con l'ausilio di un compasso, all'interno dei quali vi è una sottile fascia punzonata con un piccolo tondo, il medesimo usato per le incisioni rettilinee esterno alle scene (fig. 30).

Strati pittorici e decorazioni con foglie metalliche a mordente

Gli strati pittorici, applicati dopo la doratura a guazzo, sono realizzati con la tecnica della tempera a uovo, utilizzando vari pigmenti: quelli riconoscibili all'esame visivo in microscopia risultano essere bianco di piombo, ocre, terre, terra verde, minio, cinabro, lacca rossa, azzurrite, malachite, verderame, verderame trasparente, nero¹⁵. I pigmenti utilizzati nel rifacimento della figura di santa Cecilia sono i medesimi, senza l'uso di azzurrite per l'assenza di campiture di colore blu, e con una tipologia di terra verde differente.



30
Incisioni dell'aureola di santa Cecilia
in *Santa Cecilia davanti al prefetto*.



31
Fotografia al microscopio delle losanghe
in stagno dorato con oro di metà
sull'architettura della scena
Sant'Urbano battezza Massimo.



32
Fotografia al microscopio della doratura
a mordente con oro di metà
sul mantello del vescovo
in *Sant'Urbano battezza Massimo*.



33
Fotografia al microscopio della doratura a
mordente con oro di metà sulla veste
di santa Cecilia in *Banchetto di Nozze*.



34

Fotografia al microscopio della doratura a mordente con oro sulla veste del prefetto in *Santa Cecilia davanti al prefetto*. Il globo è invece dorato a guazzo.



35

Dettagli delle aureole eseguite con oro a missione nella scena *San Valeriano incoronato da un angelo*.

A seguito della stesura degli strati pittorici, che verranno descritti in maggior dettaglio tra breve, sono state eseguite decorazioni con foglia metallica applicata a missione. Sono stati utilizzati tre tipi di foglia metallica: foglia d'oro, foglia d'oro di metà e una lamina composta da stagno e oro di metà¹⁶, quest'ultima utilizzata, nella pittura originale, per le decorazioni a losanga delle architetture delle scene laterali e di alcune profilature del trono, ed estesamente applicata, nel rifacimento della figura di santa Cecilia, per la corona e i galloni della veste, del manto e del velo. Nelle losanghe delle architetture e del trono (fig. 31) si osserva che la lamina composta di stagno e oro di metà sovrastante è stata tagliata prima dell'applicazione sulla tavola, visti i bordi ben netti delle foglie metalliche, come prescrive il Cennini - "tagliando cun cultellino bene aguzzo" - per le applicazioni a mordente di stagno e di stagno dorato su pitture murali¹⁷. Lo stagno poteva essere dorato anche con l'uso di "oro di metà", benché sconsigliato "ché di subito vien negro"¹⁸. Cennini dà indicazioni anche su come preparare tale lamina¹⁹, il cui uso è stato tra l'altro osservato anche nella *Madonna di San Giorgio alla Costa* di Giotto, in alcune decorazioni del trono²⁰.

L'oro di metà, una foglia metallica composta da una sottilissima lamina d'oro applicata su una lamina più spessa di argento²¹, è stato utilizzato in molte delle decorazioni a foglia metallica delle vesti di figure nelle scene laterali (figg. 32 e 33), nonché nella parte

centrale, a destra della testa della santa al di sotto della corona (fig. 21)²² e sui sottili risvolti dei galloni delle vesti di santa Cecilia pertinenti al rifacimento²³. Il Cennini non ne descrive la lavorazione ma nei capitoli dedicati alla pittura su tavola ne menziona l'utilizzo "per mettere d'ori panni e adornamenti": "allora toglie le pinzette, taglia un mezzo pezzo d'oro fino, o d'oro di metà, o d'ariento (ben che non durano), e mettilo sopra il detto mordente"²⁴.

La foglia d'oro è stata usata per le decorazioni a mordente della prima versione pittorica della santa Cecilia e per i sottili risvolti dei galloni nel rifacimento, mentre nelle scene laterali è stata usata per pochi elementi, tra cui la corona e le decorazioni della veste del prefetto nella scena *Santa Cecilia davanti al prefetto* (fig. 34), e le aureole di due scene, *San Valeriano incoronato da un angelo* e *Predica a Valeriano e Tiburzio* – realizzate con foglia d'oro a mordente su di una stesura di colore arancio a emulare il bolo, applicata a sua volta sopra gli strati pittorici completati (Fig. 35)²⁵.

Santa Cecilia in trono

Come descritto nell'introduzione, nella figura di santa Cecilia si stratificano due esecuzioni pittoriche: grazie alla radiografia e all'osservazione degli strati pittorici al microscopio ottico, nonché alle scansioni XRF di aree del dipinto, si è potuto rilevare che la maggior parte della figura è stata ridipinta (fig. 3), in un periodo piuttosto prossimo all'esecuzione della tavola, in corrispondenza del volto, della corona, della veste, del manto e di una parte di velo, nonché su alcune decorazioni in parte del libro. Le medesime indagini hanno consentito inoltre di indagare, in maniera non invasiva, la prima versione pittorica di queste parti. Le due stesure pittoriche presentano caratteristiche materiali simili, facendo ipotizzare una distanza temporale di esecuzione ridotta – forse dell'ordine di pochi decenni, di cui la seconda è stata eseguita probabilmente per un aggiornamento stilistico della figura di santa Cecilia.

Nella descrizione degli strati pittorici di questa parte dell'opera partiremo dal trono, completato prima del completamento della figura, per poi analizzare la complessa stratificazione degli strati pittorici della santa, descrivendo dapprima le zone della pittura originale più antica lasciata a vista, tra cui le mani, i capelli e i piedi a punta, per passare poi alle zone interessate dal rifacimento, che sembrano ricalcare piuttosto da vicino l'originale impostazione del corpo della santa e dei panneggi, differendo tuttavia in maniera sostanziale nel volto e nelle decorazioni dei galloni del velo, del manto e della veste. Le informazioni sugli strati pittorici originali si basano sulla lettura delle indagini non invasive, principalmente la radiografia e la fluorescenza a raggi X, nonché sull'osservazione diretta di zone con consunzioni ed esfoliazioni – per lo più causate da interventi precedenti di pulitura piuttosto aggressivi – con piccole perdite degli strati pittorici superiori che consentono di osservare direttamente la realizzazione precedente (fig. 36). Molte di queste esfoliazioni, tuttavia,



36

Dettaglio al microscopio di una esfoliazione sul manto di santa Cecilia, coperta da ritocchi alterati.



37

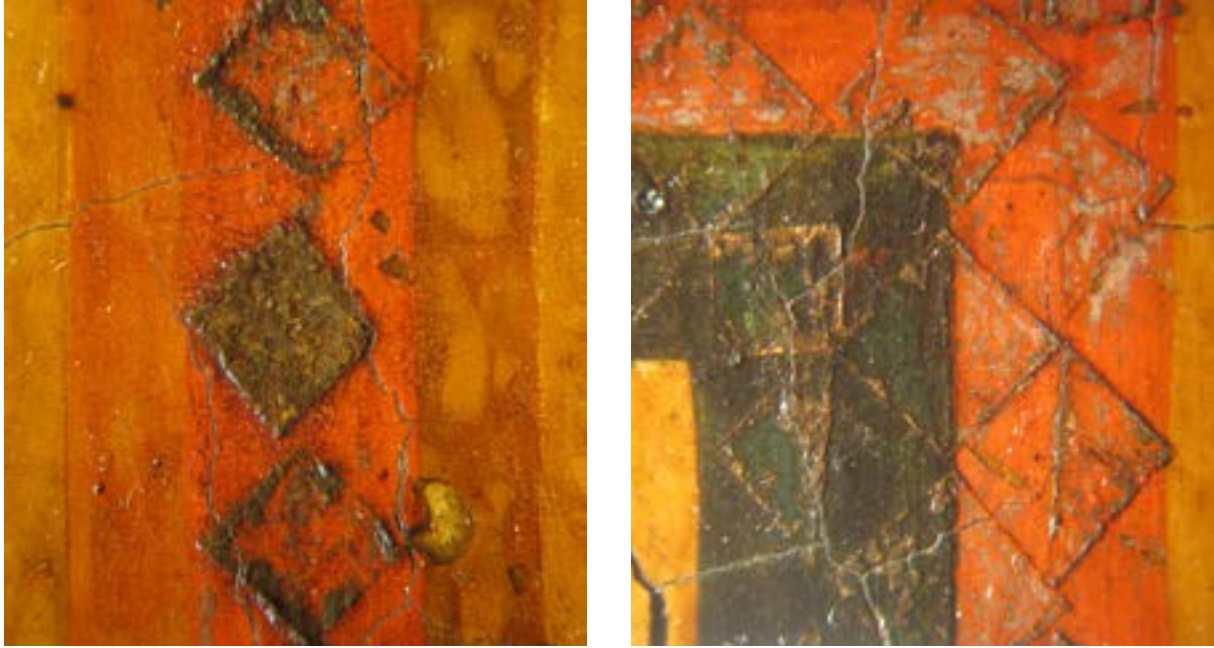
Dettaglio del trono.

sono occultate da ritocchi fortemente alterati, di natura oleosa, debordanti e spessi. Un eventuale intervento di pulitura, utile a migliorare la leggibilità degli strati pittorici, che preveda la rimozione dei ritocchi alterati, nonché l'assottigliamento degli strati filmogeni superficiali alterati, consentirebbe di apprezzare con maggiore chiarezza le complesse stratificazioni.

Trono

Il trono è stato dipinto prima della figura della santa, con l'uso di bianco di piombo, ocre e terre; i capitelli e gli angeli reggi-candelabro sono minutamente descritti applicando pennellate sicure e calligrafiche di una terra calda e pennellate di biacca al di sopra di un tono di base, di colore giallo caldo (fig. 37). Assai efficace è la movimentazione del colore con il pennello al di sopra di toni di base per la resa dei marmi del trono.

Il trono marmoreo presenta decorazioni a tarsia di colore rosso, a base di cinabro, e verde scuro, con una stesura a base di un pigmento a base di rame: in corrispondenza di alcune profilature di colore verde vi è dapprima una stesura di biacca. Al di sopra delle profilature rosse e verdi vi sono decorazioni a losanga (figg. 38 e 39), ovvero quadrati inclinati a 45°, talora anche associati a triangoli (metà losanga), come nello schienale del trono dietro le spalle della santa, o a dei piccoli quadrati, ad esempio sul fronte della seduta: si tratta di una foglia composta da stagno cui è stata fatta



38-39

Dettagli al microscopio di alcune losanghe di stagno dorato con oro di metà applicate a mordente sul trono di santa Cecilia.

aderire una foglia di oro di metà, applicata a mordente. Sembra che le lamine siano state tagliate prima dell'applicazione. I lati delle losanghe sono di varie dimensioni: da 2,5 mm a 7-8 mm. Nelle decorazioni interne ai braccioli del trono le losanghe sono più allungate, quasi romboidali.

Soltanto in una zona del trono sembra esservi stata una modifica: in corrispondenza di due porzioni di tarsia di colore rosso nella cornice superiore del trono, dietro all'aureola della santa, fortemente abrase e di difficile lettura. Nella prima realizzazione queste erano probabilmente dipinte con cinabro e presentavano dorature a missione di cui non è possibile comprendere l'andamento; nella modifica, le porzioni di tarsia sembrano essere state ricoperte da una foglia di stagno dorato con oro di metà applicata a mordente, profilando il contorno con cinabro; la foglia metallica è stata quasi totalmente asportata a seguito di un intervento di pulitura del passato e non è possibile capirne la successiva elaborazione²⁶.



40

Doratura a missione sul velo di santa Cecilia: fotografia al microscopio.



41

Rilievo delle dorature a missione della parte superiore del velo di santa Cecilia.

Santa Cecilia: aree della prima redazione pittorica

Della prima versione della figura della santa sono stati lasciati a vista, a seguito della seconda elaborazione pittorica, le mani, la palma del martirio, il libro, escluse le cerniere e le borchie, parte dell'orecchio sinistro, la maggior parte dei capelli ricoperti da un sottile velo, di cui la parte superiore è pertinente alla prima redazione pittorica, nonché una piccola porzione del manto, sopra il piede destro.

I capelli sono resi con sottili pennellate di ocre e terre, al di sopra di alcune pennellate di nero di carbone pertinenti alla fase disegnativa; leggeri colpi di bianco di piombo creano il velo, con un efficace effetto di offuscamento dei toni. Il velo è arricchito da una preziosa doratura a missione (fig. 40) che asseconda le pieghe e che nelle parti più larghe presenta caratteri pseudo-cufici (fig. 41), profilata dapprima con sottili pennellate chiare di bianco di piombo e probabilmente poca lacca rossa per indicare dove applicare la missione, per aderirvi successivamente la foglia d'oro.



42
 Dettaglio della mano di santa Cecilia.



43
 Dettaglio del libro e della mano sinistra di santa Cecilia.

Nelle piccole esfoliazioni degli strati pittorici superiori della mano destra della santa si può osservare un fondo cromatico a base di verdeterra, il cui tono è verde freddo, quasi azzurro, il che fa pensare all'uso di terra verde ricca del minerale celadonite²⁷. L'ombreggiatura della mano è piuttosto leggera e fine (fig. 42), ed è resa, come si può osservare nelle riprese all'infrarosso (fig. 12), con sottili e morbide pennellate fuse che all'osservazione al microscopio sembrano pertinenti non a un'ombreggiatura sottostante ad "acquerelle di inchiostro" ma create piuttosto con sottili tocchi di terra d'ombra, cui si sovrappongono pennellate di cinabro nei toni medi e infine di biacca quasi pura ad addolcire con piccoli tratti le stesure di terra d'ombra e cinabro, giungendo a stesure più consistenti nelle massime luci. Nonostante la presenza di poco cinabro il tono finale è comunque freddo, quasi eburneo. A punta di pennello sono definiti infine i contorni delle unghie e i contorni delle dita. La palma del martirio, la cui posizione è leggermente spostata rispetto a una prima impostazione disegnativa, è resa con sicurissime pennellate di nero, terra d'ombra e due gradazioni di terra verde e bianco di piombo.

Le dita della mano sinistra, sul libro, sono rese in maniera simile a quelle della



44

Fotografia al microscopio delle decorazioni a mordente: le decorazioni originali sono a foglia d'oro sopra lacca rossa; sopra vi sono residui di foglia di stagno dorata con oro di metà pertinenti alla seconda fase realizzativa.

mano destra, con uno strato di verdeterra di tono verde-azzurro piuttosto scuro, con poca biacca aggiunta; presentano lacune e consunzioni e sono parzialmente coperte dalla seconda stesura pittorica del risvolto del manto.

Altre parti della prima redazione pittorica lasciate a vista dal rifacimento sono i piedi a punta, caratterizzati da una stesura a corpo scura, probabilmente a base di nero di carbone, nonché la copertina e le pagine del libro e una parte del manto rosso-rosaceo sopra il piede destro della santa, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo.

La copertina del libro è dipinta con cinabro miscelato a bianco di piombo e presenta tracce di una velatura di lacca rossa (fig. 43); maggiore è la quantità di biacca nello spessore del libro, le cui pagine sono dipinte con biacca quasi pura, con righe di lacca a segnare i fogli. Le cerniere della pittura originale – successivamente coperte nel rifacimento – sono a base di minio, con dorature a missione a lisca di pesce dapprima profilate con lacca rossa (fig. 44), in fondo alle quali vi sono pennacchi con fili dipinti in maniera elegante e calligrafica con biacca pura e cinabro; dorature a missione dapprima profilate con lacca rossa – forse a spirale – erano presenti anche sulle borchie, anch'esse modificate nel rifacimento.



45

Volto di santa Cecilia: Mappa di distribuzione dei raggi X del piombo (Pb-serie L); Radiografia; Infrarosso (1500 nm); Visibile.

Santa Cecilia: aree interessate dal rifacimento

Esaminiamo dapprima il volto di santa Cecilia, di cui la prima versione pittorica è ben osservabile in radiografia (fig. 1), seppure occorra specificare che questa indagine genera un'immagine per trasparenza, in cui vi sono informazioni relative a tutti gli strati dell'opera, dal supporto sino alla seconda stesura pittorica (tenere!); ancora più chiara ne è la lettura nella mappa di distribuzione dei raggi X del piombo ottenuta dall'analisi XRF a scansione (fig. 2); si vedano le medesime indagini a confronto con il volto del rifacimento, maggiormente leggibile nell'infrarosso e nel visibile (fig. 45); la fig. 46 mostra le differenze rilevabili in radiografia della prima versione del volto, rispetto alla seconda.

Occorre tenere presente l'immagine dell'analisi XRF a scansione evidenzia qui essenzialmente la distribuzione del bianco di piombo, e che anche la radiografia evidenzia perlopiù i pigmenti contenenti elementi pesanti, rivelando principalmente, nei carnati, la distribuzione del bianco di piombo e del cinabro (contenente mercurio), ma non risultano leggibili ombre fatte a velatura con terre oppure ombreggiature a nero di carbone. Osserviamo dunque essenzialmente, in entrambe le indagini, la diversa distribuzione della biacca, di cui il pittore sembra fare abbondante uso per costruire i volumi, piuttosto che affidarsi a una forte ombreggiatura che emerga per trasparenza attraverso strati esterni sottili, cosa che può essere chiaramente osservata anche nelle mani. La biacca, stesa con pennellate sicure, si accentua negli zigomi, nella punta del naso, attorno agli occhi, sulla rotondità della fronte e del mento, profila con grande sapere pittorico, quasi calligrafico, le orecchie; costruisce anche l'anatomia del collo e delle clavicole.

Poche sono le esfoliazioni del "secondo" volto che consentono di osservare direttamente gli strati della prima redazione: tra queste vi sono alcune piccolissime esfoliazioni negli occhi, in cui si rilevano tuttavia differenze di posizione (fig. 47), come si è già potuto osservare nelle immagini nell'infrarosso, e altre piccole consumazioni sulla fronte e sulla guancia sinistra in cui si osserva la stesura di verdeterra pertinente alla prima versione pittorica (fig. 48): questa ha un tono verde-azzurro,



46
Grafico delle differenze (rilevabili in radiografia) della prima versione del volto rispetto al rifacimento.



47
Occhio sinistro di santa Cecilia:
fotografia al microscopio.

come il verdeterra della mano della santa e che differisce notevolmente dal tono verde-giallo, quasi olivastro del fondo cromatico del volto successivo.

Nell'esecuzione del rifacimento - la cui lettura è resa complessa dai numerosi e diffusi ritocchi del passato - il pittore sembra aver dapprima probabilmente steso sul collo e sul volto, sino ai capelli attorno al viso, uno strato uniforme di biacca su cui ha poi eseguito un nuovo disegno con relativa ombreggiatura: lo strato bianco può essere osservato lungo alcune consunzioni della *micro craquelure*, causate da puliture aggressive del passato. Su tale strato è stato eseguito il disegno, caratterizzato da tratti più scuri che definiscono la fisionomia - gli occhi, il naso, le labbra, e da una forte ombreggiatura: nelle immagini nell'infrarosso si osservano lunghe pennellate, pertinenti probabilmente in parte al disegno e in parte alla stesura di verdaccio, che assecondano l'ovale del volto, circondano gli occhi e il naso, intensificandosi nella parte del volto di scorcio; sotto al labbro vi è una stesura diluita di un mezzo assorbente nel vicino infrarosso, nonché dei tratti orizzontali più intensi, a tocchi, a creare l'ombra dell'incavo tra labbro inferiore e mento. Anche il collo è fortemente ombreggiato ai lati; sotto al mento vi sono tratti condotti con terra d'ombra che emergono per trasparenza attraverso le stesure pittoriche, condotte anch'esse a tratti, di verdaccio, cinabro e biacca.



48

Fotografia al microscopio: dettaglio della guancia sinistra di santa Cecilia: in una esfoliazione si osserva il verdeterra della versione sottostante, di tono più freddo.



49

Dettaglio del volto di santa Cecilia: si osserva l'uso di un fondo cromatico verde più olivastro.

Come fondi cromatici del volto e del collo il pittore ha fatto uso di verdaccio, nelle parti più in ombra del volto, nella parte in ombra a sinistra del naso, sotto al mento e ai lati del collo, ma anche per le zone in ombra attorno agli occhi, e perfino nelle iridi stesse; sul resto del viso e del collo vi è invece un fondo cromatico di colore giallo-verde, olivastro, senza alcun granulo di colore verde-azzurro (fig. 49). Se trattasi di verdeterra, si tratta di una varietà del pigmento sicuramente diversa da quello utilizzato nella prima stesura, il cui tono verde azzurro, nonché la presenza di granuli di tono quasi azzurro fa pensare, anche in assenza di ulteriori analisi, a un verdeterra ricco di celadonite.

Al di sopra dell'ombreggiatura del disegno e dei due fondi cromatici il pittore ha completato la realizzazione del carnato con miscele di cinabro e biacca, e con l'uso anche di tratti di terra d'ombra nelle ombre del collo. Dei sottili tratti neri circondano le iridi e definiscono le narici; il nero è altresì usato per le pupille. Vi sono residui di una stesura bruno-rossastra sulle iridi, consunta in un intervento di pulitura del passato.



50

Fotografia al microscopio
della corona di santa Cecilia.

Il pittore ha eseguito alcuni tratti di collegamento dei capelli, con terre e nero, lasciando a vista, attorno al volto, la parte superiore del velo della prima stesura pittorica, decorata con dorature a missione. È invece intervenuto nuovamente sulla corona, dipinta nella prima versione con minio applicato al di sopra del velo, e arricchita da sottili dorature a missione, profilate dapprima con lacca rossa, tracce delle quali sono tuttora visibili nelle esfoliazioni della versione successiva (fig. 50). Nel rifacimento, è stato dapprima sovrapposta alla corona originale una foglia metallica di stagno dorata con oro di metà aderita a missione. Su questa sono state eseguite due stesure pittoriche, prima di minio poi di cinabro, che sono state successivamente sgraffite a creare piccole losanghe di foglia metallica a vista. I contorni della corona sono stati infine profilati con il nero.

Le vesti osservabili a vista della santa sono prevalentemente riconducibili al rifacimento successivo, con lievi differenze nella modulazione dei panneggi (figg. 51 e 52). La figura monumentale è abbigliata con veste verde e un manto rosso rosaceo, a base di bianco di piombo e cinabro, con velature di lacca nelle pieghe più profonde,



51

Santa Cecilia in trono: Visibile e Radiografia.

sopra cui, nella parte superiore, si stratificano le trasparenze del velo; il risvolto del manto è di un verde più caldo e chiaro della veste; due piccoli cordoncini eseguiti con doratura a missione legano il manto sotto al colletto della veste.

La veste è di colore verde, con una cintura in cordoncino, dipinto con minio e con una stesura di lacca soprastante; vi sono altresì piccoli tratti diagonali di oro a missione, dapprima profilati con lacca rossa. Vi sono alcune diversità osservabili in radiografia rispetto alla prima stesura della veste (fig. 52): il braccio destro della santa era un poco più stretto: nella prima versione accanto al braccio vi era una parte di manto. Si osservano lievi differenze nella sagoma della veste nella parte inferiore: sulla parte destra, nella piega in basso accanto al piede.

La veste appare assai scura, di un colore verde profondo: presenta almeno due gradazioni con l'uso di un pigmento a elevata granulometria, a base di rame²⁸, con l'aggiunta forse di nero per le pieghe più scure. Sul colletto e sul bordo della manica, nel rifacimento, è stata applicata all'interno di incisioni di riferimento, una foglia di stagno dorato con oro di metà, a missione, di cui si intravedono solo dei residui, per



52

Rilievo delle differenze del rifacimento rispetto alla prima stesura pittorica.

gli effetti di un intervento di pulitura precedente. Il tono molto scuro della veste potrebbe essere dovuto all'alterazione del pigmento a base di rame, oppure anche alla necessità di applicare una stesura coprente per non far emergere le stesure sottostanti, che raramente si intravedono, ma che - laddove si possono scorgere, ad esempio nelle consunzioni del bordo della manica e del cordoncino della veste - appaiono molto più chiare, con una certa presenza di biacca miscelata a un pigmento con granuli verdi di tono freddo: potrebbe trattarsi di malachite. Tali stesure presentano caratteristiche simili a quelle osservabili nelle vesti di santa Cecilia nelle scene laterali.

Nel manto rosso rosaceo, vi sono, nel rifacimento, pennellate lunghe che costruiscono il panneggio, con almeno tre gradazioni di biacca e cinabro²⁹. Stesure a tratteggio, sia cinabro che con biacca, creano morbide sfumature tra i passaggi tonali, mentre velature finali di lacca rossa pura sottolineano le pieghe più profonde. Per la realizzazione del velo, la cui parte inferiore è pertinente al rifacimento, delle lunghe pennellate, prevalentemente di biacca, si sovrappongono alle stesure pittoriche del manto con un addolcimento del panneggio eseguito con sottili tratti. Il risvolto



53

Dettaglio della parte inferiore del manto di santa Cecilia, in cui la pittura originale è stata parzialmente lasciata a vista.



54

Fotografia al microscopio di una parte del drappeggio del manto: al di sotto della stesura di rame si intravedono strati rossi (prima versione).

del manto è invece dipinto con almeno due gradazioni di tonalità verde chiaro, forse una miscela di un pigmento a base di rame e un pigmento giallo, sopra cui vi è una spessa stesura resinosa attualmente di colore bruno.

Nella radiografia sono rilevabili alcuni lievi differenze nell'andamento del pannello originale rispetto alla stesura pittorica del rifacimento; tuttavia nel complesso il pittore ha sostanzialmente seguito l'impostazione del pannello sottostante, rendendo le pieghe più morbide. Le pieghe del pannello sottostante sembrano essere più nette e dall'andamento a freccia, come si può ben osservare in una porzione del manto sopra il piede destro della santa, non coperta dal rifacimento (fig. 53). In questa zona si osservano pieghe un poco più nette e quasi cuneiformi, metalliche: tre sono le gradazioni di rosso e bianco utilizzate, con probabilmente la presenza di cinabro e lacca miscelati a biacca, con la stesura dapprima dei toni scuri e dei medi, con infine la sovrapposizione di biacca quasi pura. Dei piccoli tratti diagonali di biacca ammorbidiscono una delle pieghe più chiare.



55

Pieghe del risvolto del manto di santa Cecilia nella parte inferiore – Visibile; mappe di distribuzione dei raggi X del mercurio (Hg-serie L) e del rame (Cu-serie L).

Un'idea del resto del pannello della prima versione si può evincere sia sulla base della radiografia che dall'osservazione diretta, attraverso alcune consunzioni del rifacimento: nelle piccole esfoliazioni del manto rosaceo si osservano toni simili, seppur più vividi per la maggior protezione della lacca rossa dalla luce, ma con le lumeggiature del pannello più sottili e meno sfumate. Poche sono le esfoliazioni del risvolto verde del manto: una nella parte sopra le ginocchia rivela un colore verde chiaro; nel drappeggio che scende nei pressi del piede sinistro si scorgono talora, al di sotto del verde della seconda versione, degli strati rossi, anche con presenza di lacca, il che fa supporre che dette pieghe potessero essere diversamente disposte (fig. 54). Le analisi di questa area con XRF a scansione rivelano la presenza di mercurio e quindi di cinabro (fig. 55). Il velo, almeno sulla parte a destra, si estendeva forse un poco di più verso il centro del petto della santa: in radiografia sono visibili alcune stesure verticali a base probabilmente di biacca, non pertinenti al velo osservabile del rifacimento. Leggermente diversa, inoltre, era la disposizione del manto attorno al collo, con un maggiore ingombro della parte rossa rispetto ai risvolti, legati assieme da due sottili cordoncini dorati a missione.



56

Fotografie al microscopio dei galloni del manto e del velo di santa Cecilia:
a vista emerge la prima versione con caratteri pseudocufici
in oro a missione profilati dapprima con lacca rossa.

Sostanziali sono le modifiche apportate ai galloni, sia del manto che del velo. Nella realizzazione originale queste erano decorate con oro a missione: sono state eseguite dapprima profilando con lacca rossa i bordi dei galloni e una decorazione interna a caratteri pseudo-cufici, con una stesura calligrafica, quindi applicandovi la missione e successivamente la foglia d'oro (fig. 56).

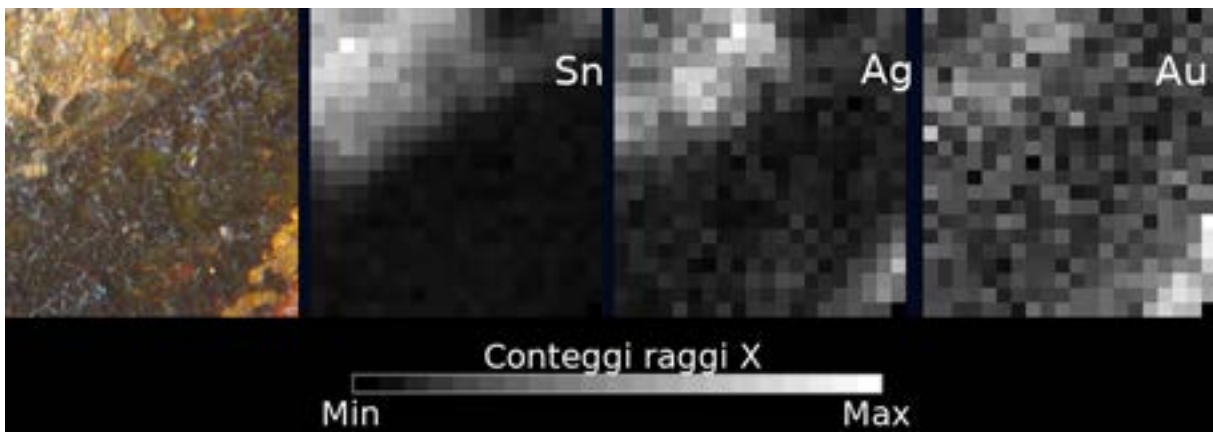
Nel rifacimento, nei galloni del velo e del manto vi era invece una ampia fascia con una spessa foglia metallica applicata a mordente. Purtroppo, tali decorazioni sono in pessimo stato di conservazione in quanto sono state gravemente abrase in un intervento di pulitura precedente, lasciando praticamente quasi del tutto a vista le decorazioni della prima stesura: si osservano tuttavia dei residui della foglia metallica in corrispondenza di cui le scansioni XRF hanno rivelato la diffusa presenza di stagno (fig. 57) e argento, mentre tracce di oro, in compresenza con stagno e argento, sono state rivelate dall'analisi di una piccola area sul colletto di santa Cecilia (fig. 58). All'esame microscopico, al di sopra della spessa lamina di stagno, si scorgono tracce di argento e oro (fig. 59): si tratta di una lamina di stagno dorata con oro di metà.

Nell'esecuzione del rifacimento del manto e del velo il pittore è partito proprio dall'applicazione del mordente e della foglia metallica per i galloni, dapprima segnando con incisioni piuttosto grossolane la zona dove applicare il mordente. È stata quindi applicata la spessa foglia metallica di stagno dorata con oro di metà; le stesure pittoriche del manto e del velo sono state applicate successivamente, in quanto si sovrappongono alla foglia metallica. Per la lacunosità delle decorazioni risulta dif-



57

Parte superiore della figura di santa Cecilia in trono:
visibile e mappa di distribuzione dei raggi X dello stagno (Sn-serie L).



58

Dettaglio di una zona del colletto di santa Cecilia: Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X dello stagno (Sn-serie L), argento (Ag-serie L) e oro (Au-serie L).

ficile capirne l'elaborazione successiva. Nei galloni del velo e della parte superiore del manto, sotto la spalla sinistra della santa, si osservano rari frammenti residui di pittura al di sopra della foglia metallica (fig. 60), che poteva quindi presentare delle decorazioni a sgraffito, oppure delle decorazioni cromatiche soprastanti: le porzioni di pittura osservabili sono trasversali alla larghezza del gallone, e potevano dunque forse essere degli elementi di partizione del nastro decorativo; sul gallone del manto



59

Fotografia al microscopio del gallone della veste di santa Cecilia: si osservano i residui della foglia di stagno dorato con oro di metà.



60

Dettaglio del gallone del manto di santa Cecilia: si scorgono residui di strati pittorici soprastanti la lamina metallica.

si intravedono anche alcuni residui di dorature a missione al di sopra della pittura soprastante la foglia di stagno dorato.

Laddove il panneggio del manto gira lungo il risvolto, la complessa decorazione si semplifica, divenendo una sottile linea di oro, o di oro di metà³⁰, a mordente. Si ritiene che nella parte inferiore del manto, nei pressi del piede destro della santa, la sottile linea di oro a missione sia pertinente alla prima versione pittorica e non sia stata un'aggiunta del rifacimento.

Decorazioni a missione con foglia di stagno dorato con oro di metà sono state eseguite, nel rifacimento, anche sulle cerniere e sulle borchie del libro, ricoprendo le precedenti stesure di minio e le dorature a missione; le decorazioni del rifacimento sono lacunose e non è possibile comprendere se vi siano state eseguite ulteriori elaborazioni dopo l'applicazione della spessa foglia metallica.

Scene laterali

Le scene della vita di santa Cecilia presentano un prezioso sistema di incorniciatura, con stesure pittoriche applicate direttamente sul fondo oro: riquadrature attorno alle singole scene e ai due gruppi di quattro scene, e tra queste delle fasce interne dipinte e sgraffite, con i titoli in latino delle scene stesse e con caratteri pseudo-cufici. Le ri-



61

Fotografia al microscopio:
dettaglio di una fascia verticale
sgraffita con caratteri pseudo-cufici.

quadrature attualmente appaiono di un uniforme colore rosso, in quanto sono state ripassate in precedenti interventi di restauro; a seguito di una attenta osservazione al microscopio si è potuto osservare una particolare finezza che conferisce un aspetto di tridimensionalità a questa sorta di incorniciatura interna: le righe, larghe circa 3 mm, sono state eseguite profilandone dapprima l'intero spessore con il minio, ripassando poi con cinabro il margine interno per le otto riquadrature delle scene singole e il margine esterno per le due riquadrature di quattro scene laterali.

All'interno delle riquadrature bicrome vi è un sistema di fasce dipinte e sgraffite, larghe circa 7 mm, che si incrociano creando un reticolo, dipinte con una stesura pittorica di colore celeste, composta da un pigmento blu, probabilmente azzurrite, e bianco di piombo, che è stata successivamente sgraffita³¹.

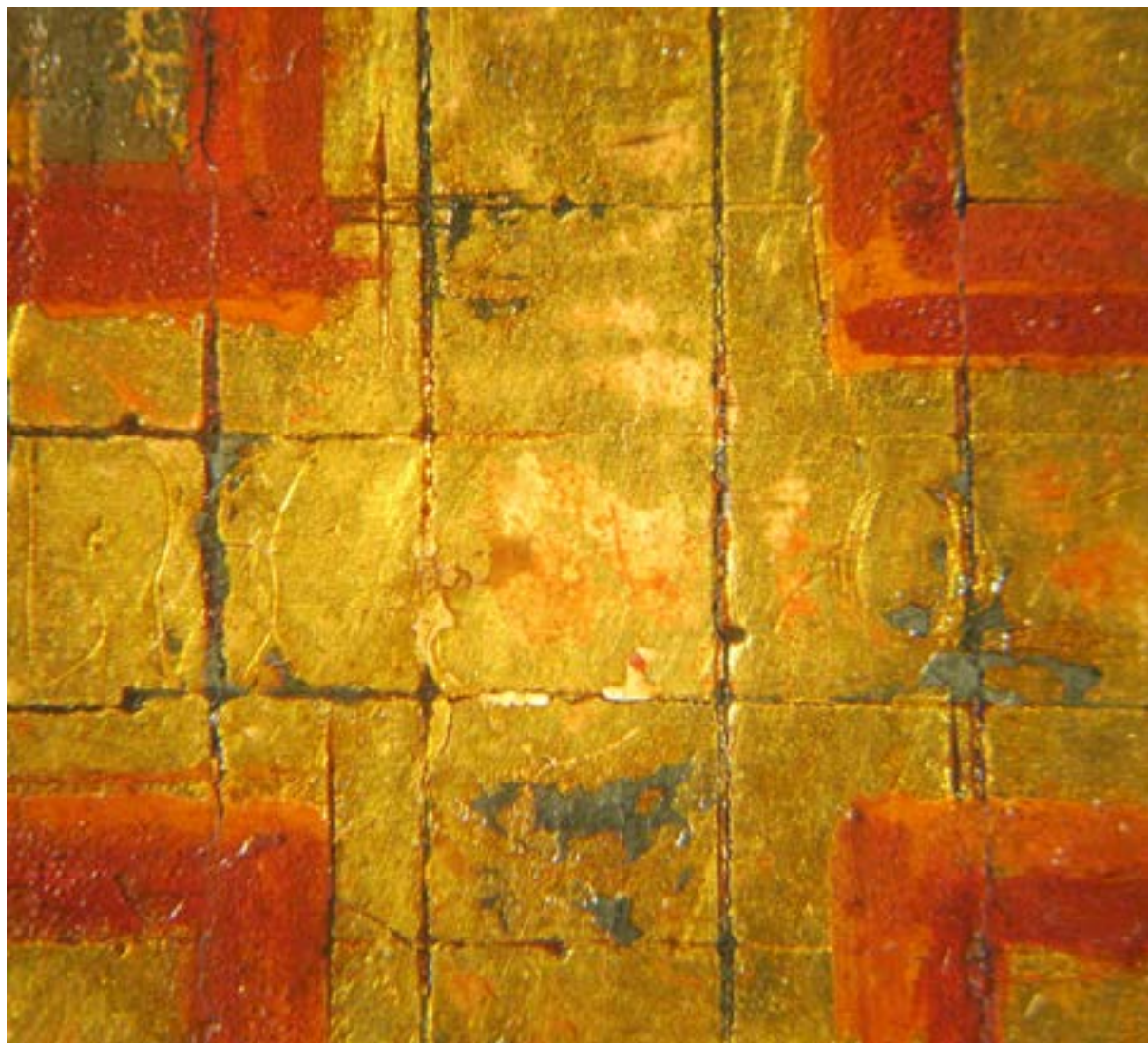
Le fasce verticali sono sgraffite con sottili caratteri pseudo-cufici (fig. 61)³², mentre le fasce orizzontali superiori e medie sono sgraffite con i titoli in latino delle scene sottostanti (figg. 62 e 63), analizzati in questa sede da Stefano Zamponi e Tommaso Gramigni. Essi risultano solo parzialmente leggibili, in quanto il film pittorico è quasi del tutto perduto, e in molte parti il grado di abrasione e consunzione della superficie non permette di leggere le sottilissime incisioni lasciate sulla foglia d'oro. Ai titoli delle scene seguono caratteri pseudo-cufici a completare lo spazio rimanente. Le fasce orizzontali inferiori risultano purtroppo illeggibili, date le abrasioni e consunzioni dovute a una o più puliture del passato.



62

Fotografia al microscopio: dettaglio di una fascia orizzontale sgraffita con il titolo in latino della scena sottostante (*Santa Cecilia davanti al prefetto*).

Una attentissima analisi incrociata di alcune tracce residue di film pittorico sulla foglia d'oro, nonché dello stato di conservazione della doratura ha condotto a rilevare un ulteriore dettaglio: agli incroci delle fasce orizzontali e verticali, vi erano dei piccoli tondi di colore bianco, del diametro di circa 9 mm; di alcuni tondi si può osservare una traccia incisa sulla foglia d'oro. Scarsi sono i residui pittorici, sempre di colore bianco; sono presenti in maggior quantità all'incrocio centrale delle scene a destra, in cui si può intravedere anche un segno diagonale dipinto in rosso, probabilmente con cinabro, al di sopra della biacca del tondo (fig. 64).



64

Fotografia al microscopio: dettagli di residui di un tondo all'incrocio delle fasce orizzontali e verticali.

Sulla base delle osservazioni di cui sopra, per capire l'effetto visivo del prezioso sistema di incorniciatura delle scene, si è tentato di eseguirne una ricostruzione virtuale (figg. 65 e 66).

Nelle scene, gli elementi dei fondi, con preziose architetture nelle prime sette scene e montagne nel *Martirio di santa Cecilia*, sono stati completati prima delle figure. Le architetture sono finemente dipinte, dapprima con la stesura di campiture di fondo su cui sono poi profilate le spartizioni architettoniche e i dettagli, spesso a punta di pennello, con una attenta scelta delle gradazioni usate a secon-



65

Ricostruzione grafica virtuale del sistema di incorniciatura delle scene laterali: parte destra. Le riquadrature attorno alle scene sono bicrome con minio e cinabro, con il pigmento rosso sul margine interno attorno alle singole scene e sul margine esterno attorno ai due gruppi di quattro scene. Per i caratteri pseudocufici delle fasce verticali sono stati ripetuti alcuni caratteri dei pochi brani pittorici residui.



66

Ricostruzione grafica virtuale del prezioso sistema di incorniciatura delle scene laterali.

da del taglio della luce. I colori usati sono i più vari: un'ampia gamma di ocre e terre - inclusa l'ocra rossa per il colore di base delle imitazioni del porfido, lacca rossa e bianco di piombo per gli elementi rosacei, cinabro per i rossi intensi, sino al verde scuro e nero profondo; i toni grigi sembrano essere a base di nero e bianco di piombo; si osserva anche la presenza di un tono giallo-caldo, la cui natura



è da comprendere con ulteriori indagini, come ad esempio in alcune profilature dell'architettura della scena *Santa Cecilia davanti al prefetto* e il rilievo marmoreo centrale (fig. 67). Nella medesima scena si osservano anche stesure resinose (forse resinato di rame) al di sopra dei lastroni marmorei più scuri, nonché al di sopra della seduta e gradino del trono.



67

Dettaglio dell'architettura della scena *Santa Cecilia davanti al prefetto*.

Il pittore fa uso di diverse gradazioni di colore per le varie facce inclinate dell'architettura, creando ove occorre trapassi di ombre con l'uso di minute pennellate colorate. Straordinaria è la resa delle ombre rosate e intense sopra e ai lati dell'altare nel *Battesimo*, e sopra i balconi delle loggette nella *Predica a Valeriano e Tiburzio* (figg. 68-69).

In alcune architetture si osservano decorazioni a losanga eseguite con foglia di stagno dorata con oro di metà, del tutto simili a quelle presenti nel trono della santa al centro, applicate a missione su alcune profilature di colore rosso e verde scuro (fig. 70). Le foglie metalliche delle losanghe - la cui dimensione varia da 2 mm sino a 5 mm - sono state tagliate prima dell'applicazione sulla tavola, data la forma ben netta, e quindi applicate previa una stesura di mordente³³.



68

Sant'Urbano battezza Massimo:
dettaglio in cui si vedono ombre attorno
all'altare eseguite con intense pennellate di
lacca rossa e la resa pittorica del porfido.



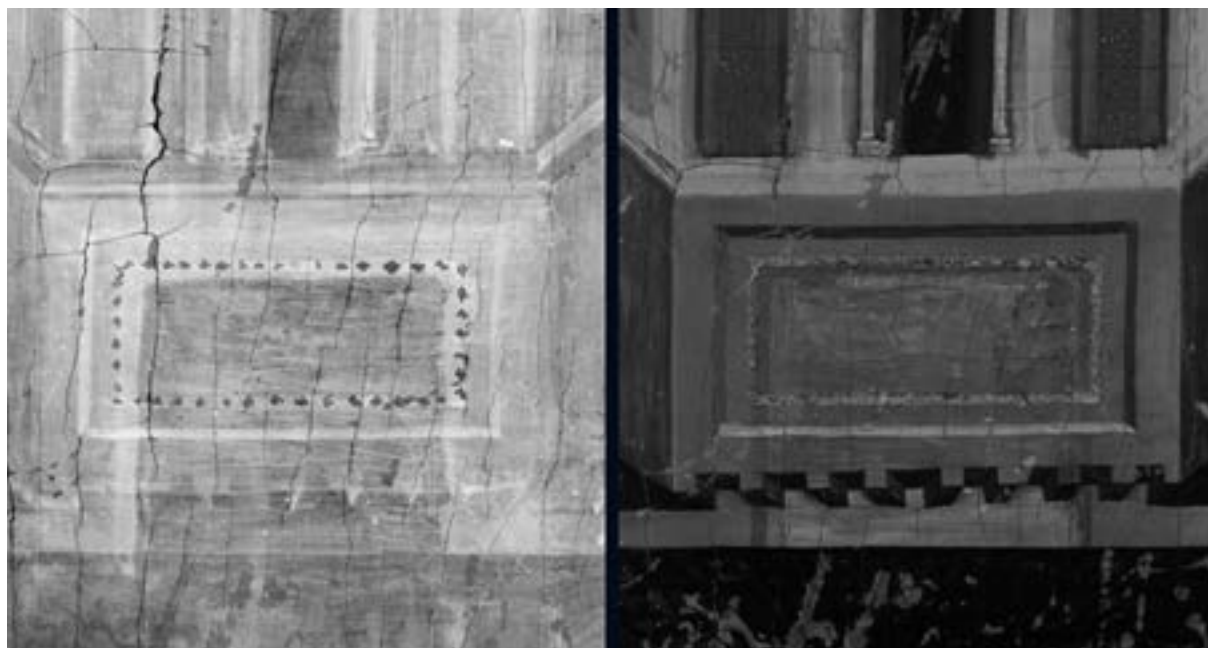
69

Fotografia al microscopio:
minute pennellate di lacca rossa creano
le ombre nell'architettura della scena *Santa
Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio.*



70

Fotografia al microscopio delle losanghe di
stagno dorato con oro di metà nella scena
Sant'Urbano battezza Massimo.



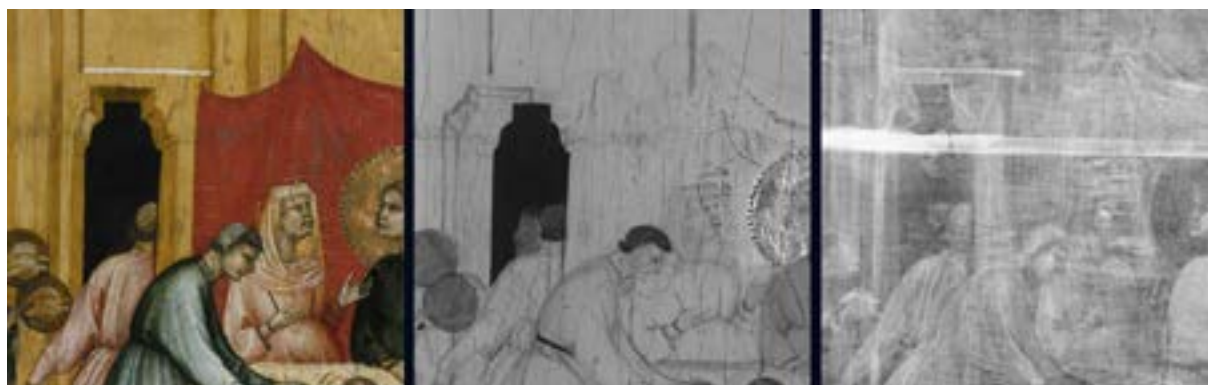
71

Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio - dettaglio della parte superiore dell'architettura in radiografia e infrarosso (1600 nm): si nota una prima stesura pittorica diversa dalla realizzazione definitiva, realizzata con bianco di piombo e probabilmente ocre rosse per la sua profilatura.



72

Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio - dettagli in infrarosso (1300 nm) e nel visibile: lo sfondo grigio del muro era stato inizialmente dipinto sino al pavimento e dietro alla testa della Santa, la cui aureola è stata realizzata con oro a missione al di sopra di una stesura pittorica color bolo.



73

Banchetto di nozze (dettaglio) – Visibile; Infrarosso (1600 nm); Radiografia.

La posizione della porta è posta più a destra rispetto all'underdrawing ed è più stretta; in radiografia si osservano pennellate ricche di bianco di piombo che definiscono l'apertura della porta in una posizione intermedia tra il disegno e la versione definitiva. All'interno della porta, accanto alla testa dell'uomo che entra, si intravede in radiografia e all'infrarosso un elemento celato da una ridipintura del passato, a base di piombo e ferro (vedi le immagini di XRF mapping in fig. 74).



74

Banchetto di nozze (dettaglio) – Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X del piombo (Pb-serie L) e del ferro (Fe-serie K).

Grazie alla lettura incrociata dell'immagine a luce radente (Fig. 75), della radiografia (Fig. 73) e dell'indagine XRF a scansione si è potuto osservare un cambiamento nel tendaggio, dapprima con un motivo a losanghe, con l'uso di un pigmento a base di piombo (probabilmente biacca, o forse minio), chiaramente visibile nella mappa di distribuzione dei raggi X del piombo dell'analisi XRF a scansione.

Svariati sono i cambiamenti nelle composizioni degli sfondi architettonici, anche nella stesura degli strati pittorici (figg. 71-75), oltre a quelli già menzionati sopra nell'impostazione disegnativa (figg. 10, 14, 19).

Le figure delle scene sono dipinte con grande maestria, con minute e fini pennellate a punta di pennello per la resa della volumetria dei volti, per i dettagli fisiognomici e per le sfumature e lumeggiature dei panneggi. Nei carnati si osserva la presenza di un fondo cromatico a base di verdeterra (fig. 76), in genere dal tono piuttosto freddo, il che fa pensare all'uso di una varietà del pigmento ricca di ce-



75

Banchetto di nozze: dettaglio a luce radente. Si notano pennellate in rilievo corrispondenti ad ampie losanghe (una precedente stesura pittorica), e pieghe di un tessuto posto più in alto.



76

Fotografia al microscopio: volto di santa Cecilia in *Sant'Urbano battezza Massimo*.

ladonite; talora si individuano anche alcuni granuli di tono verdeazzurro. Il fondo cromatico, spesso applicato anche al di sotto delle capigliature, è simile a quello della prima versione della figura di santa Cecilia in trono. In alcuni volti maschili, soprattutto di personaggi più anziani, si osserva anche l'uso di un diluitissimo verdaccio nelle ombre del volto.

I volti e le mani sono quindi costruiti in genere con fini pennellate di cinabro e biacca che seguono l'andamento delle volumetrie dei carnati, sino ad arrivare a cinabro puro adiacente le profilature delle parti in ombra delle dita e a biacca pura sulle lumeggiature. In alcuni volti vi è anche l'uso di una terra d'ombra naturale, soprattutto nelle ombre sotto al collo, talvolta attorno agli occhi e nei pressi del naso; in alcune figure è minore l'uso del cinabro a favore di un maggior uso di terra d'ombra, come ad esempio nel volto di sant'Urbano nella scena del *Battesimo* (fig. 77) e per la resa dell'anatomia del torso di Massimo (fig. 78) in cui la terra d'ombra è usata anche per la profilatura. Le profilature esterne dei volti e delle mani sono generalmente eseguite con terra d'ombra, e talora con cinabro e verdeterra come ad esempio nelle mani di Cecilia e Valeriano nella scena *Santa Cecilia converte san Valeriano* (fig. 82). Pur in dimensioni piccole, il pittore riesce magistralmente a conferire naturalezza ai volti con una stupefacente resa del modellato e delle espressioni, definendo ad esempio

images



77
Fotografia al microscopio:
volto di sant'Urbano in *Sant'Urbano
battezza Massimo*.



78
Sant'Urbano battezza Massimo:
dettaglio della figura del battezzando.



79
Fotografia al microscopio: volto di un
personaggio maschile in *Banchetto di Nozze*.



80
Dettaglio della scena *Banchetto di Nozze*
in cui si osserva la magistrale resa delle
vesti con l'uso di molteplici pigmenti.

ombre con terra d'ombra ai lati delle bocche, talora leggermente aperte, o con la definizione dei solchi sottanasali con terra d'ombra al centro e magistrali tocchi di biacca ai lati. I capelli sono in genere realizzati con una campitura di fondo di terra³⁴ o ocre e con pennellate soprastanti che definiscono le ciocche, con l'uso di bianco di piombo, ocre, terre e talvolta del nero (fig. 79).



81

Dettagli della scena *Santa Cecilia davanti al prefetto*.

Le vesti delle figure sono altrettanto stupefacenti nella resa dei panneggi e volumi, con l'uso di molteplici pigmenti (fig. 80), nonché nella resa di finissimi dettagli tra cui le armature dei soldati nella scena *Santa Cecilia davanti al prefetto* (fig. 81).

Le vesti verdi indossate da santa Cecilia nelle varie scene sono a base di un pigmento a base di rame, probabilmente malachite³⁵, variamente mescolata con bianco di piombo, con un motivo soprastante a doppi cerchi a partire dalla quarta scena. La veste della santa è arricchita nella parte superiore e sulle maniche da bordature in foglia metallica a missione (fig. 33), probabilmente con foglia d'oro di metà nella maggior parte delle scene³⁶. Nella scena *Santa Cecilia converte Valeriano* si osserva una modifica di parte della veste effettuata in corso d'opera (fig. 82): la manica del braccio destro della santa è stata ampliata rispetto all'ingombro inizialmente previsto, estendendosi nella parte inferiore al di sopra del tessuto dello sfondo, già completato anche nei suoi motivi cruciformi e circolari.

Di svariate e ben accostate tonalità sono le vesti delle altre figure, con gradazioni sfumate con minutissime pennellate: quelle rosate sembrano generalmente essere, all'analisi visiva, a base di cinabro, lacca rossa e bianco di piombo; le vesti di color verde chiaro sono prevalentemente eseguite con una miscela di pigmenti che sembra essere a base di azzurrite, ocra e biacca, miscela usata anche per alcune armature dei soldati; alcune vesti di color verde chiaro sono invece a base di terra verde e bianco di piombo. La veste verde chiaro dell'uomo in basso a destra nella scena del *Martirio di santa Cecilia* presenta un particolare cangiantismo, con lacca rossa sottostante nelle pieghe e verdeterra e biacca soprastante, forse per effetto della luce calda del fuoco, come nella porzione di monte soprastante (fig. 83).

images



82

Dettaglio della scena *Santa Cecilia converte Valeriano*:
Visibile e radiografia – si può osservare una modifica del braccio della santa.



83

Dettaglio del personaggio maschile in basso a destra nel *Martirio di santa Cecilia*: la veste presenta cangiantismi con lacca rossa associata al pigmento terra verde.



84

Dettaglio della scena *Sant'Urbano battezza Massimo*.

Particolari sono le miscele di pigmenti usati, non solo per le vesti cangianti, ma perfino per le tinte chiare delle vesti “bianche”: in alcune vesti chiare si osserva l’uso, oltre a biacca e ocra gialla, anche di lacca rossa e terra verde (fig. 84). Poche sono le vesti di color giallo-arancio: nella scena *Santa Cecilia davanti al prefetto*, la veste gial-



85

Residui di una antica vernice sul fondo oro.

la dell'uomo accanto ad Almachio e il manto arancio-rosaceo del soldato in basso a destra sembrano essere probabilmente a base di lacche organiche unite forse a ocre gialla (fig. 81), miscelate a biacca nelle lueggiate³⁷. Le vesti rosse sono in genere costruite con una campitura di fondo di cinabro, con velature di lacca rossa nelle mezze tinte e velature più consistenti nelle ombre, e miscele di cinabro e biacca o biacca pura sulle pieghe in luce.

Alcune vesti e drappi presentano motivi tessili, realizzati a punta di pennello al di sopra delle varie gradazioni di colore; alcune vesti sono impreziosite da decorazioni metalliche eseguite con oro di metà, tra cui quelle delle vesti di santa Cecilia, in cui il mordente è stato steso al di sopra di stesure di terra d'ombra (fig. 33), e i galloni con motivi pseudo-cufici del mantello di sant'Urbano (fig. 32), nella scena del *Battesimo*, in cui il mordente è stato applicato al di sopra di profilature eseguite con lacca rossa. Oro puro è stato invece usato, nella scena *Santa Cecilia davanti al prefetto*, per la corona e le vesti del prefetto (fig. 34), per l'elmo del soldato a destra, e per decorazioni a motivi pseudo-cufici nel gradino del trono, nonché per le aureole delle scene *San Valeriano incoronato da un angelo* (fig. 35) e *Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio*.

Vernice

Terminando la nostra analisi della tecnica esecutiva dell'opera, esaminata strato per strato, partendo dal supporto giungiamo infine allo strato più esterno: la vernice, applicata sopra gli strati pittorici. L'opera è stata probabilmente protetta con una vernice oleo-resinosa. All'interno di alcuni punzoni, nonché in corrispondenza di alcune parti delle scritte con caratteri pseudo-cufici e dei titoli delle scene eseguite a sgraffito, si possono osservare residui di un materiale dall'aspetto resinoso (fig. 85), con un intenso grado di fluorescenza ai raggi UV, che potrebbero essere dei residui di uno strato di vernice originale, che era dunque presente sull'intera superficie, incluso il fondo oro.

NOTE

Le immagini sono tutte di proprietà dell'Opificio delle Pietre Dure. I rilievi e le mappature nel testo e le ricostruzioni virtuali del sistema di incorniciatura sono eseguiti da Anna Marie Hilling.

* Le parti del testo relative all'indagine XRF a scansione sono state revisionate da Chiara Ruberto (INFN); le parti relative al supporto sono state revisionate dal restauratore Ciro Castelli.

1 Sono state eseguite le seguenti indagini non invasive: documentazione fotografica nel visibile a luce diffusa e radente (Roberto Bellucci), documentazione della fluorescenza ai raggi UV (Roberto Bellucci), scansione multiNIR 400 - 2265 nm e infrarosso falso colore 952 nm (Roberto Bellucci); radiografia digitale ad alta risoluzione (Daniele Ciappi); fluorescenza a raggi X a scansione (XRF Mapping) di alcune aree (Chiara Ruberto e Lisa Castelli, della rete INFN - CHNet, sezione di Firenze, coordinatore Francesco Taccetti). La scansione Multi-NIR, eseguita tramite uno scanner dell'istituto INO-CNR, messo a punto in collaborazione con l'OPD, acquisisce una serie di immagini a varie lunghezze d'onda con una unica ripresa: vedi Bellucci *et alii* 2011, pp. 118-124. Lo scanner XRF, sviluppato interamente dalla rete INFN-CHNet (Cultural Heritage Network) appositamente per le applicazioni nel campo dei beni culturali, permette l'analisi di aree del dipinto registrando contemporaneamente gli spettri delle energie X caratteristiche del campione e le relative coordinate spaziali, producendo "mappe elementali" che consentono di ricostruire la distribuzione spaziale

degli elementi all'interno dell'area scansionata: vedi Mazzinghi a.a. 2012-2015. In questa sede ha consentito di indagare principalmente la composizione elementale delle stratificazioni pittoriche sulla figura centrale di santa Cecilia, nonché la composizione di varie foglie metalliche utilizzate nelle decorazioni a missione, in cui la sola analisi visiva lasciava dubbi.

2 L'analisi della tecnica di esecuzione e dello stato di conservazione del supporto ligneo è stata eseguita assieme al restauratore Ciro Castelli.

3 La larghezza dell'asse superiore attualmente va da 42,7 a 44,7 cm (sinistra-destra osservando il recto); la larghezza dell'asse inferiore va da 43 a 41 cm (sinistra-destra osservando il recto). Le misure sono state prese dalla radiografia da Ciro Castelli con l'uso del programma AutoCad.

4 Ai tre chiodi chiaramente osservabili in radiografia corrispondono fori sul retro; in corrispondenza della traccia del chiodo inferiore vi è una stuccatura di restauro.

5 In corrispondenza del lato superiore, soggetto in passato a una decurtazione di minore entità rispetto agli altri tre lati, si osservano in radiografia alcune tracce con un certo grado di radiopacità che potrebbero essere pertinenti alle sedi dei chiodi che vincolavano la cornice esterna al tavolato; una porzione di chiodo visibile in radiografia, poco sopra la metà sul lato sinistro (osservando il recto) potrebbe anch'essa essere pertinente all'aggancio della cornice esterna.

6 Ovvero senza i listelli sui lati e sul bordo inferiore aggiunti in un intervento di restauro. Sarebbe stato quindi circa 3,5-4 cm più lungo, su ciascuno dei due lati, rispetto alla tavola con i listelli laterali aggiunti.

7 Si osservano zone piuttosto ampie totalmente prive di tela, di forma irregolare, anche in zone figurativamente importanti, tra cui due ampie aree prive di tela localizzate in corrispondenza della parte superiore destra della figura della santa.

8 Si può ipotizzare che la tela sia più sottile in quanto in corrispondenza di essa la radiografia mostra una maggiore radiopacità dovuta a un maggior spessore degli strati preparatori.

9 Potrebbero essere riferibili al disegno per la prima versione, ma possibilmente anche alla realizzazione pittorica, in cui sono probabilmente stati usati dei pigmenti che assorbono nel vicino infrarosso, tra cui terre e nero di carbone.

10 Attorno al globo non si rilevano incisioni: si sottolinea che i film pittorici adiacenti, applicati dopo la doratura a guazzo, presentano un certo spessore.

11 Sull'oro di metà vedi oltre.

12 Lo stato di conservazione compromesso di questa area non permette di capire se la foglia di oro di metà è stata aderita a guazzo o a missione. In una area si osserva che dei residui di oro di metà si sovrappongono alla foglia d'oro del fondo. Questa area aveva probabilmente anche una finitura pittorica soprastante: se ne individuano rarissime tracce, di colore aranciato, forse una vernice colorata. La natura di tali tracce potrebbe essere indagata con ulteriori analisi.

13 Skaug 1994, vol. I, p. 92, vol. II, 5.2, e fig. 593.

14 L'altezza media è ca. 7 mm, ma vi sono parti alte 6 mm sino a 8,5 mm.

15 Nelle aree misurate con la fluorescenza a raggi X non è stato rivelato stagno in corrispondenza di stesure pittoriche di colore giallo, quindi in tali aree non sembra esservi utilizzo di giallo di piombo e stagno. L'ipotesi di un'eventuale pigmento giallo di natura organica andrebbe verificata con ulteriori analisi.

16 In alcune misurazioni di fluorescenza a raggi X sono state rivelate tracce di oro e argento in corrispondenza della distribuzione dello stagno, sia in alcune decorazioni a losanga, sia in alcuni galloni delle vesti di santa Cecilia in trono. La presenza di tracce di oro può essere altresì osservata al microscopio.

17 Cennini (sec. XIV-XV) 1982, capp. XCVII e XCVIII, pp. 104-105.

18 Alla fine del cap. XCV, in cui scrive "ti voglio dimostrare a che modo dei adornare il muro con istagno dorato in bianco, e con oro fine", Cennini ammonisce: "Ancora ti guarda da oro di metà, ché di subito vien negro": Cennini (sec. XIV-XV) 1982, p. 103.

19 Cennini (sec. XIV-XV) 1982, cap. XCIX, pp. 106-107.

20 Vedi Bracco 1995, p. 73.

21 Si tratta di un sostituto più economico della foglia d'oro, ottenuto unendo una sottile lamina d'oro a una lamina più spessa di argento a freddo tramite battitura. Vedi Skaug 1994, pp. 16-18; Ereno - Martin 1996; Osticcioli *et alii* 2019; Osticcioli *et alii* 2020.

22 Per la tecnica della parte del nimbo al di sotto della corona a fianco della testa vedi sopra.

23 L'analisi XRF a scansione in queste aree rivela la presenza di argento e oro. L'oro di metà è stato osservato tra l'altro in alcune decorazioni delle vesti e del tessuto drappeggiato sul trono nella *Madonna di San Giorgio alla Costa* di Giotto: vedi Bracco 1995, p. 73.

24 Cennini (sec. XIV-XV) 1982, cap. CLI, pp. 156-157.

25 Anche i cerchi dei nimbi sono stati voltati a compasso dopo l'esecuzione degli strati pittorici.

26 Sulla parte a destra si intravede anche la presenza di minio: attualmente non è possibile capire se la stesura di minio è posta al di sopra o al di sotto dei residui di foglia metallica applicati nel rifacimento.

27 Per maggiori dettagli sulla composizione del pigmento terra verde si veda Vittorini Orgeas a.a. 2009-2010 e Lalli - Innocenti 2019. I principali componenti responsabili della colorazione delle terre verdi sono i minerali celadonite, di tono verde azzurro, più ricca di silice, e glauconite, di un colore verde più caldo, giallastro olivastro, più ricca di ferro e alluminio. Ulteriori analisi potrebbero aiutare a comprendere meglio questo aspetto. La terra verde più pregiata era estratta, in Italia, nell'area di Monte Baldo, ed era ricca di celadonite.

28 Indagine XRF a scansione.

29 Presenza di mercurio rivelata dall'indagine XRF a scansione.

30 La presenza di argento è leggibile nelle mappature Ag-L eseguite dall'INFN; in una misura

con l'uso di elio su una zona nei pressi del colletto della santa, è stata rilevata la presenza di oro, oltre che di argento su tale risvolto.

31 In alcune zone detto film - molto lacunoso - appare più chiaro, in altre più scuro. Nelle parti in cui il colore è più chiaro, il film pittorico è più sottile: verosimilmente potrebbe trattarsi di residui di una prima stesura con maggiore quantità di bianco di piombo, per agevolare l'applicazione sulla liscia doratura a guazzo, cui è stata poi applicata una seconda mano successiva con una maggiore quantità di azzurrite.

32 Sono purtroppo perdute le fasce laterali più esterne; la doratura di queste parti è frutto di un intervento del passato, eseguita al di sopra di alcune aggiunte laterali del tavolato.

33 Nella scena *Santa Cecilia converte Valeriano* vi sono anche delle decorazioni geometriche con la medesima foglia metallica negli intarsi marmorei al di sopra degli archi, di forma quadrata e triangolare. La decorazione fitomorfa sul timpano è stata invece probabilmente eseguita con oro di metà. Nella scena *Santa Cecilia davanti al prefetto*, sulla faccia anteriore del gradino del trono vi sono residui di caratteri pseudo-cufici eseguiti a foglia d'oro applicata a mordente, al di sopra di una stesura di cinabro.

34 In alcune stesure di fondo di colore scuro caldo, con l'uso probabilmente di una terra d'ombra bruciata, si osserva la presenza di alcuni minuti granuli di colore arancio-rosso, verosimilmente di cinabro, ipotesi supportata dalle mappe di distribuzione del mercurio ottenute mediante XRF a scansione.

35 Ipotesi supportata dalle mappe di distribuzione del rame (XRF a scansione), che suggeriscono un pigmento a base di rame.

36 Osservazione al microscopio ottico. Nell'analisi XRF a scansione è stata rivelata la presenza di argento nelle bordature della veste di santa Cecilia nella scena *Banchetto di Nozze*; non vi è stagno. Tracce d'oro sono ben visibili al microscopio.

37 Nelle miscele si osserva anche una minima quantità di pigmento verde, probabilmente malachite.

BIBLIOGRAFIA

Bellucci et alii 2011: R. Bellucci, C. Frosinini, L. Pezzati, *Caravaggio's underdrawing: A 'Quest for the Grail'?*, in *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*, a cura di M. Spring, London 2011

Bracco 1995: P. Bracco, *La tavola di San Giorgio alla Costa: costruzione, tecnica artistica, stato di conservazione e restauro* in *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 1995, pp. 67-81

Cennini (sec. XIV-XV) 1982: C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982.

Eveno-Martin 1996: M. Eveno, E. Martin, *Les*

feuilles mixtes or-argent en peinture de chavalet, in ICOM Committee for conservation 11th Triennial Meeting, 1-6 September in Edinburgh, Edinburgh 1996, pp. 355-359

Lalli-Innocenti 2019: C. G. Lalli, F. Innocenti, *La Terra Verde: Glauconite o Celadonite? Confronti su casi studio*, in *Paolo Uccello a Santa Maria Novella. Restauro e studi sulla tecnica in terraverde*, a cura di C. Frosinini, Firenze 2019, pp. 269-279

Mazzinghi a.a. 2012-2015: A. Mazzinghi, *Sviluppo di strumentazione xrf a scansione per applicazioni ai beni culturali*, Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Fisica e Astronomia - Corso di dottorato, tutor P. A. Mandò, Ciclo XXVIII, anni 2012-2015



Maestro della Santa Cecilia, *Santa Cecilia e storie della sua vita*, 1305-1310 c., Gli Uffizi, inv. 1890 n. 449

Osticcioli *et alii* 2019: I. Osticcioli, L. Capozzoli, B. Salvadori, M. Banchelli, A. Lavacchi, P. Matteini, S. Siano, L. Gallo, *The "oro di metà" Gilding in the Fifteenth-Century: A Multi-Analytical Investigation*, in *Heritage*, 2 (2), pp. 1166-1175, 2019 (<http://eprints.bice.rm.cnr.it/19331/>)

Osticcioli *et alii* 2020, I. Osticcioli, A. Lavacchi, L. Capozzoli, E. Berretti, L. Gallo, C. Berberich, J. Agresti, S. Siano, *Novel insights on the study of a*

fifteenth-century oro di metà, in *Journal of Cultural Heritage*, 44, 2020, pp. 297-306, (<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207419306272>)

Skaug 1994: E. Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo 1994



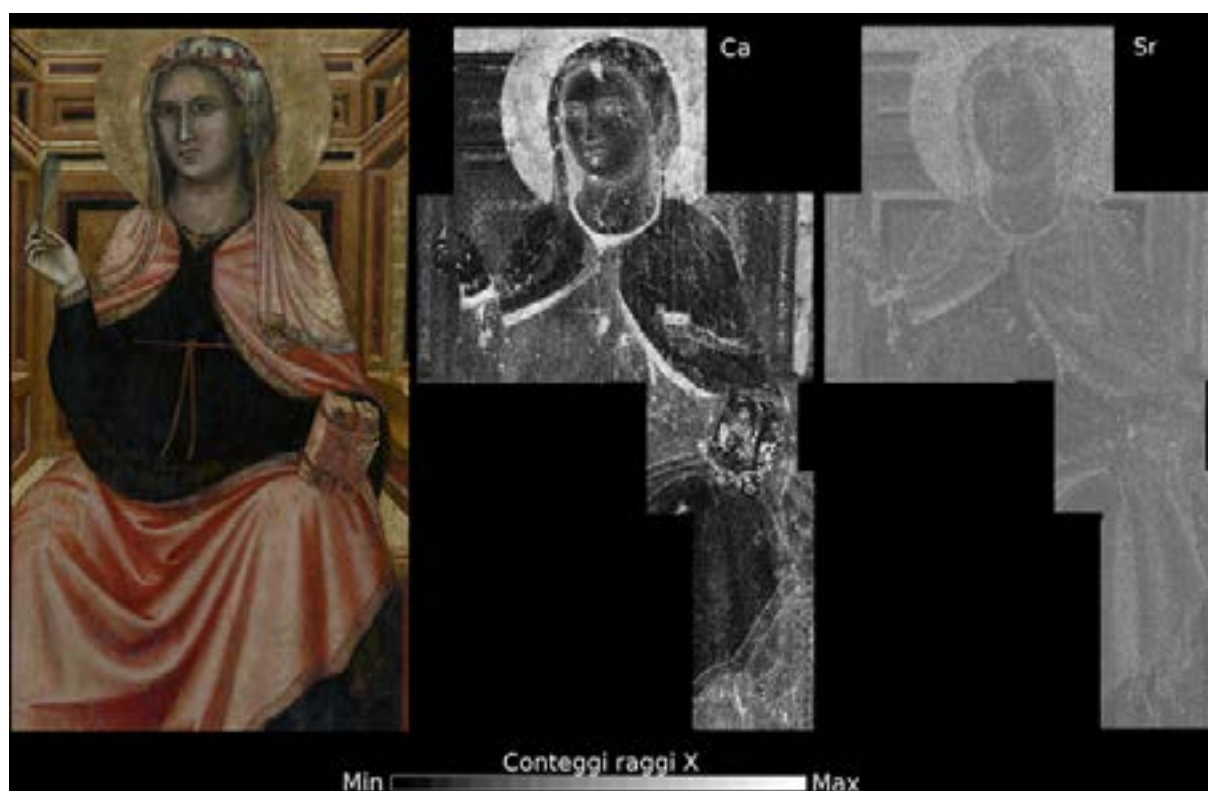
Vittorini Orgeas a.a. 2009-2010: E. Vittorini Orgeas, *Studio sulla terra verde nei dipinti murali monocromi della Toscana del Quattrocento*, Università degli Studi di Parma - Facoltà di Scienze MM. FF. NN. - Corso di Laurea Magistrale in Scienze per i Beni Culturali, relatori A. Casoli e C. Frosinini, correlatore D. Bersani, a.a. 2009-2010

APPENDICE

Chiara Ruberto

INFN

INDAGINI DI FLUORESCENZA A RAGGI X A SCANSIONE
SULLA TAVOLA SANTA CECILIA E STORIE DELLA SUA VITA

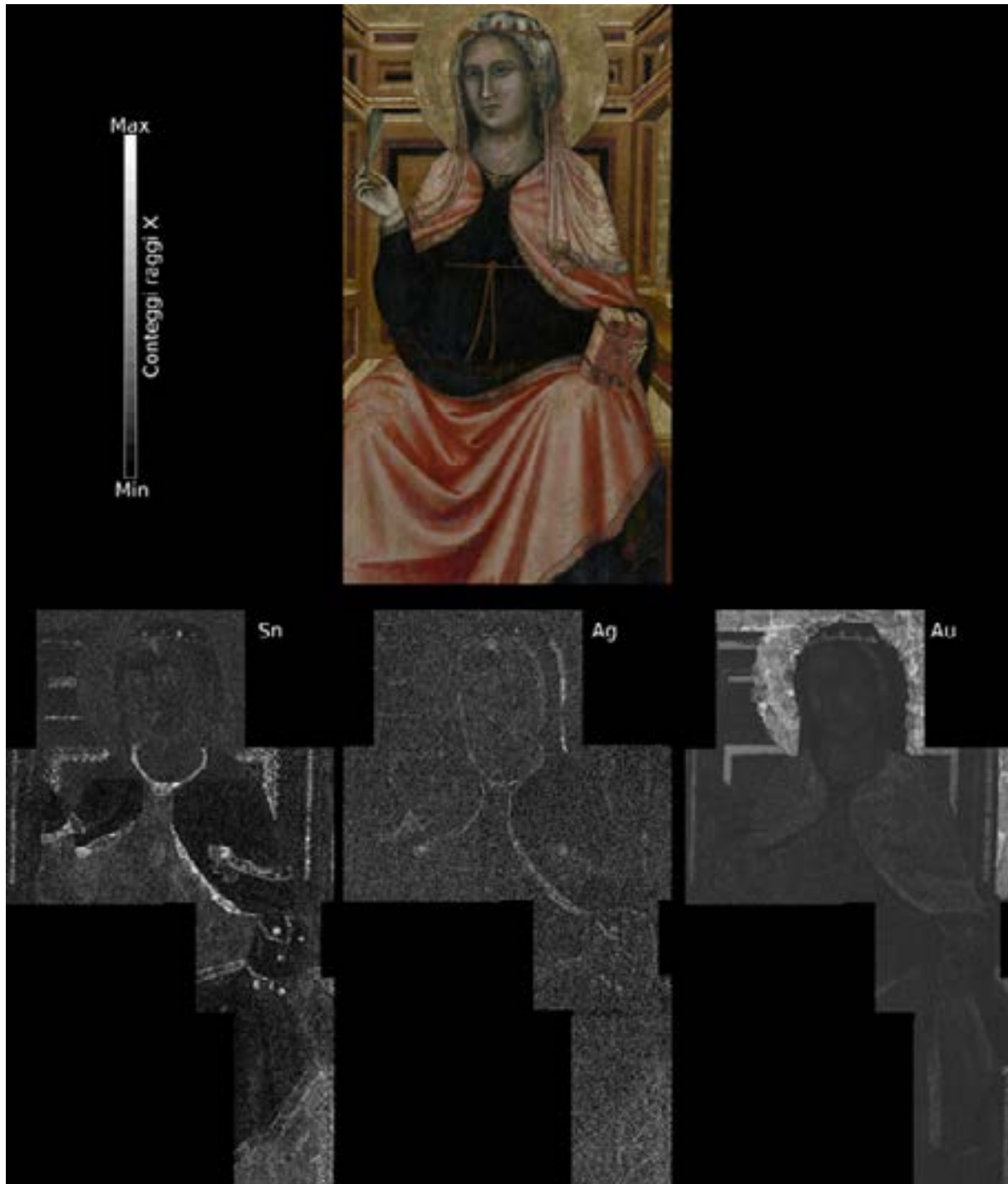


1. Strati preparatori

Fig. 1: Santa Cecilia in trono - Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X del calcio (Ca-serie K) e dello stronzio (Sr-serie K) ottenute con XRF a scansione della rete INFN-CHNet.

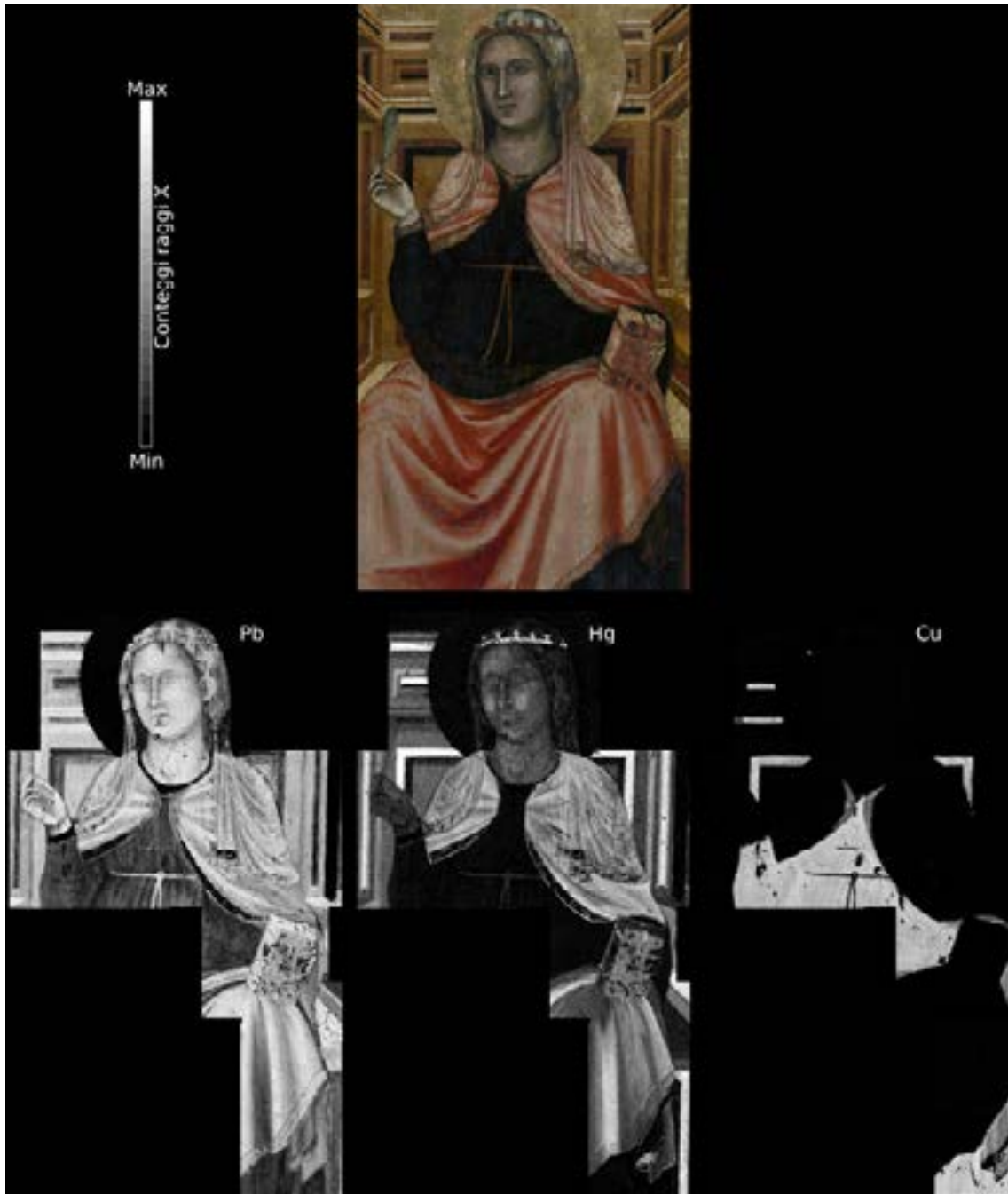
Le mappe di distribuzione riportate sono ottenute dall'unione e rielaborazione di 7 aree differenti.

Il confronto tra le mappe di questi due elementi supporta l'ipotesi della presenza di gesso (solfato di calcio bi-idrato) con inerti di celestina (solfato di stronzio) negli strati preparatori.



2. Decorazioni metalliche

Fig. II: Santa Cecilia in trono - Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X dello stagno (Sn-serie L), dell'argento (Ag-serie L) e dell'oro (Au-serie L) ottenute con XRF a scansione della rete INFN-CHNet. Le mappe di distribuzione riportate sono ottenute dall'unione e rielaborazione di 7 aree differenti. Il confronto tra le mappe di stagno e argento (tracce) supporta l'ipotesi della presenza di stagno dorato con oro di metà, ben visibile nei galloni delle vesti e nelle decorazioni delle losanghe del trono. La presenza dell'oro, in corrispondenza dell'aureola e del fondo, e la sua distribuzione, in cui sono particolarmente evidenti i punti di sovrapposizione delle lamine, confermano in queste aree l'ipotesi di dorature a guazzo. Si deve tenere presente che nella mappa dell'oro si ha anche un contributo della distribuzione del mercurio (Hg-serie L), visibile in corrispondenza delle decorazioni rosse del trono, che in questo caso non è stato possibile eliminare completamente.



3. Strati pittorici

Fig. III: Santa Cecilia in trono - Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X del piombo (Pb-serie L), del mercurio (Hg-serie L) e del rame (Cu-serie K) ottenute con XRF a scansione della rete INFN-CHNet. Le mappe di distribuzione riportate sono ottenute dall'unione e rielaborazione di 7 aree differenti. La mappa di distribuzione del piombo suggerisce un ampio uso di biacca sia in miscela con altri pigmenti, per realizzare le varie gradazioni di colore usate per la costruzione volumetrica, sia per le lummeggiature finali. Le campiture rosse, tra cui alcune profilature del trono, sono caratterizzate dai raggi X del mercurio, che indicano l'uso di cinabro, pigmento utilizzato anche per la resa dell'incarnato nel volto della santa.

Dal confronto delle mappe di questi due elementi si evidenzia che alcune campiture, come la copertina rosata del libro e le vesti, sono realizzate con una miscela di biacca e cinabro.

I raggi X del rame, che indicano la presenza di un pigmento a base di rame, distribuiscono in corrispondenza delle campiture verdi molto scure, quali la veste e alcune profilature del trono. Questo è compatibile con l'ipotesi dell'utilizzo di malachite.

images



Fig. IV: Santa Cecilia in trono - Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X del ferro (Fe-serie K) e del manganese (Mn-serie K) ottenute con XRF a scansione della rete INFN-CHNet. Le mappe di distribuzione riportate sono ottenute dall'unione e-rielaborazione di 7 aree differenti. La mappa di distribuzione del ferro suggerisce nelle ombreggiature e nella struttura del trono l'uso di ocre e terre. In questo caso, la compresenza di ferro e manganese, ben visibile nella struttura del trono e in misura minore nei dettagli del volto, può suggerire l'uso di una terra bruna, quale la terra d'ombra (ossido idrato di ferro e manganese).

4. Restauri

Fig. V: Santa Cecilia in trono - Visibile e mappe di distribuzione dei raggi X del titanio (Ti-serie K) e del cromo (Cr-serie K) ottenute con XRF a scansione della rete INFN-CHNet.

Le mappe di distribuzione riportate sono ottenute dall'unione e rielaborazione di 7 aree differenti.

La presenza di questi due elementi suggerisce l'uso di pigmenti non coevi con il periodo di realizzazione dell'opera, quali per esempio il bianco di titanio o pigmenti a base di cromo, che pertanto permettono l'individuazione di ritocchi di restauro e la conseguente valutazione dello stato di conservazione.







DEOM

Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi

LE ISCRIZIONI RECUPERATE DELLA TAVOLA DI SANTA CECILIA

La tavola di santa Cecilia in trono con storie della sua vita ha le dimensioni di 85,8 × 182,3 cm. La tavola è ripartita in tre sezioni: la parte centrale con santa Cecilia in trono (85,8 × 56,3 cm) è affiancata da due riquadri laterali, delimitati da una linea bicroma di colore rosso e arancio¹, di dimensioni analoghe (a sinistra 81,2 × 60,5 cm, a destra 82,2 × 61,1 cm). Un'identica linea bicroma ripartisce ciascuno dei due riquadri maggiori in quattro riquadri più piccoli, che accolgono storie della vita della santa, di altezza sostanzialmente costante (quelli superiori 38,5 cm, quelli inferiori 38,6 cm) e con una minima oscillazione in larghezza (tra 27,9 e 28,9 cm).

I riquadri delle storie sono separati fra loro da uno spazio che oscilla intorno ai 12 mm; lo stesso spazio li separa dalla linea più esterna che li incornicia; su tutti i loro lati si genera così un listello ora dorato entro un binario di linee bicrome.

Entro gli otto comparti così definiti si snoda la *legenda* di Cecilia dalle nozze al martirio: a sinistra, dall'alto verso il basso, il banchetto di nozze di Cecilia e Valeriano, Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità, l'angelo offre a Valeriano e Cecilia due corone di gigli, Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio; a destra il papa Urbano battezza Tiburzio, Cecilia predica al popolo, Cecilia è condotta davanti all'imperatore e, infine, il martirio di Cecilia.

Le otto scene della vita della santa sono corredate da altrettante iscrizioni che corrono sul listello dorato che le sovrasta.

La collocazione delle iscrizioni sopra e non sotto le scene che debbono illustrare non è consueta², e lascia intendere una funzione specifica della tavola di santa Cecilia, già prospettata da Boskovits³ e più ampiamente argomentata da Sonia Chiodo in occasione di questo studio: la tavola era collocata davanti all'altare, era un *antependium*, nel quale sarebbe stato affatto incongruo collocare delle iscrizioni all'altezza del pavimento.

Le otto iscrizioni non sono facilmente visibili, per un'infausta concorrenza di una preziosa tecnica di esecuzione e gravi problemi di conservazione. In origine i listelli che contornano le otto scene, oggi contraddistinti da un fondo d'oro, erano ricoperti nella loro sezione centrale, individuata da un bilineo inciso, da uno strato di azzurrite e bianco di piombo: erano quindi listelli azzurri contornati da oro. Le

iscrizioni furono realizzate con uno stilo che, graffiando e asportando la superficie pittorica azzurra, faceva emergere dal fondo oro i singoli segni grafici (lettere, segni abbreviativi, *interpuncta*, tratti esornativi di riempimento).

A seguito di interventi di pulitura aggressivi non solo è stato rimosso quasi completamente lo strato pittorico azzurro (alcuni residui sono visibili nella sezione destra), ma in molte parti della tavola anche lo strato d'oro è chiaramente abraso. Per questa ragione, la possibilità di lettura delle iscrizioni è oggi limitata ai casi in cui lo stilo abbia graffiato più profondamente lo strato pittorico, incidendo il fondo d'oro.

Le iscrizioni della parte destra della tavola sono meglio leggibili rispetto a quelle della parte sinistra, quasi completamente perdute. Questa situazione può essersi generata per la concomitanza di due diversi fattori: in primo luogo, nella sezione destra le incisioni sono più profonde perché sono state verosimilmente realizzate calcando maggiormente lo stilo o utilizzando uno strumento più acuminato; in secondo luogo, nei precedenti interventi, i restauri hanno insistito maggiormente sulla parte sinistra, dalla quale è iniziato il lavoro. L'asportazione dello strato azzurro in combinazione con questi fattori ha causato la perdita totale o parziale della leggibilità dei *tituli* di cinque delle otto scene, le quattro sulla sinistra e la prima della sezione destra.

La *legenda* di santa Cecilia e le iscrizioni che la ripercorrono furono proposte al pittore da un committente che aveva sicuramente consuetudine con la letteratura agiografica. Considerando gli anni di esecuzione della tavola potremmo aspettarci che le vicende narrate fossero ripercorse attraverso la diffusissima *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze⁴, ma troviamo anche un indizio del ricorso al più ampio testo della *Passio* (BHL nr. 1495; BHL *Suppl.* 1986 nr. 1495a), fonti dalle quali le scene riprodotte si discostano in due casi. La scena successiva al battesimo di Tiburzio presenta Cecilia che predica al popolo (se è giusta la nostra integrazione del *titulus*), un avvenimento che né la *Passio* né Iacopo da Varazze registrano (e la scena non sembra del tutto assimilabile alle parole che Cecilia rivolge agli *apparitores* del prefetto Almachio che si convertiranno alla fede cristiana); la scena successiva e l'iscrizione completamente leggibile presentano Cecilia davanti all'imperatore, chiaramente individuato dalle insegne imperiali della corona e del globo retto nella mano sinistra, mentre nella *Passio* e nella *Legenda* di Iacopo da Varazze Cecilia è portata davanti al prefetto Almachio che la interroga⁵.

Seguendo l'ordine delle scene, si riporta di seguito il testo che è possibile leggere⁶:

Banchetto di nozze di Cecilia e Valeriano

[...]

Cecilia converte Valeriano

[...] (con)v(er)tit ip(su)m⁷

images

Valeriano incoronato da un angelo

[... Val]eria[nus ... ange]lo [...]

Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio

Qual(ite)r s(anc)ta Cecilia [...]

Battesimo di Tiburzio

[Qual(ite)r] b[a]pt[...]

Cecilia predica al popolo

Qual(ite)r ip(s)a p(re)dicavit po[pulo]

Cecilia davanti all'imperatore

Qual(ite)r s(anc)ta Cecilia ducta fuit coram [i(m)]p(er)atore

Martirio di Cecilia

Qual(ite)r ip(s)a fuit missa i(n) caldar[ia(m)] aque bullienti[s]⁸

I *tituli* sono di diversa lunghezza, lo spazio della cornice non utilizzato è popolato di tratti esornativi a riempimento. In quattro casi la didascalia inizia con *Qualiter*, e si può supporre che lo stesso valga per le iscrizioni delete o non completamente leggibili. Questa ipotesi è avvalorata anche dal raffronto con la tavola di santa Margherita e storie della sua vita, nella chiesa di Santa Margherita a Montici presso Firenze, opera posteriore dello stesso maestro⁹, che presenta una serie di iscrizioni a commento delle scene raffigurate che iniziano tutte con *Qualiter*¹⁰.

La scrittura si colloca in uno spazio grafico delimitato da un bilineo alto fra i 6 e gli 8,5 mm; tra questo spazio, originariamente campito in azzurro, e le linee bicrome che delimitano i riquadri delle scene rimanevano alcuni millimetri su fondo oro (in misura variabile fra 1,5 e 3 mm) in cui non era prevista la campitura in azzurro, per offrire all'iscrizione il massimo risalto. Una possibile ricostruzione della situazione originaria è qui visualizzata alle figg. 1-2.

La scrittura distintiva impiegata, tradizionalmente definita maiuscola gotica, ha pertanto delle dimensioni particolarmente minute, addirittura inferiori a quelle che compaiono in numerosi manoscritti di dimensioni medie o grandi.

L'utilizzo di uno spazio in altezza particolarmente ridotto favorisce, potremmo dire quasi impone, la dilatazione delle lettere in larghezza, che per questo motivo non appaiono interessate da quella compressione laterale che si osserva spesso in scritture maiuscole di inizio Trecento¹¹. La sostanziale mancanza di compressione è ribadita dall'assenza di nessi tra lettere, anch'essi assai comuni nelle scritture di questo periodo¹².



1-2

Restauro virtuale dell'iscrizione della settima e dell'ottava scena della legenda di santa Cecilia.

La parola grafica è ben individuata e le parole sono separate da una regolare spaziatura e, per quanto è possibile dedurre da alcuni casi, anche attraverso l'uso di *interpuncta*. Nelle due iscrizioni più facilmente leggibili (*Cecilia davanti all'imperatore* e *Martirio di Cecilia*), il testo è concluso da un punto a metà altezza seguito da un motivo decorativo composto da tre foglie lanceolate che si sviluppano orizzontalmente, rastremandosi verso destra. Sebbene la presenza di segni abbreviativi sia richiesta su più parole, allo stato attuale non sono visibili *tituli* sovrascritti di forma rettilinea o mossa, mentre si apprezza con sufficiente chiarezza il taglio della L di *qual(ite)r* e della P di *i(m)p(er)atore*.

Anche l'analisi dei singoli segni grafici risulta piuttosto difficoltosa per la condizione del supporto, in particolare per la perdita della campitura azzurra che definiva con chiarezza il perimetro delle lettere (fig. 3). Inoltre, le incisioni residue si confondono talvolta con i segni lasciati dai restauri o da altri accidenti subiti nei secoli dalla tavola, alimentando l'incertezza su quale fosse la forma originaria della lettera.

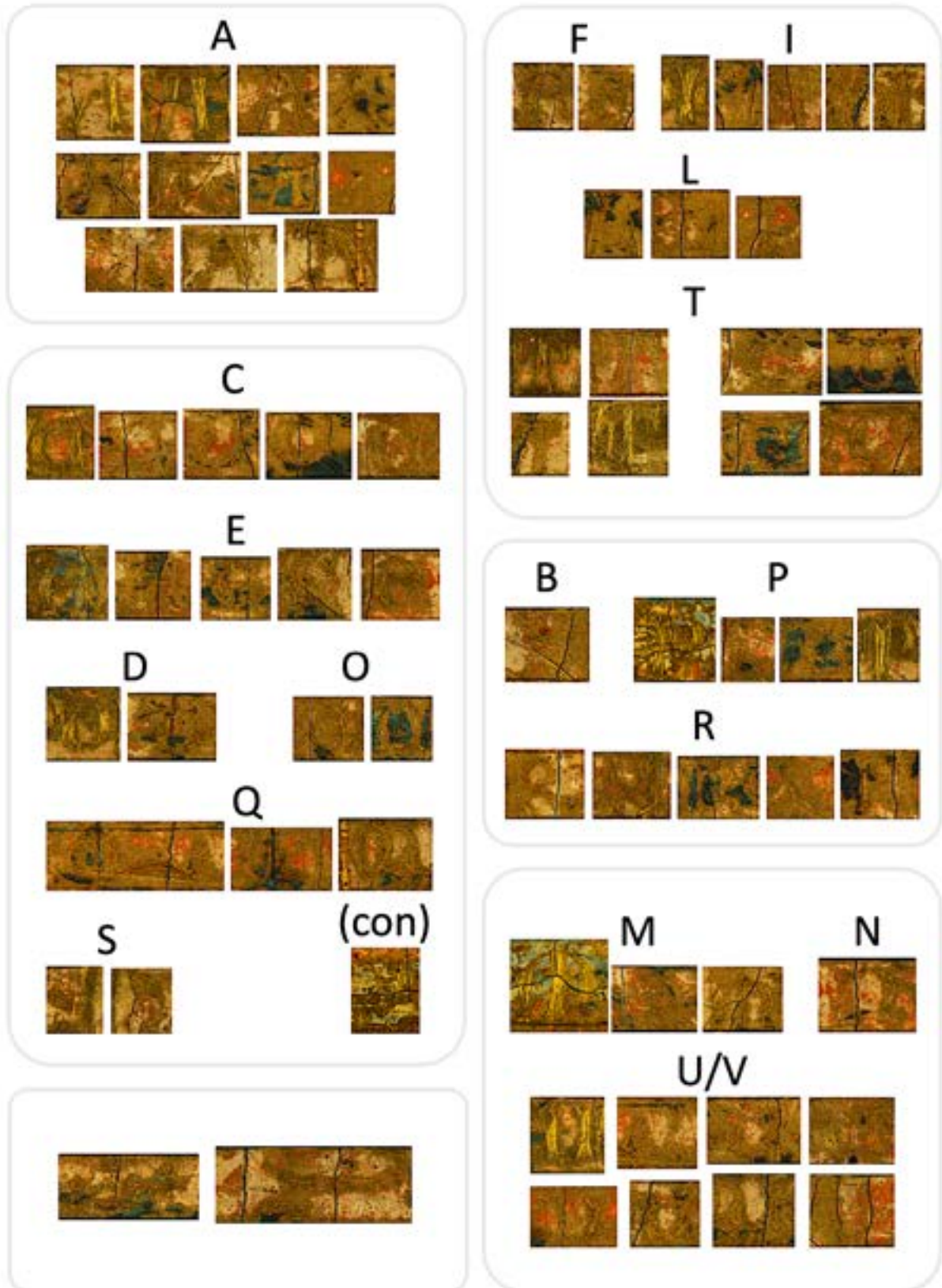
Un primo elemento da evidenziare è che l'esecuzione delle singole lettere, seb-



bene accurata, non risulta particolarmente normalizzata: si osservano infatti oscillazioni nelle modalità esecutive dei singoli tratti, e una complessiva incostanza nell'altezza e nella larghezza delle lettere, non solo o non sempre dovuta alla variazione di altezza del bilineo entro cui sono iscritti i testi.

Da un punto di vista morfologico l'uso di varianti è limitato alla T, di forma capitale o alternativamente con il tratto inferiore arrotondato sulla base di scrittura. In questo, si rileva come le iscrizioni della tavola di santa Margherita, realizzata dallo stesso artista, presentino una variabilità assai più ricca¹³, anche se non si può escludere che le iscrizioni oggi illeggibili della tavola di santa Cecilia presentassero ulteriori variazioni morfologiche.

La A è di forma asimmetrica, con un tratto aggiuntivo di coronamento a chiudere il comparto superiore della lettera. Particolarmente significativo risulta il tratto di sinistra, sottile e sostanzialmente rettilineo seppure con terminazione leggermente arrotondata sulla base di scrittura: si tratta di un elemento che in area fiorentina si



3

Morfologia delle lettere, della nota tachigrafica con, dei segni di riempimento presenti nelle iscrizioni della tavola di santa Cecilia.

images

ritrova nelle iscrizioni dipinte e su pietra del tardo Duecento, al quale sarà preferito, in particolare addentrandosi nel Trecento, il tratto marcatamente ondulato, fortemente arrotondato alla base e ingrossato al centro¹⁴.

Come di consueto nelle scritture maiuscole di tradizione gotica l'alternanza di tratti sottili e tratti spessi risulta particolarmente marcata. Inoltre, le terminazioni dei tratti dritti si allargano con un'apertura a coda di rondine o a spatola (terminazione inferiore del tratto destro della A, tratto verticale sinistro di B, P ed R, attacco e stacco di I, tutti i tratti costitutivi di F, L e T capitale, tratti verticali di U/V, N e tratto centrale della M di forma tondeggiante). Un'analoga apertura a spatola si ritrova anche nell'attacco del tratto superiore di D di forma onciale, nella S e nella terminazione destra del tratto orizzontale di T rotondeggiante, nonché nel tratto mediano della A, che tende in genere ad allargarsi verso sinistra.

La terminazione arrotondata riguarda invece il tratto sinistro di A, il tratto curvo della T nella variante rotondeggiante, il tratto sinistro di U/V (sempre di forma mistilinea, come detto) e l'analogo tratto destro di N, speculare alla U/V, i tratti esterni della M, eseguiti in continuità in modo da formare un arco, e l'ultimo tratto di R, che si ingrossa per poi terminare sottile e arrotondato sulla base di scrittura o leggermente sollevato.

Altro elemento caratteristico del periodo è la chiusura dei comparti di alcune lettere (C, E ed F) con sottili filetti ornamentali, più o meno incurvati e terminanti con arrotondamenti¹⁵; ad essi si può assimilare il tratto orizzontale aggiunto a chiudere la porzione superiore di A, anch'esso sottile e con terminazione talvolta arrotondata sulla sinistra. Non si sono invece ravvisati filetti aggiunti alle terminazioni a spatola di D di forma onciale, L e T (in entrambe le varianti), che caratterizzano verosimilmente una fase più avanzata e cronologicamente posteriore della maiuscola gotica.

Particolarmente significativo il trattamento della coda della Q, adagiata sulla base di scrittura e di estensione variabile: nel *Qualiter* dell'iscrizione di *Cecilia davanti all'imperatore* l'ampia coda allontana la lettera successiva, donando particolare ariosità alla scrittura; in *aque*, sopra la scena del martirio, la coda è talmente compressa da far sospettare che lo *scriptor* l'avesse in un primo momento omessa.

Appendice 1

A margine dell'analisi delle lettere ancora leggibili nei *tituli* che illustrano le singole scene può essere opportuno segnalare alcuni aspetti del libro che santa Cecilia tiene in mano. Si tratta di un codice che nella sua forma esteriore è del tutto coerente con le tecniche artigianali dei primi decenni del Trecento. Innanzitutto osserviamo le assi usate per i due piatti, che appaiono piuttosto spesse in rapporto al blocco dei fogli, e che non presentano unghiatura. Le assi cioè hanno le stesse dimensioni dei fogli che debbono proteggere, e terminano con un labbro squadrato (la forma più comune del codice quattrocentesco prevede assi leggermente più grandi dei fogli e con il labbro smussato, la cosiddetta unghiatura). I piatti (e il dorso non visibile) sono rivestiti di pelle, probabilmente pelle allumata arrossata e non cuoio. Dal piatto anteriore partono quattro bindelle (una dal centro del margine superiore e inferiore, due opportunamente distanziate dal margine esterno), che si agganciano sul piatto posteriore con quattro puntali metallici. Le bindelle sembrano realizzate con una fettuccia intrecciata, probabilmente di stoffa; i quattro puntali hanno un'asola che va ad inserirsi in quattro tenoni fissati sul piatto posteriore e terminano con una piccola nappa, forse ancorata a un anellino, che permetteva di staccare le bindelle dai tenoni con maggiore agio. I piatti sono provvisti di cinque borchie metalliche (quattro agli angoli e una al centro), quasi sicuramente di ottone, che oltre a una funzione decorativa avevano la funzione pratica di distanziare i piatti dalla tavola sul quale il codice era riposto.

Appendice 2

La tavola di santa Margherita presenta le seguenti iscrizioni:

Il prefetto Olibrio vede Margherita

+ Qualit(er) p(re)fettus eq(ui)ta(n)s vidit s(an)c(t)am Margarita(m)

Margherita è condotta innanzi al prefetto Olibrio

+ Qual(ite)r fuit ducta ante prefectum

Margherita è incarcerata e inghiottita dal drago

+ Qual(ite)r missa fuit in carcere(m) draco deglutivit ea(m)

Margherita è torturata

+ Qualit(er) fuit cesa cu(m) virgis subtilissimis

Margherita è messa in una vasca di acqua gelata

+ Qual(ite)r [fuit] missa vas aq[---]gie[-] Sp(iritu)s S(an)c(tu)s descendit sup(er) ea(m)

Margherita è decapitata

+ Qualit(er) fuit decollata

NOTE

1 Realizzata con minio e cinabro, come documenta il saggio da Anna Marie Hilling in questo numero.

2 Esempi di *tituli* inseriti sopra le scene raffigurate, in spazi dedicati oppure all'interno delle scene stesse, si osservano in alcune tavole dipinte più antiche. Nella Madonna in trono col Bambino e storie di santi di Margarito d'Arezzo, databile al 1263-1264 (London, National Gallery, NG564), le iscrizioni che sovrastano le scene sono in una maiuscola estremamente minuta e semplificata (cfr. Monciatti 2010, fig. 250; Gordon 2011, pp. 314-323). Nel dossale di *Santa Caterina di Alessandria e storie della sua vita*, della seconda metà del sec. XIII (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1583), i *tituli* sono vergati in una maiuscola piuttosto incerta, forse aggiunti in modo estemporaneo e non previsti nel progetto originario (cfr. Burresi – Caleca 2005, pp. 192-194 nr. 51). Iscrizioni in scrittura minuscola furono invece trascritte all'interno delle quattro scene del dossale con la Madonna con Bambino in trono tra i santi Pietro e Paolo di San Leolino a Panzano, opera di Meliore di Jacopo da collocare poco oltre la metà del secolo XIII (cfr. Boskovits 1993, pp. 631-641). Cronologicamente più prossime alla nostra sono alcune delle tavole realizzate dal Maestro della Maddalena nell'ultimo quarto del secolo: nella Madonna in trono col Bambino tra i santi Andrea e Giacomo (Paris, Musée des Arts Décoratifs, PE 76), le iscrizioni sono collocate sopra le scene ma sono redatte in scrittura minuscola (cfr. Tartuferi – Scalini 2004, pp. 98-99 nr. 9), mentre nell'analoga Madonna in trono col Bambino tra i santi Leonardo e Pietro, dello stesso Maestro (New Haven, Yale University Art Gallery, 1871.3), viene utilizzato un alfabeto maiuscolo di impianto gotico di buona qualità (cfr. Tartuferi 1990, p. 92 e tav. 142). Lo stesso alfabeto, meno control-

lato, si riscontra nei due frammenti di dossale raffiguranti san Iacopo e san Giovanni e storie, sempre dello stesso autore e databili agli ultimi anni del XIII secolo, conservati presso la Galleria dell'Accademia di Firenze (dep. nn. 121 e 122; cfr. Boskovits – Tartuferi 2003, pp. 157-160 nr. 28). A fianco di questi esempi vale la pena di menzionare il paliotto del Salvatore del Maestro di Tressa conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena, datato al 1215, nel quale l'iscrizione di datazione, stavolta eseguita in un'elegante maiuscola ancora di impostazione romanica, corre su un listello nella porzione superiore della tavola, e all'interno di alcune delle scene, nella parte alta, compaiono iscrizioni in minuscola, oggi solo parzialmente leggibili (cfr. Bacci 1998, e più di recente Argenziano 2016).

3 Offner 1986, p. 94.

4 Iacopo da Varazze 1998, pp. 1180-1187.

5 Incongruenze minori si registrano anche nella scena in cui l'angelo offre due corone di gigli a Valeriano e Cecilia, quando la *Passio* e la *Legenda aurea* narrano che l'angelo offrì una corona di gigli e rose (v. Iacopo da Varazze 1998, cit., p. 1182: "Angelus autem duas coronas ex rosis et liliis in manu habebat et unam Cecilie et alteram Valeriano tradidit ..."). Nella stessa scena la veste di Valeriano, rosa nei precedenti riquadri, è bianca, come narra la *Passio* (la nuova veste candida non è menzionata nella *Legenda*). Per le due scene di Cecilia che predica al popolo e Cecilia davanti all'imperatore, così come per la duplice corona offerta dall'angelo, la *legenda* accolta nel *Sanctuarium* di Bonino Mombrizio concorda con la *Legenda aurea*, v. Mombrizio 1910, pp. 332-341.

6 Si trascrivono le iscrizioni usando minuscolo e maiuscolo secondo l'uso moderno. Le

abbreviature sono sciolte fra parentesi tonde. In caso di guasto del supporto, si indica la lacuna con tre puntini tra parentesi quadre. Se è possibile integrare la lacuna del testo guasto, le lettere integrate sono poste tra parentesi quadre.

7 L'integrazione *(con)v(er)tit* rende il senso del colloquio fra Cecilia e Valeriano, ma la conversione di Valeriano avviene dopo questo colloquio ed è opera del papa Urbano; una lettura alternativa possibile può essere *(a)v(er)tit*, cioè Cecilia allontana Valeriano dal talamo nuziale e lo invita a presentarsi a papa Urbano.

8 Sulla base dei segni residui, riteniamo che la parola *caldaria(m)* subì almeno un intervento di correzione nella parte terminale, che quindi restituiamo tra parentesi quadre. Della lettera S finale di *bullientis* non resta alcuna traccia, ma la sua presenza è richiesta, oltre che dalla grammatica, dallo spazio tra la I e l'elemento grafico che chiude l'iscrizione.

9 Cfr. Offner 1986, cit., pp. 138-148. Secondo Sonia Chiodo, che ringraziamo per l'indicazione, la tavola di santa Margherita si colloca dopo la stesura originale della tavola di santa Cecilia (c. 1307) e prima del suo rifacimento. Risulta pertanto databile nel secondo decennio del XIV secolo.

10 Nella tavola di Montici, la parola è abbreviata con taglio della L, come nella *Santa Cecilia*, oppure con il *titulus tremulatus* sulla T. Per la trascrizione di queste iscrizioni si veda l'Appendice 2.

11 Per qualche riflessione sull'epigrafia su supporto lapideo nella Firenze del Trecento v.

Gramigni 2017. Per una panoramica dell'evoluzione della scrittura epigrafica di epoca romanica e gotica in un'area geografica non distante, quella pisana, si veda Banti 2000.

12 Nella maiuscola gotica si intensifica e si normalizza, già a partire dal secondo Duecento, l'impiego dei nessi tra lettere, normalmente con A e U/V di forma mistilinea in prima posizione e lettere con primo tratto perpendicolare alla linea di scrittura in seconda posizione (cfr. Gramigni 2012, p. 87 e *Id.* 2017, cit., pp. 83-84). Si segnala che neppure le iscrizioni della tavola di Santa Margherita a Montici presentano nessi tra lettere.

13 Oltre a T capitale oppure rotondeggiante, nella tavola di santa Margherita si osservano infatti la D capitale alternata alla onciale, la U/V capitale alternata alla forma mistilinea e una A con tratto mediano spezzato. Purtroppo le riproduzioni del *Corpus* (Offner 1986, cit., pp. 141-146 tavv. IX²-IX⁷) non permettono l'analisi delle iscrizioni a commento delle scene.

14 La forma di A con tratto di sinistra sottile e rettilineo o minimamente incurvato è impiegata con una certa continuità nelle opere del citato Maestro della Maddalena, attivo a Firenze negli ultimi decenni del Duecento. Sull'evoluzione della A verso una forma epigrafica sostanzialmente canonizzata cfr. Gramigni 2012, cit., pp. 79, 80, 83.

15 Anche questo elemento stilistico si ritrova con continuità negli esempi epigrafici lapidei del Trecento (cfr. Gramigni 2017, p. 72).

BIBLIOGRAFIA

- Argenziano 2016: R. Argenziano, *Le "figure meschinamente disegnate (...) del davanzale dipinto per la chiesa della Badia di S. Salvatore della Berardenga" nella Pinacoteca Nazionale di Siena e la fortuna dell'iconografia della Passio imaginis Christi*, "Bollettino senese di Storia Patria", 123 (2016), pp. 11-64
- Bacci 1998: M. Bacci, *The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 61 (1998), pp. 1-16
- Banti 2000: O. Banti, *Dall'epigrafica romanica alla pre-umanistica. La scrittura epigrafica dal XII alla fine del XV secolo a Pisa*, "Scrittura e Civiltà", 24 (2000), pp. 61-97
- Boskovits 1993: M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze 1993
- Boskovits - Tartuferi 2003: M. Boskovits, A. Tartuferi (a cura di), *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Firenze 2003
- Burresi - Caleca 2005: *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo 2005 - 25 giugno 2005), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Pisa 2005
- Gordon 2011: D. Gordon, *National Gallery Catalogues: The Italian Paintings before 1400*, London 2011
- Gramigni 2012: T. Gramigni, *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*, Firenze 2012
- Gramigni 2017: T. Gramigni, *La memoria epigrafica dell'alluvione dell'Arno del 1333*, in *L'acqua nemica. Fiumi, inondazioni e città storiche dall'antichità al contemporaneo*, Atti del convegno, Firenze, 29-30 gennaio 2015, a cura di C. Bianca e F. Salvestrini, Spoleto 2017, pp. 61-93
- Iacopo da Varazze 1998: Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze 1998
- Mombritius 1910: Boninus Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum*, ed. duo monachi Solesmenses, I, Paris 1910
- Monciatti 2010: A. Monciatti, *Margarito, l'artista e il mito*, in M. Collareta e P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo: il Medioevo*, Firenze 2010, pp. 213-224
- Offner 1986: R. Offner, *The School of the St. Cecilia Master. A new edition with additional notes and bibliography* by M. Boskovits, Firenze 1986
- Tartuferi 1990: A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990
- Tartuferi - Scalini 2004: *L'Arte a Firenze nell'età di Dante, 1250-1300*, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004



Giorgio Fossaluzza

INTORNO ALL'AVVEDUTO SCETTICISMO
DI LUIGI LANZI SULL'AUTORITRATTO
DEL MORTO DA FELTRE
DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

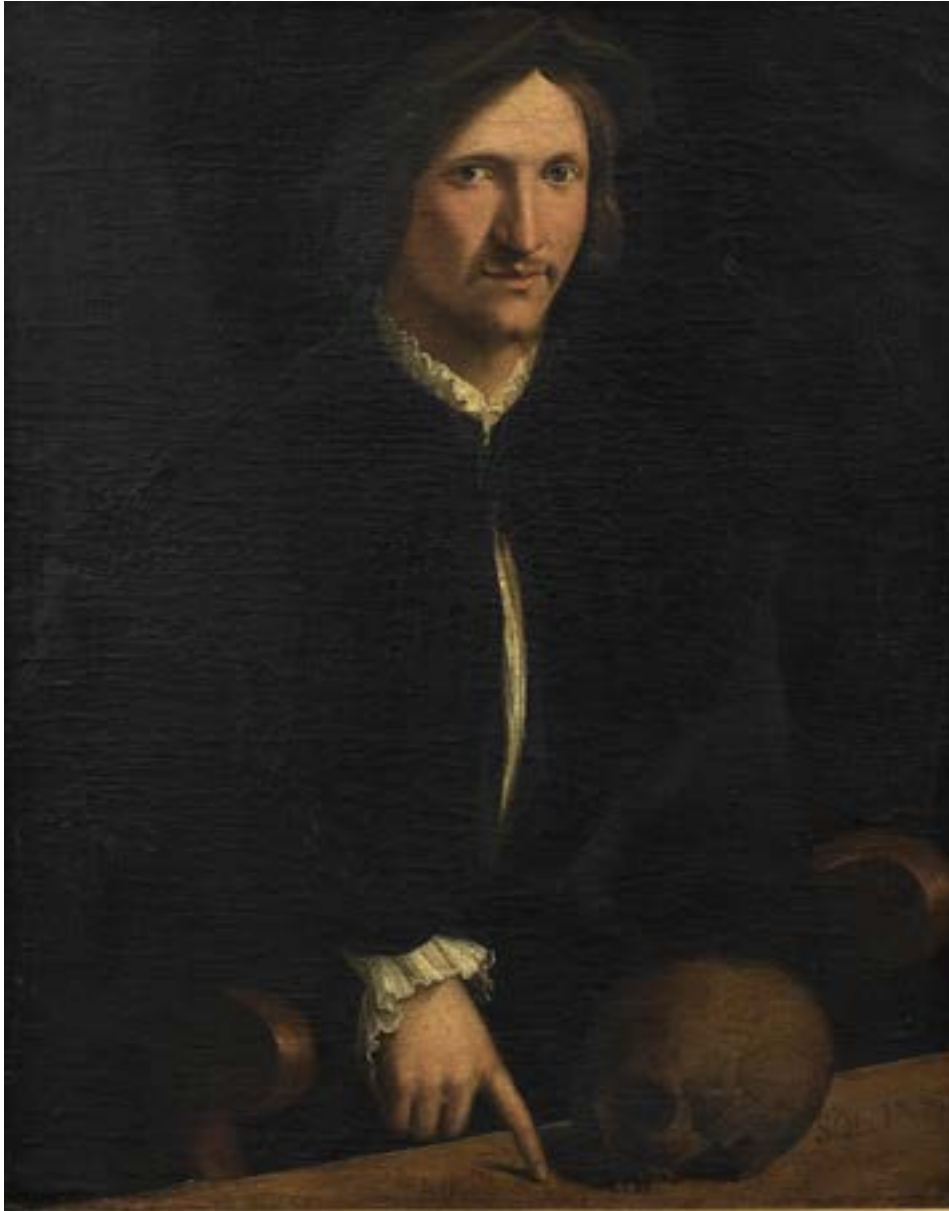
Approccio descrittivo

Nella Galleria degli Uffizi il presunto autoritratto che storicamente documenta il vasariano Morto da Feltre (fig. 1) raffigura un giovane uomo con le spalle volte a uno sfondo scuro, accomodato su una sedia dai braccioli ricurvi¹. Ha il capo coperto da un tocco cuspidato e indossa un elegante giuppone nero, stretto in vita, dalle spalle spioventi e maniche voluminose. Abiti che, per l'epoca, esprimono chiaramente nella loro distinta severità l'*habitus* morale dell'effigiato: nella ricercatezza del taglio e forse anche nel tessuto soprattutto si rinuncia a qualsiasi ornamento od ostentazione di lusso². Per l'interpretazione, in particolare, in passato è stato determinante il gesto dell'effigiato, inteso come allusione a un nome proprio³. Ma il giovane non tocca il teschio, bensì il piano del tavolo, dove l'attuale stato di conservazione non consente d'individuare chiaramente quello che potrebbe essere un biglietto o solo una scritta sottostante una successiva stesura pittorica.

Attualmente, a sinistra dell'indice puntato si legge la scritta in incerti caratteri capitali in rosso dal *ductus* affatto superficiale e sovrapposta in taluni punti alle integrazioni pittoriche: «MEN», l'ultima lettera con segno diacritico; mentre a destra del teschio si legge «SOL INTT». Per quanto antica, non si ritiene autentica. Nel migliore dei casi, semmai, potrebbe riportare (o ricalcare) quella eventualmente prevista dall'autore. Mai interpretata finora rimanendo un rebus, in attesa di rilevamenti diagnostici e di un restauro del dipinto, può essere ricomposta in modo da leggersi congetturalmente e per dare un senso come «MENS OLIM».

Sciolta così l'iscrizione, il personaggio pare colto nell'atto di indicare la corrottevolezza dei pensieri dovuti al trascorrere del tempo, una sorta di *memento mori*. Il significato dell'epigrafe troverebbe attestazioni nei *Punica* di Silio Italico (I, 483):

Exoptatus ades, mens olim proelia poscit.



1

Gabriele Capellini, detto il Calzolareto, *Ritratto di giovane uomo* (già supposto autoritratto di Morto da Feltre), Gli Uffizi, inv. 1890 n. 1658.

In riferimento a Platone, compare altresì nel poema filosofico cinquecentesco *Zodiacus vitae* (XII, 189-190) di Pier Angelo Manzoli⁴:

Has formas incorporeas divina Platonis
Mens olim agnovit; quamvis turba invida tanti
Scripta viri carpat risuque illudat amaro.

Il messaggio celato, collegato in tal modo e sporadicamente a fonti e a rare attestazioni erudite, si presenterebbe coerente con l'ideazione del ritratto e con la pro-



2

Gabriele Capellini, detto il Calzolairetto, *Ritratto di giovane uomo* (già supposto autoritratto di Morto da Feltre), scritta a tergo della tela, Gli Uffizi, inv. 1890 n. 1658.



3

Gabriele Capellini, detto il Calzolairetto, *Ritratto di giovane uomo* (già supposto autoritratto di Morto da Feltre), testa virile a tergo della tela, Gli Uffizi, inv. 1890 n. 1658.

fondità meditativa espressa dall'iconografia di un intellettuale. Sicché, difficilmente l'iscrizione può attribuirsi unicamente alla fase successiva alla sua realizzazione, quella della fortuna collezionistica.

Come si evince dalla descrizione, non accompagnata, però, dal nome dell'autore, il dipinto entrò nelle raccolte medicee con il primo gruppo di autoritratti acquistati da Cosimo III il 27 ottobre 1682⁵. Compare quindi nell'inventario del 1704 (n. 1688) con l'attribuzione "MORTE VERONESE" (forse da intendersi quale soggetto?), ripresa dalla scritta a tergo della tela (fig. 2), apposta nel frattempo e similare per grafia a molte altre coeve presenti negli autoritratti degli Uffizi, anche qui insieme al numero d'inventario e in par-



4

Cristoforo Coriolano (attr.), Cosimo Bartoli, *Morto da Feltro pittore*, xilografia. Ritratto al busto in ovale entro cornice architettonica ornata e decorata con figure, anteposta alla *Vita del Morto da Feltro pittore e di Andrea di Cosimo Feltrini*, in Vasari 1568, Volume Terzo, Parte Prima, p. 223.

ticolare a una testa virile abbozzata (fig. 3)⁶. Non è più presente negli inventari del 1753, 1769 e 1773 poiché riposto in magazzino, mentre ritorna in quelli del 1784 (n. 563/104) e del 1825 (n. 1360), questa volta registrato come autoritratto del Morto da Feltro⁷.

Pertanto, attraverso la dicitura d'inventario, diviene noto come tale e comincia a suscitare un certo interesse in quanto evocativo di una personalità particolarissima per Vasari stesso. La sua versione biografica stupefacente per l'esplorazione avventurosa e non razionale dell'antico che lo conduce alla rinascita delle grottesche, lo è soprattutto riguardo il percorso della mente di un artista, per cui l'essere capzioso e bizzarro, pervaso da inusitate speculazioni immaginifiche, lo ha fatto associare in seguito alle personalità dalla complessione melancolica:

«Coloro che hanno per natura di cervello capriccioso e fantastico sempre nuove cose ghiribizzano e cercano investigare, e coi pensieri strani e diversi dagli altri fanno l'opere loro piene e abbondanti di novità»⁸.

Nella fase tardo settecentesca del suo recupero, il ritratto continua ad assolvere al compito di supportare il profilo di un pittore che fatica a calarsi in una realtà



5

Polidoro Caldara da Caravaggio (attr.), *Testa d'uomo di profilo verso sinistra con berretto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures, Inv. 10979, Recto. Credito: RMN-Grand Palais/Thierry Le Mage/ RMN-GP/Dist. Photo Scala, Firenze.

che possa essere documentata, come invece potrà proporsi nel frattempo seppure con gradualità, con l'affrancamento parziale dal dettato vasariano e il nascere di una nuova storia dell'arte. Per il momento tale personalità, tolta quella delineata da Vasari, non trova riscontro presso altri testimoni, non s'identifica infatti *tout court* con quella di una "leggenda", per certi aspetti parallela, di Carlo Ridolfi, riguardante «Pietro Luzzo da Feltre detto Zaratto», partecipe tra realtà e finzione dell'epilogo di Giorgione, un maestro dalla biografia a sua volta sfuggente⁹.

In premessa: la fortuna del ritratto vasariano

Fino al momento dell'inventario del 1784, la fortuna dell'immagine del Morto da Feltre era stata esemplificata e trasmessa da riproposte e più libere traduzioni grafiche, non meno interessanti e problematiche, del ritratto scelto da Vasari nelle *Vite*.

Il ritratto xilografico dell'edizione giuntina (fig. 4), esemplato a Venezia probabilmente da Cristofano Coriolano diretto da Cosimo Bartoli, viene incluso nella riduzione in ovale in una delle diverse cornici "architettoniche" impiegate, e deriva,

secondo quanto indicato da David Franklin, dal disegno a sanguigna del Louvre (inv. 10979) con studio di *Testa d'uomo di profilo verso sinistra con berretto* (fig. 5), “tratto dal vero o da uno stato d'animo”, da tempo attribuito a Polidoro da Caravaggio, nell'accogliere un'annotazione a tergo della montatura di Konrad Oberhuber¹⁰. Poichè il personaggio è colto con un punto di vista peculiare, lo presuppone fissato non in un ritratto singolo, ma semmai come un “ritaglio” di uno studio di maggior respiro per una più complessa composizione “di storia”, da individuarsi¹¹. Diversamente, da parte di Pierluigi Leone de Castris, il disegno è stato annoverato fra gli autoritratti di Polidoro, in rapporto con quelli degli Uffizi (inv. 1929F), della Fondation Custodia, collezione Frits Lugt (Inv. 2896) e ancora del Louvre (inv. 6096)¹². Più di recente, al contrario, nel porre in dubbio l'attribuzione stessa a Polidoro, Dominique Cordellier, dopo aver motivato perché lo si possa ritenere con difficoltà un autoritratto, sembrerebbe non voler tenere aperta neppure la linea interpretativa del soggetto e pone ancora l'interrogativo – seppure in forma retorica – se Polidoro abbia mai potuto incontrare davvero il Morto da Feltre, rimanendo scettico sulla sua identificazione con Pietro o Lorenzo Luzzo che giudica ancora controversa¹³. Fra i tanti condivisibili dubbi che permangono, una certezza almeno è acquisita: la personalità storica del pittore feltrino Lorenzo Luzzo disgiunta da quella del fratello Pietro, di professione calzolaio, non banale per i primi anni del Cinquecento e per il figlio di un medico feltrino documentato in servizio a Zara a fine Quattrocento.

In tema di autoritratti, non si può che sottolineare innanzitutto come si assista, entro il contesto di formazione di tale raccolta da parte di Vasari, a quello che si configura come uno scambio di identità: la consapevole paternità di Polidoro che si può accreditare al sagace collezionista, a prescindere dal giudizio odierno sulla piena autografia, non gli impedisce l'impiego affatto creativo e funzionale nelle *Vite* in favore del Morto, un pittore di cui sarebbe stata un'impresa impossibile individuare l'effigie veritiera con le conoscenze di allora.

Al riguardo, nemmeno Wolfram Prinz poteva ancora avere a disposizione una base moderna più precisa quando, nel 1966, suppose che il ritratto presentato in traduzione da Vasari potesse derivare da un modello pittorico, così interpretato e poi perduto, se non proprio da quello colto allo specchio dall'artista stesso, per quanto difficilmente questo potesse essere di profilo. Lo lascerebbe intendere l'ipotesi dello studioso – che rimbalza il problema da Roma al Friuli o a Venezia – in base alla quale a fornirlo potevano essere stati o l'informatore friulano di Vasari, Giovanni Battista Grassi, che gli fornì notizie sugli artisti della Piccola Patria, o il suo confidente veneziano Cosimo Bartoli¹⁴.

Il taglio compositivo e i dati del costume, come il berretto da studio, confermerebbero, in tutti i casi, che il disegno attribuito a Polidoro da Caravaggio dovesse riguardare propriamente un pittore, ma come giustamente osservato, difficilmente un

autoritratto. Questo non rimane solo un dato marginale al problema. Può giustificare infatti l'interesse di Vasari ad acquisirlo e successivamente a disporne l'impiego in tal senso, a prescindere dalla certezza circa l'identità dell'effigiato in rapporto all'autore del disegno che, come osservato, egli aveva ovviamente per certo. Franklin che, ottimisticamente, indugiava ancora per via ipotetica se vi fossero stati i presupposti storici perchè Polidoro avesse ritratto dal vero a Roma il Morto da Feltre, ne riconsidera l'itinerario ricostruito da Vasari e, poi, scala la cronologia degli spostamenti di Polidoro. Di fatto, egli proietta così il problema entro la fase storicamente accertata in Veneto del pittore, ossia di Lorenzo Luzzo come si vedrà in seguito, mentre l'eventualità di un suo soggiorno romano dovrebbe porsi automaticamente negli anni Venti, prima del trasferimento di Polidoro a Napoli per i fatti del 1527.

Altra utile problematica suscitata da Franklin è quella riguardante i margini temporali perché sussista la possibilità che Vasari possa aver acquisito il disegno di tale ritratto (o una delle versioni) direttamente da Polidoro nei suoi ultimi anni di attività. Se così non fosse, osserva lo studioso, il disegno sarebbe stato da lui assicurato comunque per tempo alla sua raccolta, in considerazione dell'interesse convinto per il Morto il cui medaglione biografico è incluso nella *Torrentiniana*¹⁵. Si tratta di un'altra supposizione, anche questa conseguente l'opinione di un riconoscimento originario dell'effigiato. Il disegno di Polidoro, se mai ebbe un tale collegamento con il Morto da Feltre, doveva essere ormai visto da Vasari con disincanto e libertà nel disporre l'utilizzo attorno al 1560, quando risulta in atto la traduzione xilografica destinata alle *Vite*¹⁶.

È scontato che, attraverso l'interpretazione grafica pubblicata finalmente nel 1568 nella prima parte del terzo volume delle *Vite*, non manchino successivamente le rielaborazioni del ritratto per le nuove edizioni, o la riproposta in altri contesti¹⁷.

A quanto risulta, non è stata considerata con il giusto peso entro tale problematica la rara incisione di Jean Baron de Toulouse (1616?/1631-1660) che reca l'iscrizione «MORTO DA FELTRO PIT(TORE)» (fig. 6), facente parte anch'essa di una serie, accompagnandosi l'esemplare della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna alle icastiche effigi di Donato Bramante, Parmigianino, Daniele da Volterra e Tiziano, tutte in relazione con i ritratti vasariani e alcune presentate in controparte¹⁸. Baron, attivo tra Roma e Parigi per una breve carriera ancora da accertare compiutamente in base agli oscillanti estremi anagrafici, poteva realizzare le sue traduzioni attorno alla metà del Seicento. Quella che ora si esamina, come del resto la serie alla quale appartiene, allo stato attuale degli studi senza aver conosciuto fortuna, riemerge e servì di riferimento per la traduzione (fig. 7) che correda la diffusa edizione francese delle *Vite* vasariane dei primi anni Quaranta dell'Ottocento¹⁹. Ma in questa fase le interpretazioni del ritratto vasariano hanno una caratterizzazione tale per cui si fatica a riconoscerne il modello più diretto²⁰.



6

Jean Baron de Toulouse , *Morto da Feltro Pit(tore)*, acquaforte e bulino, Versailles, Chateaux de Versailles et de Trianon, inv. GRAV.LP 8.113 bis.2. Credito RMN-Grand Palais/image chateau de Versailles/ RMN-GP/Dist. Photo Scala, Firenze.

Supponendo che il collezionismo del passato utilizzasse un metodo comparativo, l'esito di dipendenza che viene a chiarificarsi tra il disegno del Louvre attribuito a Polidoro e l'incisione di Baron esemplata sulla xilografia delle *Vite*, avrebbe potuto certificare da tempo quanto ha rivelato Franklin nel 1997.

Con la dispersione dei disegni di Vasari e dopo una fase in cui mancano i precisi passaggi collezionistici, quello attribuito a Polidoro doveva approdare, non molti anni dopo la realizzazione dell'incisione di Baron, nella raccolta di Everhard Jabach e, a seguito della celebre vendita del 1671, giungere infine in quella di Luigi XIV²¹.

Spostandoci nel primo Settecento, un caso anomalo rispetto alla tradizione dell'effigie vasariana è rappresentato dal ritratto del *Morto da Feltro* di Luigi Garzi (fig. 8) che fa parte del *corpus* di disegni spettante a più autori commissionato quale corredo de *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti* stilate da Niccolò Pio, rimaste manoscritte (BAV, Capponi 257)²². Il collezionista e *connoisseur* romano, impegnato anche come mercante, le data al 1724 al momento di redigerne la raccolta completa di 225, tuttavia non sistematica per cronologia o ambiti di appartenenza. Dovevano quindi corrispondervi altrettanti disegni²³. È risaputo come a causa di traversie finanziarie,

images



7

Philippe Auguste Jeanron, Adolphe André Wacquez, *Morto de Feltro*, incisione su acciaio, acquatinta, cera molle. In *Vies des peintres, sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et L. Leclanché. Tome sixième*, Paris, Just Tessier, 1841, p. 285, Table 79.



8

Luigi Garzi, *Morto de Feltro*, Stockholm, National Museum, Inv. NMH 2997/1863, matita e gessetto nero, rialzi a biacca, penna inchiostro nero, acquarello grigio, su carta avorio, 395x290 mm.

l'autore non ebbe modo di portare a compimento l'impresa: il testo non fu mandato in stampa, i disegni non furono tradotti su rame, bensì venduti in Francia. È quanto si apprende dal partecipato «Proemio» a firma dell'autore anteposto al manoscritto vaticano, pubblicato fin dal 1766 da Giovanni Gaetano Bottari, al quale egli fa seguire l'indice dei nomi degli artisti trattati²⁴. Ne consegue un certo interesse per il manoscritto, non sempre dichiarato, manifestato in particolare anche da Lanzi²⁵. Le notizie sull'impresa fornite dall'autore sono da integrare: ad acquisire i disegni in Francia fu notoriamente Pierre Crozat, inventariati alla morte da Pierre-Jean Mariette²⁶. Il quale non poteva essere dettagliato sul gran numero di disegni di provenienza Pio spettanti a pittori viventi o appena scomparsi, che egli collega alla scuola di Carlo Maratta.²⁷ Riserva tuttavia un dato inaspettato: fra quelli della scuola romana, dopo Perugino e prima del catalogo incomparabile di Raffaello, con il n. 98 segnala la presenza di «Le Pinturicchio, Morto da Feltri, & autres anciens Maîtres»²⁸.

Quanto ai disegni di ritratti, furono acquisiti subito dopo in gran parte dal conte Carl Gustaf Tessin, in quella fase ambasciatore di Svezia a Parigi, e si conservano oggi, assieme a quello che qui interessa, in un gruppo cospicuo di 149 presso il Nationalmuseum di Stoccolma²⁹.

Con il disegno di Garzi commissionato da Niccolò Pio si colloca, dunque, il Morto da Feltre non a Firenze bensì a Roma nel contesto di primo Settecento, e la problematica che si apre è duplice: riguarda sia il profilo del pittore e i dati anagrafici dell'iscrizione apposta al disegno, sia la fonte iconografica di quest'ultimo. Il dettato di osservanza vasariana entra in contraddizione con il fissarne gli estremi biografici: 1491-1526³⁰. Il pittore giungerebbe a Roma appena dodicenne, ma già pratico, al tempo di Alessandro VI, ossia al massimo l'ultimo anno di pontificato. Mentre nell'epigrafe del disegno si prolunga la sua vita solo fino al 1526, risulta in contraddizione la data del 1536 indicata nel manoscritto per il fatale combattimento a Zara, che almeno collima con l'età dichiarata di 45 anni. Non è dato sapere quali fossero le fonti, se non le consuete storiografiche, per tali estremi cronologici. Indubbiamente più intrigante è il quesito se il ritratto sia di pura fantasia, o tragga invece ispirazione da un modello allora riconosciuto e a disposizione per poter essere idealizzato coerentemente con la serie a cui appartiene e lo stile di Garzi. Al momento si può solo osservare che la caratterizzazione fisiognomica non è affatto formulare, a considerare gli altri ritratti del pittore romano e dell'intero *corpus*, mentre l'aspetto sontuario, se non per il berretto da studio, rispecchia fogge in uso nella seconda metà del Cinquecento, ma abbinata a una *mise en page* e gestualità attuali nel gusto.

Quanto alla fortuna più diretta dell'immagine delle vite vasariane, interessa considerare, in particolare, altri casi rappresentativi di una traduzione incisoria che precede l'avvio dell'iconografica alternativa, quella derivante dal presunto autoritratto pittorico degli Uffizi di nuovo inventariato nel 1784, come si è visto, per essere illustrato per la prima volta da Lasinio cinque anni dopo.



9

Antonio Cappellan, *Morto da Feltro pittore*, bulino, acquaforte. In Vasari, *Vite...*, Tomo secondo (*Parte terza delle vite de' pittori*), In Roma, per Niccolò e Marco Pagliarini, 1759, tavola aggiunta a p. 320. *Da Nuova Raccolta 1760*.

Un esempio di tutto riguardo è il ritratto all'acquaforte e bulino (fig. 9) della prima edizione “moderna” (come si presenta quella romana) in tre volumi del 1759-1760, a cura di Giovanni Gaetano Bottari, per i tipi di Nicolò e Marco Pagliarini³¹.

È ricca di 156 ritratti all'acquaforte e bulino «cavati» dalle xilografie della giuntina, con variazioni sul tema architettonico e allegorico delle cornici, queste ultime di uno stile nitido proprio dell'accademismo settecentesco³². Vi partecipa il giovane Francesco Bartolozzi, anche se di gran lunga preponderante fu l'impegno del veneziano Antonio Cappellan, che procede «sotto la direzione del signor Gio. Domenico Campiglia, celebre professore», al quale si deve riconoscere con ogni probabilità la traduzione del ritratto del *Morto da Feltro*³³. Bottari si sente in dovere di giustificare perché le traduzioni sono edite senza l'indicazione degli intagliatori, ed è per rispetto nei confronti dell'inventore originario, ossia di Vasari³⁴. Egli attesta la moda collezionistica del momento riservata alle stampe di ritratti d'artista. Difatti, in contemporanea con la pubblicazione dei tre volumi in quarto delle *Vite*, si raccoglie in un album a parte l'intero repertorio illustrativo dotato di indici su iniziativa degli stessi Pagliarini e, ad esempio, di Giuseppe Nave in Roma «negoziante di stampe per il corso avanti al Palazzo Fiani»³⁵. Le motivazioni di Bottari per cui i ritratti sono resi disponibili “in fogli appartati dalla stampa” sono per averli a disposizione non “adombrati da' caratteri”, una consapevolezza del loro pregio ad un tempo artistico e commerciale³⁶.



10-11

Cosimo Colombini, Ignazio Enrico Hugford, *Morto da Feltro Pittore di Grottesche*, acquaforte e bulino. In *Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame*, Tomo Quinto, Firenze, Domenico Marzi e compagni, 1772, tavola infra pp. 44-45, 45.

Un sostanziale rispetto per l'ideazione vasariana caratterizza l'incisione del *Morto da Feltro Pittore di Grottesche* (figg. 10, 11) realizzata da Cosimo Colombini, in cui si dichiara disegnatore intermediario Ignazio Enrico Hugford³⁷. Figura da antiporta dell'*Elogio* - sopra ricordato - compreso nel tomo quinto della *Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, del 1772³⁸. In tal caso fu necessaria un'amplificazione, dettata dal taglio compositivo previsto, che consente di cogliere il pittore mentre disegna, in modo da giustificare l'intensità dello sguardo nel momento di indagare il soggetto, di fronte al quale sta a bocca semiaperta, ad esprimere la partecipazione creativa e la ricerca dell'idea. Questa variazione sul tema rispondeva al carattere dell'edizione. Quando si trattava delle *Vite* vasariane era invece scontato il riferirsi all'effigie originaria, come dimostra per fedeltà a quello della giuntina il ritratto dell'edizione data alle stampe a Livorno e Firenze nel 1771 e 1772³⁹. Vi si poteva semmai derogare riguardo la cornice che poteva essere aggiornata quanto al gusto, come nel caso della prima edizione senese per opera di Guglielmo Della Valle del 1791⁴⁰.

Precoci testimonianze calcografiche: un'alternativa al ritratto vasariano

Sganciatosi quindi dal problematico modello vasariano, l'autoritratto del Morto da Feltre, un pittore indubbiamente accattivante almeno per intellettualità, è dapprima “rilanciato” dalle traduzioni calcografiche tenute in gran valore quale documentazione e allora in gran voga tra il moltiplicarsi delle imprese editoriali di pregio dedicate alle belle arti⁴¹. Il contesto è quello ben noto della valorizzazione della serie iconografica degli Uffizi entro il fervore progettuale e di rinnovamento impresso dal granduca Pietro Leopoldo che, tra i molti partecipanti, vide protagonisti su diversi fronti, come risaputo, *in primis* il direttore Giuseppe Pelli Bencivenni, Francesco Piombanti, quale Segretario dello Scrittio delle Regie Fabbriche, e, soprattutto, Luigi Lanzi⁴². A quest'ultimo si devono - ma per il momento solo sottotraccia - accertamenti storici determinanti raccolti sul Morto da Feltre, ovvero per lui, su Pietro Luzzo detto Zarotto, che non tardano a venire. Grazie ai quali potrà porsi, nell'aggiornamento della *Storia pittorica* del 1809, come la prima autorità a certificare filologicamente l'esistenza di un pittore *alter ego* del Morto da Feltre vasariano e che risponde in effetti al nome di Pietro Luzzo (si preciserà poi trattarsi in realtà di Lorenzo, il fratello di costui, del quale si fa comunque menzione da subito).

Il catalogo iconografico si apre in ordine di tempo con l'incisione del disegnatore Carlo Lasinio che è in grado di realizzarla a colori secondo il metodo Dagoty-Le Blon ossia *à la poupée*, mentre Giovanni Pietro Labrelis figura come stampatore (fig. 12); il numero d'ordine (N.1) si riferisce al volume secondo della *Serie di ritratti de' pittori che se stessi dipinsero esistenti nella R. Galleria di Toscana*⁴³. Si data al 1789, in base al frontespizio dell'esemplare della *Serie* in tre volumi del British Museum, o al 1790, come indicato in quello dell'esemplare del Kunsthistorisches Institut di Firenze⁴⁴.

Come è stato osservato, Lasinio dovette attendere al lavoro nel corso degli anni Ottanta con il suo coinvolgimento agli Uffizi, quando Lanzi progettava la costituzione di una scuola di incisione presso l'Accademia e il proseguimento proprio dell'impresa del *Museum Florentinum*, l'obiettivo per cui anche Lasinio, nel 1786, presentò al Granduca una supplica che non ebbe però buon esito⁴⁵.

Si aggiunge che questa raccolta è pubblicizzata con un avviso per gli amatori delle belle arti in «Antologia Romana» fin dal luglio 1789⁴⁶. È l'occasione per dichiarare che essa si promette come la continuazione di imprese precedenti, ed è quindi implicito che idealmente si faccia riferimento al *Museum Florentinum*. Con l'aggiunta, ora, di una dedicazione meno aulica, riguardante l'intento educativo della gioventù che, va da sé, si accompagna a una più larga divulgazione. Non manca, al riguardo, la consapevolezza di quanto potesse essere favorevole a questi scopi la novità tecnica del colore, nonostante contribuisse non poco a elevare i costi.



12

Carlo Lasinio, Giovanni Pietro Labrelis, *Morto da Feltro*, 1789, incisione, mezzatinta a colori. In *Serie di ritratti de' pittori che se stessi dipinsero esistenti nella R. Galleria di Toscana*, Firenze 1789, vol. II. Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1177, National Gallery of Art, Washington D.C.

Per quanto qui interessa, si direbbe che tali progetti si manifestino in contemporanea con l'inventariazione del ritratto nel 1784. Del resto, offriva un'alternativa a quella che era stata l'unica immagine a disposizione delle sembianze del Morto da Feltro: il ritratto ora preso a modello nulla ha a che vedere con quello proposto da Vasari nel frontespizio della sua vita, abbinata a quella dell'allievo fiorentino Andrea di Cosimo Feltrini, sul quale erano state esemplate le derivazioni anche recenti.

Il taglio della raccolta di Lasinio e Labrelis prevede, anche per il ritratto del «MORT DA FELTRO», una traduzione parziale fino al busto, ma anche una relativa libertà interpretativa che nel caso specifico si esprime nella postura un poco roteata e, soprattutto, nell'espressione che, nell'infedeltà all'originale, sembra volersi ripromettere quasi accattivante. Inattendibili, e grossolani, risultano i dati anagrafici dell'effigiato. Non erano desumibili con precisione dalla letteratura, a comprendere Vasari, mentre si delineano in essa, con amplificazioni, i diversi contesti di operatività dello specialista in grottesche o, a partire da Ridolfi, il clichè del collaboratore di Giorgione, quale suo anta-



13

Morto da Feltro, 1789-1796, acquaforte, bulino, colore applicato a la poupée, acquerello. In *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti*, Firenze, Nicolò Pagni, Giuseppe Bardi, 1789-1796, numero d'ordine 234.

gonista in amore; per finire da ultimo con la scelta delle armi e l'imbarco per Zara, città della sua gloriosa fine. Tutta materia adatta, al solito, per avvincenti riscritture. Proprio come si presenta nell'*Elogio*, con anteposto il ritratto calcografico qui sopra illustrato, compreso nel tomo quinto della *Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, edizione fiorentina di Domenico Marzi e compagni del 1772, quella di riferimento più immediato, ancora di stretta osservanza vasariana e scarsa affinità con Ridolfi⁴⁷.

L'attribuzione a Carlo Lasinio anche della prima traduzione completa del ritratto in oggetto (fig. 13), realizzata all'acquaforte e a bulino, colorata a la poupée e all'acquerello, rimane solo una proposta plausibile⁴⁸. Quale stampa sciolta, compare come realizzazione *ex novo* nella spettacolare *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti* edita a Firenze da Nicolò Pagni e Giuseppe Bardi tra il 1790-1796⁴⁹. La fedeltà all'originale del traduttore non lascia spazio a particolari considerazioni. Sul margine inferiore, entro il cartiglio sovrariportato, è più interessante che si legga «MORTO DA FELTRO nella Marca Trevigiana/Pitt(ore) di Grottesche, fioriva nel 1400, morto in Zara in Schiavonia in guerra/ al

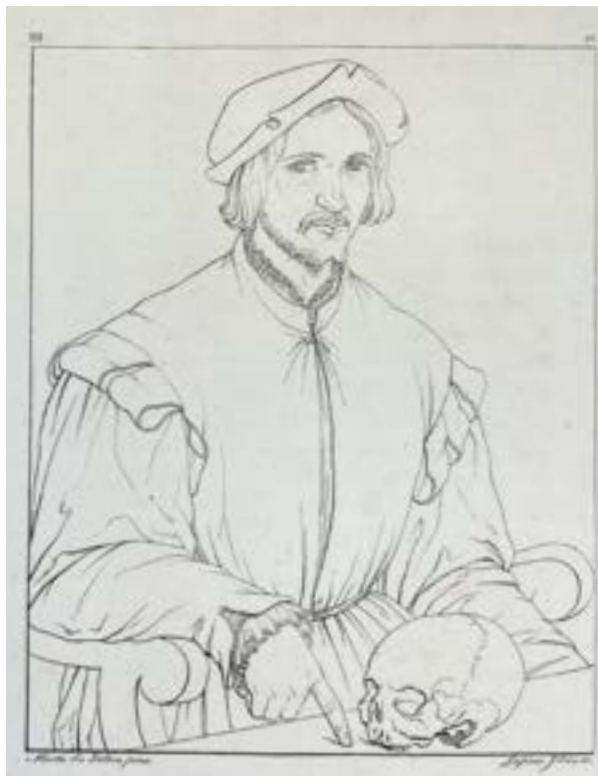


14

Carlo Lasinio, Angelo Volpini, *Morto da Feltro pittore*, 1797 ca.,
 acquaforte e bulino. In *Serie di ritratti de' pittori che se stessi dipinsero*
 esistenti nella G. Galleria di Toscana, Firenze, Pietro Antonio Pazzi.
 Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 57532.

Servizio de Veneziani d'anni 45». Le poche indicazioni, talune non riscontrabili in Vasari, escludono difatti proprio Roma e Firenze (rese forse implicite dall'esercitata arte delle grottesche), come pure tacciono di Venezia in favore di una Terraferma allargata (Marca Trevigiana), mentre si parlava da sempre di Friuli. Sono comunque sufficienti per dedurre, dalla loro imperfezione, un'informativa sul fantomatico pittore che fatica ad aggiornarsi, limitata all'origine veneta "periferica".

Altra traduzione completa del ritratto è un'acquaforte e bulino databile al 1790-1796 (ma per altri circa 1797) con l'effigie del «MORTO DA FELTRO/ PITTORE» (fig. 14), opera di nuovo sottoscritta da Carlo Lasinio, disegnatore intermediario, e da Angiolo Volpini, incisore, destinata alla *Serie di ritratti de' pittori che da se stessi si dipinsero esistenti nella R. Galleria di Toscana* (numero d'ordine 226)⁵⁰. Questa è nota in due versioni: uno stato privo del numero d'ordine, qui riprodotto da un esemplare di buona qualità nella tiratura dell'Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 57532), e una versione con l'indicazione del numero d'ordine che fa parte di una serie di sei ritratti in tutto⁵¹. L'elemento unificante con l'incisione della *Raccolta di 324 ritratti* è il riporto della scritta sul tavolo come qui sopra indicata («MEN», con segno diacritico sull'ultima lettera, «SOL INTT»). Il personaggio, per contro, compare sempre rivestito di un mantello che copre la spalla e il braccio sinistro, non più distinguibile nello stato con-



15

Giovanni Paolo Lasinio, Vincenzo Gozzini, *Ritratto di Morto da Feltro*, incisione a puro contorno. In *Reale Galleria di Firenze illustrata. Serie III. Ritratti di pittori*, vol. I, Firenze, Giuseppe Molini e comp., 1817, tav. III. 9 (infra pp. 42-43).

servativo attuale del dipinto; si tralascia il tendaggio che secondo alcune traduzioni e descrizioni successive qualificherebbe in parte lo sfondo sul lato destro.

Dopo la fase tardosettecentesca, la serie delle incisioni di traduzione si arricchisce con quella su disegno di Giovanni Paolo Lasinio, figlio d'arte, incisa da Vincenzo Gozzini (fig. 15), con la tecnica scelta e attuale a "puro contorno", come si addice a un'edizione del 1817: la *Reale Galleria di Firenze illustrata* (Serie III. *Ritratti di pittori*, vol. I), coordinata da Pietro Benvenuti, direttore dell'Accademia di Belle Arti, edita per i tipi di Giuseppe Molini e soci, ben presto uscita anche in traduzione per il pubblico francese e il circuito internazionale (1820)⁵².

Per la conoscenza del ritratto, si ricorre in tal caso a un testo illustrativo e critico nel quale si cimentano, senza distinzione di responsabilità, i collaboratori al volume⁵³. Non si riscontrano novità. È significativo tuttavia che si espliciti come fosse maturata nel frattempo, grazie a Lanzi, una nuova consapevolezza sull'identità e il profilo del Morto da Feltre di Vasari che porta con sé lo scetticismo riguardo la veridicità dell'autoritratto degli Uffizi⁵⁴. Non se ne traggono comunque le conseguenze, forse solo a motivo di una lettura parziale, o distratta della *Storia pittorica* nella sua terza versione del 1809 vivente l'autore, ammettendo comunque l'impossibilità di una verifica a livello documentario delle affermazioni che vi sono contenute. Eviden-

temente non era questo il contesto per un impegno di ricerca diretta, per la quale si dovrà attendere ancora qualche decennio.

Nella direzione di un aggiornamento, sia nel contenuto critico spettante a Ferdinando Ranalli che nella tecnica di traduzione, si distingue l'*Imperiale e Reale Galleria di Firenze* in sei volumi (rilegati in quattro, il primo in tre tomi di solo testo) del 1841-1867, ma composta da fascicoli pubblicati separatamente, opera edita dalla Società Editrice della Galleria di Firenze sotto la direzione di Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli e Samuele Jesi (ai quali si aggiunge dal 1844 Károly Markó), per i tipi di Vincenzo Battelli⁵⁵. Il fascicolo n. 33 (1843) che qui interessa è arricchito da quattro tavole, l'ultima con l'autoritratto del Morto da Feltre (fig. 16), "di finito intaglio", in pendant con la prima, sempre riservata a "un capolavoro che abbia non solo la bontà del concetto e del disegno, ma il magistero altresì del colorito e delle altre parti d'esecuzione"⁵⁶. Le tecniche alternative, "a semplice contorno" o "a mezza macchia", si ritenevano adatte ai primitivi, alla resa del "sentimento dei pittori puristi".

La restituzione calcografica spetta a Girolamo Tubino che si firma come disegnatore intermedio e Auguste II Blanchard quale incisore, entrambi impegnati a restituire "a effetto" la maniera del pittore. Conforme a quanto garantito per l'intera impresa editoriale, alla cui realizzazione partecipa un elevato numero di attrezzati disegnatori e incisori, si applicano in simultanea per le incisioni finite più tecniche calcografiche (bulino, acquaforte), padroneggiate con molta perizia al modo di Luigi Calamatta, che vi partecipa autorevolmente⁵⁷. L'incisività del segno e gli effetti di minuta accensione luminosa si accompagnano a una intensa modulazione chiaro-scuro e a passaggi di fatto tonali nella resa dell'incarnato. Tutti aspetti che consentono una traduzione del soggetto relativamente più complessa rispetto a quelle finora considerate, e pertanto una ricerca di adesione ai caratteri formali, e persino espressivi, con un grado di oggettività e, ad un tempo, di idealizzazione dal gusto squisitamente neoclassico. L'obiettivo è dunque raggiunto a considerare l'intento editoriale della raccolta per come è espresso nell'opuscolo del 1840 con l'avviso di pubblicazione delle dispense e le condizioni per l'associazione, in cui si intuisce l'ispirazione di Ranalli⁵⁸. Un passaggio significativo è quello che dichiara il carattere selettivo, volendo mettere a disposizione del pubblico tutte le incisioni dei grandi capolavori, distinguendo quelle educative da quelle di minor pregio, in modo da favorire la valutazione qualitativa e stilistica: "a vedere, e con certezza a distinguere le differenze di merito delle pitture". Tra l'altro, con tale obiettivo, risultava opportuno che gli autoritratti potessero costituire "una serie a parte", in ossequio all'articolarsi delle raccolte. Inoltre, probabilmente, proprio al fine di facilitare la valutazione comparativa su una base relativamente più omogenea. Si tratta di categorie lanziane. A conferma di come Ranalli vi faccia palesemente eco è da segnalare il titolo aggiuntivo al tomo secondo del volume primo di testo (1841): «Storia della pittura dal suo



16

Girolamo Tubino, Jean Baptiste Marie Auguste Il Blanchard, *Morto da Feltro*, bulino, acquaforte, in *Imperiale e Reale Galleria di Firenze*, 1843, fascicolo trentesimo terzo. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto Stampe "A. Davoli", inv. 16733.

risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della reale Galleria di Firenze», nondimeno il tomo dedicato alla scultura italiana (“Volume unico”, 1848), si presenta come “Ragionamento storico”. In particolare, Ranalli tratta del Morto da Feltro nel capitolo 47 della *Storia della pittura* che ha per titolo *Arte d’ornare. Morto da Feltro*, in cui coniuga il profilo vasariano con le informazioni documentarie di Lanzi⁵⁹.

Il contributo dell’abate viene riportato anche nell’edizione delle *Vite* che, «con nuove annotazioni e supplimenti», Ranalli pubblica contemporaneamente per i tipi di Battelli: «Il Lanzi, colla scorta di vari manoscritti, afferma che Morto da Feltro è lo stesso che Pietro Luzzo da Feltro, detto Zarato o Zarotto, il quale fu scolaro, o più verosimilmente aiuto di Giorgione, e suo rivale in amore»⁶⁰. I tentativi da parte di Ranalli di adeguamento al nuovo metodo, e di raccolta degli aggiornamenti, emergono chiaramente dal confronto che viene a istituirsi con la parallela realizzazione della *Galerie de Florence*, con il rispetto nella sostanza dell’architettura dell’edizione italiana, nonchè confermando il piano editoriale a fascicoli e, soprattutto, con la riproposta delle stesse preziose tavole incise⁶¹. Mutava invece l’obiettivo critico con l’affidamento dei testi ad Alexandre Dumas.

Il confronto fra Ranalli e lo scrittore francese, a prescindere dall'effettivo valore scientifico che si voglia riconoscere al primo dei due, poneva il problema per l'appunto di metodo: quello di un percorso storico del progetto originario - e in certa misura lanziano almeno per aspirazione - di contro a una comunicazione narrativa talvolta aneddotica sia dei fatti storico artistici, sia d'ambiente. La struttura prevedeva infatti un affresco sulla storia dei Medici, mentre una storia della pittura era distinta da quella dei pittori, ossia le personalità di cui si presentavano i ritratti. Riguardo questi ultimi, la trattazione si risolveva per Dumas in un'avvincente e saporosa *histoire*, secondo le corde migliori dello scrittore; è da ammettere come fosse talvolta sospinto anche dallo spirito imprenditoriale che lo portò ad avventurarsi in questa impresa⁶². Pertanto, la tessitura narrativa trovava ancora alimento nel rapporto connaturale con Vasari, ed è oltre questo limite che si manifesta semmai il pregio della scrittura autonoma del grande romanziere francese⁶³. Poco spazio trovano, invece, non solo gli approfondimenti e le valutazioni storiche, ma anche gli aspetti interpretativi delle opere sia pure di carattere intuitivo, come ci si aspetterebbe da uno scrittore che, oltre ad attendere al canovaccio biografico a volte liberamente caricato, osservi davvero l'opera di un altro artista appartenente al passato⁶⁴. A sua giustificazione tuttavia, proprio riguardo il Morto da Feltre, egli aveva di fronte un pittore senza opere, con l'eccezione del presunto autoritratto degli Uffizi⁶⁵.

Con quale carattere "romanzesco" Dumas sublimasse questa mancanza lo documenta l'amplificazione per l'appunto aneddotica che si avvita su quanto riferiscono Vasari del Morto da Feltre e Ridolfi su Pietro Luzzo, stabilendo più poli di interesse senza curarsi della coerenza storica in riferimento a un'unica personalità. L'interesse di Dumas per tali vicende ebbe un seguito nella letteratura artistica grazie alla riedizione dei suoi testi. Nella vita di Tiziano, edita in rivista nel 1843, alla pari del protagonista il Morto da Feltre è presentato quale amico di Giorgione, l'uno carpisce al maestro la gloria, l'altro l'amata, così da farlo precipitare nel dolore che lo condurrà alla morte⁶⁶.

Nel 1862, in *Italiens et Flamands*, Dumas ripropone il profilo di Giorgione nel quale include diffusamente il percorso dello scopritore di grottesche creato da Vasari. Nondimeno sulla scia di Ridolfi, non poteva che amplificare letterariamente l'aspetto più romanzesco, la contesa dell'amata, nei rapporti fra il maestro e Pietro Luzzo, e di quest'ultimo riportare la fine a Zara⁶⁷. Nella vita di Raffaello, inoltre, l'introverso pittore feltrino, l'antesignano e misterioso esploratore delle antichità, è apprezzato per questo dal grande maestro⁶⁸.

In definitiva, ad allineare i dati non univoci forniti dalle iscrizioni, o dagli elogi di accompagnamento, si può affermare che le traduzioni grafiche del presunto autoritratto pittorico fin qui discusse, a dispetto della laconicità degli inventari e ancora in assenza di sostanziosi commentari a Vasari, traghettino verso un nuovo approccio critico al Morto da Feltre inaugurato da Lanzi, recepito in seguito in modo problematico dai suoi seguaci. Non poteva essere altrimenti.

Luigi Lanzi fra Vite vasariane e tradizione feltrina

L'interesse di Luigi Lanzi per la figura di Morto da Feltre, che si esprime in parallelo con le traduzioni grafiche del suo presunto autoritratto degli Uffizi, si mostra per gradi, in tappe che scandiscono un *iter* temporale compreso fra il 1792 e il 1809, segnato dalle tre edizioni della *Storia pittorica della Italia*⁶⁹. Si rende utile pertanto il regesto. In quella del 1792, alla fine dell'Epoca prima del secondo libro, Lanzi commenta l'associazione stabilita da Vasari fra Morto da Feltre e la tecnica delle grottesche⁷⁰:

Il Vasari ne ascrive a Morto da Feltro il ritrovamento; e la perfezione a Giovanni da Udine. Ma egli stesso nonostante la sua disistima pel Pinturicchio, lo dice amico del Feltrino, e confessa che molti ne fece anch'egli in Castel Sant'Angelo. Prima di lui Pietro suo Maestro ne aveva fatti nella sala del Cambio, che il Sig. Orsini chiama *ben intesi*: e a questo ancora aveva dato esempio Benedetto Bonfigli, di cui dice il Taja nella descrizione del Palazzo Vaticano, ch'egli per Innocenzo VIII dipinse in Roma *vezzosi e vaghi grotteschi*.

Proseguendo, a proposito dell'attività di Giovanni da Udine, che «in quel gusto di lavorare a stucchi si crede primo fra' moderni», introduce una nota sull'artista feltrino⁷¹:

Morto da Feltro sotto Alessandro VI cominciò a dipingere a grottesco ma senza stucchi. Baglione, *Vite*, p. 21⁷².

Infine, nell'*Indice*⁷³:

Da Feltro Morto. Visse an. 45. Morì qualche anno dopo il 1505, Vas.

Risale al 1795-1796 la prima edizione completa della *Storia pittorica d'Italia*, opera scaturita in gran parte dall'osservazione diretta condotta in occasione di viaggi e portata a compimento e ulteriormente ampliata anche grazie alle segnalazioni giunte da una rete di corrispondenti, fra i quali Giovanni de Lazara⁷⁴. Nel primo tomo Lanzi, pressoché fedele al testo vasariano, accenna al Morto come artista impegnato nell'arte delle grottesche a Firenze, dove diviene altresì maestro di Andrea di Cosimo⁷⁵:

Eran le grottesche venute in moda dopo Morto da Feltro e Giovanni da Udine. L'uno e l'altro era stato a Firenze e vi avea operato; specialmente il secondo, che alla famiglia Medicea ornò il palazzo e la cappella di San Loren-

zo. Da Morto apprese tal arte Andrea detto di Cosimo perché già scolare del Rosselli; e cognominato Feltrini, o forse Feltrino, dal più noto maestro.

Più avanti, ritornano ancora le notizie di Lanzi 1792 circa il ruolo di Morto da Feltre come promotore della riscoperta dell'arte delle grottesche⁷⁶. Inoltre, nella prima parte del tomo secondo, trattando della scuola veneziana, Lanzi ricorda Morto da Feltre in chiusura dell'Epoca seconda, dove tratta di «certe specie di pittura» non ancora divise prima di quel secolo, poiché fino ad allora «il figurista ritrae tutto». Nella distinzione dei “generi”, dopo aver trattato dei paesisti e dei pittori di animali al modo dei «Bassani», introduce quello della grottesca, per passare poi alla quadratura e alla tecnica del mosaico.

L'introduzione della grottesca è riconosciuta al Morto da Feltre anche a Venezia. In seguito si ricorda, senza osservare la cronologia, Battista Franco e più lungamente Giovanni da Udine, con il suo intervento in palazzo Grimani, ma soprattutto per la breve partecipazione alla scuola di Giorgione e più organicamente a quella di Raffaello. Lanzi non esplicita tuttavia l'impegno diretto del Morto al Fondaco dei Tedeschi secondo Vasari, e pur assegnandogli il primato nel recupero delle grottesche non stabilisce una dipendenza diretta di Giovanni da Udine⁷⁷.

Nell'*Indice*, sotto la lettera F, si ripetono i dati anagrafici del Morto già in Lanzi 1792, con un riferimento, però, al ruolo di informatore assunto da Giovanni de Lazara, tappa fondamentale in vista di una ulteriore proficua collaborazione nell'allestimento della successiva ristampa del 1809⁷⁸:

Feltro (da) Morto visse anni 45, morì qualche anno dopo il 1505, Vasari. Secondo un Ms. delle pitture d'Udine indicatomi dal sig. cav. de' Lazara è lo stesso che Pietro Luzzo da Feltro detto Zarato scol. di Giorgione di cui ved. il Ridolfi P. I pag. 88, I p. 155, 374, II p. 145.

Il citato manoscritto di Udine, dato per disperso da Martino Capucci, coinciderebbe per Pastres con un rifacimento de *Le pitture esistenti nelle chiese, monasteri, conventi, scuole della città di Udine* di Giovanni Battista de Rubeis⁷⁹.

Nell'Appendice all'*Indice* dell'edizione 1795-1796, sotto la lettera L, viene quindi incluso il Luzzo⁸⁰:

Luzzo: creduto lo stesso che Morto da Feltro in un Ms. su i pittori di Castelfranco. II. P. II. 432.

Al Morto si fa riferimento, infatti, nelle *Vite dei pittori* di Nadal Melchiori, la cui opera completa sopravvive in quattro testimoni⁸¹. Da questa si era soliti ricavare raccolte parziali dedicate ai pittori locali. Risale solo al 1845 l'edizione curata da Fran-

cesco Berlan delle *Vite dei pittori di Castelfranco*, estrapolate dall'esemplare veneziano al quale Lanzi fa riferimento⁸². Nella *Vita di Giorgione* compare dunque la figura di Morto da Feltre in relazione alla morte del Maestro⁸³:

Morì, per quello che si dice, di fiera lue; benché altrimenti il fatto si raccontò, che, convivendo Giorgio con tal donna da lui ardentemente amata, gli fosse sviata di casa da Pietro Luzzo da Feltre, detto Zarotto, suo scolare, in mercè della buona educazione ed insegnamenti del cortese maestro; per lo che, datosi in preda alla disperazione, terminò di dolore la vita, l'anno 1511: non ritrovandosi altro rimedio all'infermità amorosa che la morte.

Oltre a queste fonti, per la preparazione dell'edizione del 1809 Lanzi si avvale nuovamente delle segnalazioni dei corrispondenti⁸⁴. In particolare, fra questi, come sopra osservato, Giovanni de Lazara⁸⁵. Punto di riferimento della fortuna critica del presunto autoritratto degli Uffizi è, dunque, quanto Lanzi afferma nel primo tomo della *Storia pittorica* del 1809, in un passaggio defilato, il cui contenuto egli deve a questi rapporti di collaborazione e di riconoscimento della sua autorevolezza⁸⁶. In aggiunta alle notizie sul Morto da Feltre pubblicate in precedenza, confuta finalmente la ricostruzione del percorso del pittore formulata da Vasari, laddove quest'ultimo insiste sulla fisionomia dell'indagatore e promotore delle grottesche antiche e lo cala nella realtà romana (nelle rovine del Trullo, ma anche a Tivoli in Villa Adriana), in quella dei Campi Flegrei (Pozzuoli, Baia e poco lontano a Mercato di Sabato) e infine fiorentina, resasi necessaria per affrontare la pittura "di storia"⁸⁷.

Lanzi dichiara all'opposto di poter offrire una testimonianza inedita sull'abilità del pittore in ambito propriamente figurativo, una certificazione attestata altrove, che non lascerebbe spazio a incertezze circa un percorso diverso, ossia integrato. Unico scoglio rimarrebbe il confronto d'obbligo proprio con l'autoritratto degli Uffizi, cui dedica un ampio commento⁸⁸:

Il Vasari nella *Vita di Morto* dice, ch'ei venne in Firenze perché valendo poco in figure, volea profittare degli esempi del Vinci e di Michelangiolo: ma sgomentato dalla difficoltà, tornò alle grottesche. Produrrò altrove un documento inedito sull'abilità di esso in figure; e di ciò non avrei mestieri, se il bellissimo ritratto di Morto, che si trova nella R. Galleria di Firenze, fosse, come credesi, di sua mano. Ma io penso che sia effigie di un uomo incognito; il quale, come ho veduto in alcuni ritratti, si fece figurare con un dito rivolto verso un teschio di morto per risvegliare in sé, qualora il mirasse, il salubre pensiero della morte; or nel nostro quadro il teschio capricciosamente fu preso per simbolo del nome *Morto*, e si è dato per ritratto e opera del Feltrese. Il Vasari ne dà uno molto diverso.

Innanzitutto, Lanzi attesta che l'identificazione dell'autoritratto di Morto da Feltre era già stata proposta con riferimento a Vasari e solo per l'interpretazione iconografica, ossia «capricciosamente». Come si è sopra documentato, ne offrono infatti testimonianza le traduzioni incisive. Coglie l'incongruenza con il ritratto dell'edizione giuntina delle *Vite* e, soprattutto, mette in moto una fondamentale verifica comparativa destinata ad alimentare un dibattito per certi aspetti ancora oggi aperto. Si tratta dei tentativi e delle innumerevoli conseguenze scaturite dal bisogno di saldare in modo consecutivo il profilo del Morto di Vasari con quello di un altro pittore di cui offre il profilo Carlo Ridolfi, qui in precedenza più volte richiamato, ma dal quale è sempre utile ripartire per un paragone⁸⁹:

[...] piacque à Dio levarlo [Giorgione]dal Mondo d'anni 34 il 1511, infetandosi di peste, per quello si dice, praticando una sua amica; benché altrimenti il fatto si racconti, che godendosi Giorgio in piaceri amorosi con tale donna da lui ardentemente amata, le fosse sviata di casa da Pietro Luzzo da Feltre detto Zarato suo Scolare, in mercé della buona educazione, & insegnamenti del cortese Maestro, perloché datosi in preda alla disperazione (mischiando sempre Amore tra le dolcezze lo assentio) terminò di dolore la vita [...].

È dunque nel terzo tomo dell'edizione del 1809 che, unendo le notizie raccolte nel tempo da fonti dirette e indirette, si delinea un ritratto più articolato dell'artista, in cui si ribadisce l'identificazione fra il Morto vasariano e Pietro Luzzo in modo nuovo, perché finalmente basato sulle opere⁹⁰:

Giorgione di 34 anni nel 1511 perdé la vita. A istruire i Veneti rimasero le sue opere piuttosto che i suoi allievi. Il Vasari ne accenna alcuni, che ad altri han dato luogo di controversia. Il Ridolfi rammenta un Pietro Luzzo da Feltro, detto Zarato o Zarotto, che di scolare di Giorgione fatto suo rivale gli sviò di casa una femmina da lui amata fuor di misura, della cui perdita, come alcuni raccontavano, accorato morì; quantunque altri il faccian morto di peste, che praticando con tal donna aveva contratta. Questo Zarato, come leggesi in un manoscritto su le pitture di Udine e in una storia manoscritta di Feltre, è quello che il Vasari chiama Morto da Feltro: e dice che giovanetto andò in Roma, e fiorì quivi e in Firenze e altrove per l'arte delle grottesche; di che noi altrove. Condottosi poscia in Venezia aiutò Giorgione nelle pitture che fece al fondaco de' Tedeschi circa al 1505; in fine trattenutosi alquanto tempo in patria, e poi datosi alla milizia e fatto capitano, andò a Zara; e quivi poco appresso in un conflitto morì di anni 45: tanto ne racconta il Vasari. Io veggio che la patria Feltre, e la compagnia di Giorgione in dipingere, e i

soprannomi di Zarato e di Morto dan verisimiglianza all'asserzione di que' manoscritti; ma le date che dalla vita di Morto abbiám nel Vasari non consentono che, dietro il Ridolfi, gli diamo per maestro Giorgione di lui piú giovane. Laonde vo congetturando che il Ridolfi abbia detto scolare di Giorgione chi venne a lui già maturo e ne fu aiuto. Figurista ragionevole, che che dica il Vasari, era certamente; e nella citata storia, che fu scritta dal Cambruzzi e conservasi presso monsignor vescovo di Feltre, a lui si ascrive la tavola di Nostra Donna fra' Santi Francesco e Antonio a Santo Spirito ed un'altra a Villabruna, e sopra una casa alle Teggie un Curzio a cavallo.

Dalla storia medesima veniamo in cognizione che un altro Luzzi per nome Lorenzo, contemporaneo e forse domestico di Pietro, a fresco dipinse la chiesa di Santo Stefano molto peritamente: anzi che ugualmente valesse in pittura a olio egli stesso cel fa conoscere nella tavola del Protomartire, ove spicca correzione di disegno, beltà di forme, forza di tinte, e vi è aggiunto il suo nome e l'anno 1511.

Questo passo fondamentale informa, in primo luogo, circa le fonti delle quali Lanzi si avvalse attraverso la mediazione del suo corrispondente di fiducia Giovanni de Lazara, come si è visto, citato già nell'Indice dell'edizione 1795-1796 della *Storia pittorica*, sotto la lettera F ⁹¹.

La fonte principale è rappresentata dalla *Storia di Feltre* di Antonio Cambruzzi, risalente al 1681 con aggiunte nel 1682, pubblicata solo a fine Ottocento da Antonio Vecellio⁹². Essa è tramandata in alcuni manoscritti, tutti non autografi⁹³. Il primo manoscritto (Feltre, ACV) venne copiato molto probabilmente dal notaio Giovanni Battista Norcen, attivo presso il convento di Santa Maria del Prato di Feltre a partire dal 1664. Differente per lingua e forma è il manoscritto Belluno, BC 468, prodotto a Feltre nei primi anni del XVIII secolo e da attribuirsi probabilmente alla mano di Giovanni Cambruzzi, discendente dell'autore⁹⁴. Annotazioni riportate su alcuni fogli iniziali consentono di ricostruire la storia del codice, che, lasciata Feltre dopo 1848, approda prima nelle mani di un antiquario, il quale lo cede al cavaliere padovano Michele Lanari, dal quale passa poi a Gattinoni, che, fra XIX e XX secolo, lo vende al Museo di Belluno⁹⁵.

Altre postille si rivelano utili nella ricostruzione della fortuna critica di Pietro Luzzo *alias* Morto da Feltre. A c. Iv si legge la nota di possesso «Lanarii». Seguono, fra i ff. I e II, alcuni inserti. Sul primo si trova una nota attribuibile su basi paleografiche alla mano di Antonio Vecellio: «Storia ms. di Feltre scritta dal Cambruzzi e conservasi presso Monsig. Vescovo di Feltre che ascrive a Pietro Luzzo da Feltro colli soprannomi di Zarato e di Morto». Il nome Pietro Luzzo da Feltre compare nell'interlineo sopra un Morto da Feltre cancellato a penna. Il secondo inserto (fig. 17), vergato da un'altra

Luigi Lanzi - nella sua Storia Pittorica stampata in Milano 1831.
 Dando notizia del pittore Morto da Feltro: cita la storia m.s. del Cambruzzi, che dice esistente presso Monsi^o Vescovo di Feltre:
 Si desidera sapere se detta storia esista tutt'ora presso M.^r Vescovo.
 E se non esistesse, ove sia passata, e in quanto tempo sia, che si verificò il detto passaggio, più se il m.s. sia originale e come, sopra quali documenti, si stabilisce che lo sia.

Ms. del Cambruzzi ms. 2

17

Foglietto allegato alla *Storia di Feltre* di Antonio Cambruzzi (1681, 1682) prodotto a Feltre nei primi anni del XVIII secolo e da attribuirsi probabilmente alla mano di Giovanni Cambruzzi, discendente dell'autore, Belluno, Biblioteca Civica, ms. BC 468, c. II, inserto II.

mano, consente di identificare il codice bellunese con la fonte nota a Lanzi: «Luigi Lanzi, nella sua Storia pittorica stampata in Milano 1831, dando notizia del pittore Morto da Feltro, cita la storia m.s. del Cambruzzi, che dice esistente presso M^r Vescovo di Feltre. Si desidera sapere se detta storia esista tutt'ora presso M^r Vescovo, e se non esistesse, ove sia passata, e quanto tempo sia, che si verificò il detto passaggio, più se il m.s. sia originale e come, sopra quali documenti, si stabilisce che lo sia». La copia consultata da De Lazara e Lanzi deve dunque corrispondere al codice Belluno, BC 468 (libro VII, cc. 335v-336r) (Documento 1)⁹⁶. Ne fa fede altresì una lettera del 23 dicembre 1800 (Documento 2) nella quale De Lazara, che si trova a Padova, fornisce a Lanzi notizie di prima mano, frutto di un viaggio a Feltre e dintorni, con un elenco delle opere di Lorenzo-Pietro Luzzo *alias* Morto, la cui figura viene delineata, oltre che per i cenni ai progressi nell'arte delle grottesche, sulla falsariga del dettato vasariano ripreso in parte in Lanzi (1792 e 1795-1796), anche grazie alla consultazione di fonti locali, nella fattispecie proprio il manoscritto della *Storia di Feltre* di Antonio Cambruzzi corrispondente al summenzionato Belluno, BC 468. Vengono infatti citati gli stessi fogli che il codice bellunese riserva all'artista, mentre per gli altri pittori si indicano documenti d'archivio messi a disposizione da Lucio Doglioni, erudito e bibliotecario bellunese e, sul finire del XVIII secolo, vicario reggente della Chiesa locale⁹⁷.



18

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Stefano protomartire e Vittore martire*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 154. Crediti: fotografo Volker-H. Schneider; Foto Scala/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

In definitiva, a Lorenzo Luzzo viene assegnata la pala per la chiesa di Santo Stefano (fig. 18), notizia ripresa nella nota, dove, sulla base del testimone bellunese della *Storia* di Cambruzzi puntualmente riportato e citato, si attribuisce a Pietro Luzzo anche la paternità dell'altare della chiesa di Santo Spirito, opera perduta. Si avanza qui cautamente l'ipotesi, *en passant*, che un frammento di essa possa essere quello finora inedito di una *Madonna con il Bambino* (fig. 19) del Monastero della Congregazione Mechitarista dell'Isola di San Lazzaro degli Armeni che gli si riconosce per la prima volta⁹⁸. Si aggiungono il *Curzio che si getta nella voragine* (fig. 20), affresco della facciata di Casa Avogadro-Tauro in Contrada delle Tezze, in cui uno dei disegni di Cavalcaselle aiuta a riconoscere la soprastante scena a monocromo con *Giuditta e l'ancella che reca la testa di Oloferne* (figg. 21, 22), e infine la pala di Villabruna (fig. 23). La datazione al 1519



19

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Madonna con il Bambino*, frammento di pala d'altare, Venezia, Isola di San Lazzaro degli Armeni, Abbazia Generale della Congregazione Armena Mechitarista.

images



20-21

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, Curzio che si getta nella voragine e Giuditta e l'ancella che reca la testa di Oloferne, Feltre, Casa Avogadro-Tauro, Contrada delle Tezze. Foto di Giovanni Porcellato, Ramon di Loria, Treviso.



22

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegno e appunti sugli affreschi della facciata di casa Bartoldin una volta Avogaro via delle Tezze*, 1866. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 2031 (=12272), fascicolo I, Cartella C, f. 64v-65r.



23

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Madonna con il Bambino in gloria, e i santi martiri Giorgio e Vittore*, Villabruna (Feltre), chiesa parrocchiale di San Giorgio Martire.

Foto di Giovanni Porcellato, Ramon di Loria, Treviso.

di quest'ultima compare in un altro compendio della *Storia di Feltre* di Cambruzzi, dimostrando l'utilità della collazione dei manoscritti disponibili⁹⁹.

Alla missiva del 23 dicembre 1800 fa seguito, il 27 dicembre successivo, la risposta di Lanzi (Documento 3), che da Udine ringrazia il corrispondente per le notizie su Lorenzo Luzzo, artista prima a lui ignoto e che ora può aggiungere a Pietro a formare "una famiglia pittorica".¹⁰⁰ Non è meravigliato che questi artisti siano stati pressoché dimenticati, forse per la loro marginalità geografica, per "l'aver lavorato fuori dalle capitali". Ricordata, con mirato vezzo erudito, la testimonianza di Pausania su quei grandi scultori della Grecia, ignoti nonostante il valore proprio perché operanti in città fuori mano, l'abate considera similmente e, da sottolineare, in modo unitario la situazione dell'Italia:

Tutte le calamità che l'han premuta e la premono non sanno estinguere quelle preziose scintille di genio, che la natura inserì in questa nazione.

La compilazione feltrina di Cambruzzi elenca dunque le opere in buona parte esistenti e tuttora fondamentali sotto il profilo stilistico, con un necessario distinguo da aggiungersi. Osserva infatti Lanzi nel 1809¹⁰¹:

Dalla storia medesima [Cambruzzi] veniamo in cognizione che un altro Luzzi per nome Lorenzo, contemporaneo e forse domestico di Pietro, a fresco dipinse la chiesa di Santo Stefano molto peritamente: anzi che ugualmente valesse in pittura a olio egli stesso ce lo fa conoscere nella tavola del Protomartire, ove spicca correzione di disegno, beltà di forme, forza di tinte, e vi è aggiunto il suo nome e l'anno 1511.

Si tratta dell'opera alla quale si riferiva in qualità di prova documentaria inedita, per essere dotata di firma e data (quest'ultima discussa), destinata alla chiesa di Santo Stefano di Feltre, la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Stefano protomartire e Vittore martire*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 154¹⁰². Lorenzo, quindi, non solo si aggiunge a Pietro Luzzo, ma risulta da questo momento l'unico, ovviamente, ad avere un'opera del tutto sicura.

In definitiva, sono dunque le ricerche condotte a Feltre da Giovanni de Lazara corrispondente di Lanzi e protagonista dell'edizione della *Storia pittorica* del 1809 ad alimentare le certezze di quest'ultimo e a far confluire un numero significativo di opere nel catalogo di Lorenzo Luzzo, l'unico della famiglia che fu pittore, poiché il fratello Pietro, come ricordato, fu solo calzolaio, tuttavia anch'egli maestro considerata l'importanza di cui godeva all'epoca la sua arte.

In seguito, quando si parla del Morto da Feltre con riferimento a Vasari, si



24

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Vito e Modesto, il Cristo passo in gloria*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 870, cat. 814; in deposito al Museo Civico di Feltre. Foto di Giovanni Porcellato, Ramon di Loria, Treviso.

intende la figura storica di Lorenzo Luzzo e il suo catalogo delle opere, l'unico ad avere oggi fondamento. A prescindere da come si voglia considerare l'ipotesi dell'esperienza diretta a Roma e a Firenze, a giudizio di chi scrive non possono essergli riconosciute in alcun modo le decorazioni murali dell'ambiente un tempo annesso al convento della Santissima Annunziata, ora Istituto geografico militare, di certo più tarde, da rispecchiare in certo qual modo l'evoluzione che Lanzi vuole assegnare ad Andrea di Cosimo¹⁰³. Ciò non toglie che si possa ritenere importante, ma solo per gli esiti stilistici - senza alcuna prova documentaria circa l'assunto vasariano -, l'effettiva esperienza maturata a Roma e a Firenze, secondo quanto sostenuto più di recente con più decisione da Alessandro Ballarin sulla base di un ragionato assetto cronologico delle opere di Lorenzo Luzzo, implicitamente in un confronto con le posizioni espresse in tempi ravvicinati da Giuliana Ericani, Mauro Lucco, per



25

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Assunzione di Maria vergine*, Zara-Zadar, SICU Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru - Mostra permanente dell'Arte Sacra di Zara. Foto: Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb.

più aspetti divergenti da quest'ultima e soprattutto più meditate e motivate, e da Sergio Claut in più occasioni¹⁰⁴.

Riguardo a questi passaggi di esperienze, senza poter qui affrontare l'assetto del catalogo di Lorenzo Luzzo nella sua compiutezza, i punti di riferimento cronologicamente più alti sarebbero da indicare, secondo il ragionamento di Ballarin, nella pala della *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Vito e Modesto e il Cristo passo in gloria* (fig. 24) già a Caupo di Seren del Grappa (deposito delle Gallerie dell'Accademia al Museo Civico di Feltre) con datazione al 1510 circa, di cui sono da considerare i disegni sul retro della tela, di per sé indicativi di una straordinaria curiosità e di uno sperimentalismo del pittore, e inoltre nel disegno delle Gallerie dell'Accademia di Venezia con *Santa Giustina tra i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria* (inv. n. 60), datato al 1508 circa secondo questa ricostruzione¹⁰⁵. Non va trascurato, di conseguenza, non fosse altro

che per rispetto della firma veritiera seppure frammentaria, come sia da collocare nella prima fase documentata, e a maggior ragione per i legami con la cultura figurativa romana e fiorentina avvalorati da Ballarin, anche la pala dell'Assunzione della Vergine (fig. 25) per la chiesa di Santa Maria Maggiore di Zara, ora al Museo permanente d'Arte sacra¹⁰⁶. Una verifica più articolata al riguardo è previsto che si affronti in apposita sede, a seguito di una più corretta valutazione resa possibile dopo il delicato e riuscito restauro¹⁰⁷. L'opera, che non presenta le controllate effusioni tonali della pala di Caupo, bensì un colore raccordato tonalmente tuttavia di forte spessore materico e brillante pur entro un rafforzato chiaroscuro, sembra partecipare a quella congiuntura nella quale possono assommarsi nell'esperienza di un artista al giorgionismo di base componenti di volta in volta lombarde o raffaellesche, di cui si parla, ad esempio, a proposito di Girolamo da Treviso il Giovane. Precisamente, a considerare come suo il gruppo contrassegnato dal monogramma (HIR TV) di cui fa parte la *Venere distesa in un paesaggio* della Galleria Borghese di Roma (inv. 30), la *Ninfa* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 2647), e prima i due dipinti con la *Benedizione di Giacobbe* e *Agar e l'angelo* del Musée des Beaux-Arts di Rouen (invv. D863.1.4; D863.1.3), inoltre da ultima la *Sacra famiglia con san Simeone* della chiesa parrocchiale di Balduina (Padova)¹⁰⁸. Un commento tra i tanti, di certo datato rivolto a quest'ultimo dipinto, è da riproporsi ancora una volta, poiché sembra attagliarsi alla congiuntura alla quale sembra partecipare Lorenzo Luzzo se non altro all'altezza della pala zaratina, laddove si ravvisa “quel gusto oscillante tra Veneto, Emilia e Lombardia, [che] lo pongono in sintonia con quel movimento artistico padano (da Longhi definito ‘gusto 1510-1515’) che Ballarin vede come un ‘moto di insoddisfazione per le soluzioni pittoriche veneziane’ della congiuntura Giorgione-Tiziano, da superarsi attraverso l'accoglimento del plasticismo e grafismo vuoi toscano, vuoi romano, vuoi addirittura nordico”¹⁰⁹. Una risposta a queste esperienze allargate rispetto all'ambito giorgionesco, che Ballarin orienta nel caso specifico di Lorenzo Luzzo su Mariotto Albertinelli e fra Bartolomeo della Porta, si ravvisa proprio nella pala di Zara: nell'impianto iconografico, nel vitalismo dei personaggi dalle fisionomie tese, negli aspetti antiquari del sarcofago e in un paese arricchito da architetture che derogano persino per tipologia, come quelle sulla sinistra, dal repertorio più in voga a Venezia.

Questa seconda opera firmata di Lorenzo Luzzo, come si può confermare dopo il restauro, si integra infatti in termini problematici con le poche altre certe del suo catalogo, finora di provenienza solo feltrina: più prossime la pala da Santo Stefano ora a Berlino e per l'appunto la pala di Caupo. L'incertezza attributiva sollevata di recente è sintomatica della complessità che permane della ricostruzione filologica, ma anche dello sperimentalismo che è proprio del pittore. Il suo giorgionismo di base si arricchisce difatti di spunti düreriani, di altri raffaelleschi, per giungere a esiti di un “romanismo” aggiornato ed evoluto, ravvisabile specie nelle facciate affrescate feltrine. Non tutti gli aspetti sono giustificabili attraverso la mediazione, ad esempio, di fonti

grafiche specie di filiazione raffaellesca. L'esperienza romana e fiorentina - da stabilirsi in quale sequenza - non è dunque da escludersi a priori. Merita di essere perseguito l'accertamento se sia stata diretta e collocabile in diversi momenti. Ciò non significa sottoscrivere in ogni punto la ricostruzione di Vasari, specie laddove obbedisce a un suo genere letterario e ne fissa la cronologia in maniera indiretta e antistorica.

Sul piano dell'accertamento biografico, va ricordato che Lorenzo Luzzo è documentato la prima volta proprio a Zara nel 1511, poi in modo non consecutivo a Feltre. L'affresco dell'*Apparizione di Cristo ai santi Antonio abate e Lucia* della Sacristia della chiesa di Ognissanti è datato 1522, ed è l'ultima opera cronologicamente accertata. Attivo nel contempo anche a Venezia, è qui che detta il proprio testamento nel 1526, poco prima della morte perché è registrata già l'anno seguente¹¹⁰.

La critica ottocentesca: corrispondenze erudite e la posizione di Cavalcaselle

L'attribuzione del ritratto degli Uffizi, entro questo singolare percorso critico, conosce menzioni occasionali e di poco spessore, collegate al profilo lanziiano o alla leggenda sempre attrattiva del Morto¹¹¹. Maggiore significato assume la conferma di Pietro Selvatico Estense, un caso emblematico: impersona l'interesse per un profilo "romanzesco", si direbbe secondo il modello di Dumas, mentre egli è pure partecipe della fase di definizione su base storica della personalità di Lorenzo Luzzo¹¹². Le sue riflessioni scaturiscono in gran parte dalla corrispondenza intercorsa con Antonio Zanghellini (1818-1878), sacerdote, docente e bibliotecario presso il Seminario vescovile di Feltre e attivo anche come patriota in occasione dei moti del 1848, quando ricopre l'incarico di comandante della Guardia civica di Feltre, attirandosi, anche a seguito di contatti con patrioti lombardi, le antipatie del governo austriaco¹¹³. Nel 1862, attraverso le colonne del "Messaggiere tirolese di Rovereto", l'erudito feltrino ripercorre le vicende biografiche del pittore suo concittadino, proponendosi, attraverso documenti d'archivio a sua disposizione, di aggiungere ulteriori dati ai profili fino ad allora delineati¹¹⁴.

Dopo l'esperienza a Roma, Firenze e Venezia è pertanto più interessante quanto può riferire sul rientro a Feltre del pittore. La città si sta risollestando dalle rovine provocate dalla guerra contro Massimiliano I, ed egli si dedica a una serie di opere civili e religiose, di cui l'articolo offre un preciso elenco e particolari circa lo stato di conservazione. La permanenza di Luzzo a Feltre viene attestata fino al 1521. Zanghellini confuta poi, sempre su basi documentarie, le notizie riportate fra Sei e Settecento dagli eruditi feltrini Antonio Cambuzzi, Antonio Dal Corno e Paolo Zambaldi circa la morte in battaglia a Zara e l'origine dell'appellativo di Zarotto¹¹⁵.

Il contributo dell'erudito feltrino varcherà i confini cittadini. Lo si trova in-

fatti citato, insieme con le notizie di Lanzi e Zanotto, nelle minute di Giovanni Battista Cavalcaselle¹¹⁶.

Zanghellini fungerà, quindi, da punto di riferimento sull'argomento, come documentano le corrispondenze d'arte all'interno di una cerchia di eruditi facente capo proprio a Cavalcaselle, l'unico vero conoscitore fra loro. All'origine dello scambio epistolare sul pittore feltrino si pone una lettera indirizzata il 5 giugno 1865 da Pietro Selvatico all'abate Pietro Mugna, figura poliedrica dai molteplici interessi fra Veneto, Vienna e la Germania, dalla letteratura alla storia dell'arte con approdo all'impegno politico, come si evince dalla sua biografia e dalla vastissima bibliografia¹¹⁷. Egli sarà impegnato, qualche anno dopo, nella stagione di Firenze capitale e dunque primo centro editoriale d'Italia, nella traduzione in italiano dell'edizione tedesca di Max Jordan della *New History of Painting* di Crowe e Cavalcaselle, in vista della stampa italiana del 1875 per i tipi di Felice Le Monnier¹¹⁸. Selvatico chiede al corrispondente, rifugiatosi in quegli anni ad Agordo per ragioni di salute, di interrogare qualche erudito feltrino in merito alla questione intorno a Pietro Luzzo *alias* Morto da Feltre, la cui biografia è inclusa nelle *Vite* vasariane. A ben vedere, è una sorta di intento di verifica documentaria delle asserzioni di Lanzi. Desidera infatti sapere se il pittore Lorenzo Luzzo, attivo presso la chiesa di Santo Stefano di Feltre, sia da identificarsi con quel Morto da Feltre che Luigi Lanzi chiama Pietro Luzzo, e le circostanze del trasferimento della pala di Santo Stefano da Feltre al Museo di Berlino¹¹⁹:

Ora ascoltami un po'. Conosci tu a Feltre nessuno che si occupi della storia e dell'arte della tua città? Se c'è e se lo conosci a modo da potergli dare una secatura, chiedigli per mio conto. [...].

2°. Quel Lorenzo Luzzo che dipingeva a fresco la chiesa di Santo Stefano a Feltre, e dipinse pure una tavola ad olio per la medesima chiesa, rappresentante la Madonna in trono, col putto al grembo e vari santi al piano colla iscrizione Laurentius Lucius feltrensis faciebat anno 1511 sia da ritenersi il medesimo pittore che ebbe a soprannome Morto da Feltre, e che il Lanzi chiama Pietro.

La risposta di Zanghellini al quesito di Selvatico in data 9 maggio 1866 perviene, sempre per tramite di Mugna, a Cavalcaselle che provvede a trarne l'estratto¹²⁰. L'erudito feltrino comunica a Selvatico che l'iscrizione *Laurentius faciebat 1511* sarebbe apocrifa. Si forniscono anche indicazioni su alcune sue pitture, sopravvissute, scomparse o trasferite altrove a seguito delle campagne napoleoniche, proprio come la pala della chiesa di Santo Stefano.

Circa un mese dopo, in data 5 giugno 1866, Zanghellini invia a Cavalcaselle un "promemoria" con notizie aggiuntive e correzioni alla biografia del pittore Morto da Feltre tracciata nel 1862¹²¹. Espone elementi sulla data di morte dell'artista, sulla cronologia di alcune opere e, citando la *Urbis Feltriae permaxima silva* di Francesco Antonio Tauro, della quale conosce il manoscritto della raccolta Avogadro allora presso il

Seminario e attualmente conservato presso l'Archivio Capitolare di Feltre, tenta di tracciarne la genealogia¹²².

Alla predetta corrispondenza Cavalcaselle farà poi riferimento, come ricordato, nelle minute della *History of Painting in North Italy*, in cui appronta un'inedita prima stesura del profilo di Lorenzo Luzzo¹²³. In essa è in grado di valorizzare, in un vero e proprio percorso stilistico, le molte osservazioni raccolte di prima mano, all'esame diretto delle opere segnalate nel territorio feltrino dalle fonti e dalle informative. Sono osservazioni dapprima sparse in appunti apposti ai disegni databili al 1866, ai quali si aggiungono quelli delle opere riconosciute nelle collezioni italiane ed europee. Nel presentare il suo lavoro, egli predispone alle particolari difficoltà Crowe, che si accinge alla redazione e traduzione:

Giorgione poteva essere per abilità suo maestro ancora che nato quattro anni dopo.

Prima d'entrare nel tortuoso ed oscuro labirinto della vita di Morto da Feltre bisogna che Vi avverta. Primo. Che troverete qui unito un m(ano)s(critt)o copia dell'articolo inserito nella Gazzetta di Trento del Zanghellini di Feltre segnata da me A¹²⁴.

Secondo. La lettera segnata B, è copia di quella mandata al Selvatico in data del 9 maggio 1865 [1866]¹²⁵.

Terzo. L'ultima lettera segnata C è la lettera che Zanghellini mi mandava in data del 5 giugno 1866 - (ossia la copia)¹²⁶.

In questo contesto di una incomparabile prima verifica filologica sperimentata sul campo si inquadra l'interesse di Cavalcaselle per la *querelle* sull'attribuzione del presunto *Autoritratto* degli Uffizi. Una prima testimonianza è quella di un disegno ricco di annotazioni (fig. 26), anch'essa un'inedita analisi diretta del dipinto dopo quelle solo funzionali alle tante traduzioni calcografiche¹²⁷. Il segno energico ne rivela i valori plastici, sono esplicite le indicazioni sulla collocazione spaziale. Compare l'attribuzione a Morto, con la successiva aggiunta di «alla Morto», per indicare una datazione al 1510-1515. Circa lo stato di conservazione, è emblematico che ponga il quesito se il ritratto fosse realizzato su carta, mentre dal punto di vista formale viene riportata la suggestione del richiamo al Sassoferrato (per risolutezza e levigata sinteticità volumetrica?), infine, sulla base dell'esame della mano, osserva che «si vede che furono portate via le velature tutte e scoperto il colore a corpo». Quella che potrebbe sembrare, alla prima anamnesi, la traccia di un biglietto posato sul tavolo sottostante una ridipintura, sarebbe invece, più credibilmente, l'ombra riportata dell'indice destro che punta sul tavolo.

La minuta del profilo del Morto da Feltre (Documento 4) offre largo spazio alla questione attributiva che apre richiamando Lanzi¹²⁸. Cavalcaselle ribadisce che l'at-



26

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegno e appunti sul Ritratto di giovane uomo attribuito al Morto da Feltre agli Uffizi*, particolare, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 2030 (=12271), fascicolo XVI/B, f. 205v.

tribuzione non può avere fondamento a motivo della presenza del teschio, mentre e soprattutto non si manifestano i caratteri stilistici del pittore feltrino come emergono dalle poche altre opere note. L'aspetto comparativo che Cavalcaselle poteva affrontare per primo grazie alle sue esperienze è quindi determinante.

Nonostante l'abrasione della pellicola pittorica e l'accumulo di patine alterate, Cavalcaselle esprime ancora di primo acchito il riferimento a Francesco Torbido. Ma non è una soluzione per lui decisiva. In generale, il colorito «a solido impasto» e la «tavolozza sporca» corrispondono ai modi dei pittori veronesi, ma a rivelare l'incertezza su quest'ultimo nome si fanno anche quelli di Battista del Moro e Nicolò Giolfinò, pittori di momenti o stili ben diversi.

Nella *History of Painting* Crowe e Cavalcaselle hanno l'occasione per vagliare l'attribuzione del ritratto degli Uffizi, e ribadiscono la proposta in favore di Francesco Torbido, pur riconoscendo le difficoltà valutative dovute al problematico stato conservativo¹²⁹.

Segnalazioni tra Otto e Novecento. Una soluzione sul contesto stilistico e attributiva

Se si procedesse con un commento secolare alla vita del Morto di Vasari non si ricaverebbero elementi particolarmente utili riguardo al presunto autoritratto: Milanese si allinea ritenendolo forse di Torbido¹³⁰. Secondo Michele Caffi «la pittura sembra appartenga alla seconda epoca della scuola fiorentina», senza per questo avvalorare l'attribuzione al pittore feltrino; in ogni caso egli si accontenta di anticipare la datazione rispetto a quanto lascia intendere la proposta in favore di Torbido¹³¹.

In seguito, non si registrano attribuzioni significative. In sede locale è ritenuto di Pietro Luzzo da Antonio Vecellio, possibilista a tutti i costi non escludendo in modo fideistico che possa esserlo anche quello delle *Vite*: «Il Vasari ne dà uno molto diverso. Ma i pittori, come gli scrittori, hanno il proprio stile, e il suddetto ritratto ha tutto lo stile di Pietro Luzzo»¹³².

Ruggero Zotti, che esclude l'attribuzione, ricorda l'accostamento al *Ritratto di giovane uomo* di Franciabigio degli Uffizi datato 1514, (inv. 8381) e le somiglianze con il ritratto del Museo di Vicenza (Inv. A88), erroneamente attribuito al Morto e ancora oggi discusso come Moretto, Altobello Meloni e Romanino, per dire come un altro ritratto di indubbio alto livello qualitativo possa essere ancora in attesa di vedere riconosciuta con più sicurezza la sua paternità¹³³. Lionello Venturi nega l'attribuzione a Lorenzo Luzzo, senza prendere posizione riguardo Torbido, ed è lapidario riferendosi a Crowe e Cavalcaselle: «Convengo invece pienamente con gli Autori quando negano la somiglianza stilistica tra il così detto *Autoritratto* del Morto agli Uffizi e i quadri di Lorenzo»¹³⁴. Christian Hülsen consiglia ancora una volta di astenersi da proposte attributive indotte dall'iconografia¹³⁵.

Nel contesto che segue, in cui il ritratto non è più discusso in merito al catalogo di Luzzo e neppure di Torbido, si esprime Silvia Meloni Trkulja, che lo assegna a «Scuola lombarda del sec. XVI», mentre propone cautamente di spostare la ricerca per una soluzione attributiva «forse nell'ambito lottesco»¹³⁶.

Quanto all'aggiornamento, si deve prendere atto che almeno un ritratto idealizzato secondo un'ispirazione giorgionesca, qual è il *Suonatore di flauto* (fig. 27) dei Musei civici agli Eremitani di Padova (inv. 455) è ora ascrivibile al catalogo di Lorenzo Luzzo¹³⁷. Assegnato a Torbido imitatore di Giorgione già da Cavalcaselle, senza tuttavia che si stabilisse un confronto con quello degli Uffizi, il ritratto che appartenne alla Galleria abbaziale di Santa Giustina ha avuto maggior fortuna sotto tale paternità¹³⁸. La conferma al catalogo di Luzzo, a prescindere dalla datazione alta proposta, lascia escludere – se il dubbio dovesse permanere – che quello degli Uffizi qui discusso possa essere dipinto dalla stessa mano. Per il prosieguo della breve attività del pittore, le opere certe sembrano non offrire motivazioni. Nemmeno il coincidente riferimento attributivo in



27

Lorenzo Luzzo *alias* il Morto da Feltre, *Ritratto di pastore con flauto*,
Padova, Musei Civici agli Eremitani, Museo di Arte Medioevale e Moderna, inv. 455.

favore di Torbido sembra riservare una soluzione alternativa. Si tenga conto che i ritratti di quest'ultimo da prendere utilmente in considerazione, tra molti altri che rimangono dubbi o che risultano nel migliore dei casi più tardi, sono solo quelli accertati: Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, firmato e datato 1516; Milano, Pinacoteca di Brera, firmato; Napoli, Museo di Capodimonte, firmato (degli anni Trenta); ai quali si ritiene possano aggiungersi solamente quello dei Musei civici di Padova, collezione Emo Capodilista (Inv. 53) e del Fitzwilliam Museum di Cambridge (No. 1111), entrambi senza iscrizioni¹³⁹.

Per stabilire una base di partenza critica sul piano dell'esito stilistico, si deve ancora una volta ricordare la difficoltà di giudizio: le considerazioni da farsi sulla conservazione in sostanza sono analoghe a quelle già espresse da Cavalcaselle nella minuta. Un intervento di restauro è stato comunque effettuato in data imprecisata. È da tener conto che il risultato è quello attestato dalla foto Fratelli Alinari, n. 589, che con il suo stile che ha fissato per lungo tempo nell'immaginario questo ritratto così particolare. Se si fa affidamento sul risultato della ripresa fotografica, è da tener conto che tende a enfatizzare la nettezza dei tratti fisiognomici, la compattezza della stesura cromatica e la solidità volumetrica basata sulla trasparenza delle ombreggiature anziché su dei veri e propri valori tonali. Da questa resa forse trae spunto il riferimento a Lotto. La verifica del quale ha condotto dapprima a indagare nella congiuntura veneto-lombarda. In particolare, a provare l'utilità di un confronto con la cosiddetta ritrattistica apocrifia savoldesca, alla quale appartiene, ad esempio, il ritratto virile già in collezione Sottocasa di Bergamo, ora alla Pinacoteca di Brera che ha conosciuto l'attribuzione a Savoldo da parte di Adolfo Venturi; motivata anche in questo caso proprio per il risalto dei volumi attratti per forza di luce e, di conseguenza, per l'incisività descrittiva dei lineamenti fisiognomici, di contro alla costruzione per trasparenze propriamente giorgionesca¹⁴⁰. Lo stesso dipinto figura in seguito come Torbido in un gruppo di ritratti savoldeschi non autografi¹⁴¹. Tornando al ritratto degli Uffizi, l'effetto di compattezza materica, come se fosse realizzato su carta, in base al dubbio di Cavalcaselle, consente di indicare un accostamento più arduo ancora rispetto a quello diretto al mondo lottesco o veneto-lombardo, che possa giustificare invece da parte dell'ignoto pittore la conoscenza dei modi dosseschi, ossia della cultura ferrarese, del raffaellismo ad esempio del primo Girolamo da Carpi, di certo depurato dagli aspetti derivanti da una più diretta osservazione dei dati naturali¹⁴². Tutte ipotesi che dirottano ancora una volta la ricerca dall'esclusivo contesto propriamente veneto di terraferma, come quello feltrino, della Marca trevigiana o veronese, e che aprono prospettive territoriali diverse.

A questo punto è onesto prendere una posizione attributiva. A maggior ragione dopo aver affrontato più percorsi di avvicinamento, affatto diversi da quelli indicati dalla fortuna critica, come quest'ultimo che approda infine all'ambito dossesco.

Se considerato libero dall'effetto associabile alla famigerata *vernis-rénaissance*, il



28

Gabriele Capellini, detto il Calzolairetto, *Stigmati di san Francesco e i santi Pietro, Giacomo Maggiore e Luigi IX*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Inv. PNFe 101.

Crediti: Foto Carlo Vannini, su concessione della Soprintendenza BSAE di Modena e Reggio Emilia.

ritratto risulta presentare sia i valori plastici – sigillati da una materia cromatica densa e levigata -, e l'incidenza della luce vivida, sia l'espressività comunicativa diretta che distinguono in particolare un pittore tra quelli della cerchia del genio ferrarese, il più raro Calzolairetto (Gabriele Capellini). Il catalogo del quale, come risaputo, è ristretto a due sole opere sicure: la pala delle *Stigmati di san Francesco e i santi Pietro, Giacomo Maggiore e Luigi IX* (figg. 28, 29,30) della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (Inv. PNFe 101), proveniente da San Francesco (1515-1520), e quella della *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e i ritratti dei coniugi Arivieri* (fig. 31) del 1522, già nell'oratorio di San Giovannino, ora presso l'Arcivescovado di Ferrara¹⁴³. Sono convincenti in questo confronto che pare risolutivo anche i

images



29-30

Gabriele Capellini, detto il Calzolairetto, *Stigmati di san Francesco e i santi Pietro, Giacomo Maggiore e Luigi IX*, particolari. Ferrara, Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Inv. PNFe 101.



31

Gabriele Capellini, detto il Calzolairetto, *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e i ritratti dei coniugi Arivieri*, 1522, Ferrara, Palazzo Arcivescovile. Crediti: foto su concessione della Curia Arcivescovile di Ferrara e Comacchio.



32

Gabriele Capellini, detto il Calzolareto, *Ritratto di Laura Pisani*, 1525. Collezione privata. Già The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (CA), N. 78.PA.226; Sotheby's, New York, 27 January 2011.



33

Gabriele Capellini, detto il Calzolareto, *Ritratto di giovane uomo* (già supposto autoritratto di Morto da Feltre), particolare, Gli Uffizi, inv. 1890 n. 1658.



34

Gabriele Capellini, detto il Calzolareto, *Ritratto di Laura Pisani*, 1525, particolare. Collezione privata. Già The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (CA), N. 78.PA.226; Sotheby's, New York, 27 January 2011.

dati “morelliani” estrapolabili, come fossero anch’essi dei ritratti, dai volti di santi, talvolta anche ruvidi, dagli occhi lucidi, dalle labbra dal preciso profilo inconfondibile perché modellate come con la miretta del plasticatore. Tutti aspetti che sono coincidenti, in buona misura, nell’effigie dal vero, quella di un intellettuale volutamente alle prese con il pensiero che la morte suscita.

Gli stessi aspetti esecutivi e formali, oltre che nei due dipinti d’altare che costituiscono l’ancoraggio cronologico per questo ritratto degli Uffizi, si ritrovano solo poco più avanti, in un’opera attribuita in modo accorto al Calzolareto: il *Ritratto di Laura Pisani* (fig. 32) datato 1525, ora in collezione privata¹⁴⁴. Soddisfatta l’attrazione esercitata dall’eleganza delle vesti di un’arguta giovane ventenne, è utile concentrarsi sulla costruzione pittorica del volto e sulla ricerca di un’espressività anche qui vigile e penetrante, per coincidere stilisticamente con il ritratto pervenuto agli Uffizi (figg. 33, 34), quello cioè di un coetaneo ferrarese in abito severo, ma anch’egli all’ultima moda.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento 1

La *Storia di Feltre* consultata da Giovanni de Lazara

I. Belluno, BC, 468, ms. libro VII, ff. 335v-336r (=Cambruzzi 1873, pp. 275-276)

Restò dunque rifabbricata la chiesa del santo protomartire colla cappella dell'altare vers'Occidente, com'ora di vede [la fabbrica di S. Stefano rifabbricata *in margine*], ornata la facciata vers'Oriente con cornici di pietra, e col martirio del santo titolare dipinto a guazzo da Lorenzo Luzzo, celebre pittore feltrino, e fatta la porta maggiore di marmo con nobile lavoro, ne' cui lati si vedono gli scudi della città e del Podestà Foscarini, da' quali pendono due cartelle con queste parole: nella prima: AERE PVB(BLICO) RESTITVTVM SACELLVM; e nell'altra: ANT(ONII) FOSCARINI PRAET(ORIS) OPERA MDXV. Onde questa facciata porta alla piazza /336r/ non piccol ornamento. Dipinse ancora il medesimo Luzzo sopra l'altare di detta chiesa l'immagini della Beatissima Vergine col Bambino Giesù, di s. Stefano, e di s. Vettore protettore della città, e la Torre dell'Orologio sopra la piazza, per le quali opere gli contribuì la Comunità settantaquattro ducati d'oro [opere di Lorenzo Luzzo pittore *in margine*].

S'era impiegato il podestà Foscarini con attenzione indefessa all'ornamento della città, colla restaurazione delle chiese e del Palazzo Pretorio, col proveder abbondantemente il popolo di biade, e con altri benefizi, onde li Feltrini contrassegnarono la loro gratitudine verso di tanto benefattore colla seguente memoria scolpita in marmo, collocata nella facciata del detto Palazzo verso mezzodì, sotto lo scudo della famiglia Foscarini:

TEMPLA DEIS, CAMPUMQUE FORO
 LOCALITIBUS AULAM,
 PATRIBUS, ET POPULO COM
 MODA MILLE DEDI.
 IVS FOVI, EXTINXIQUE FAMEM
 QUAEQUE ANTE IACEBAT,
 FELTRIA NUNC PER ME RED
 DITA TOTA SIBI EST. MDXV.
 A(ntonius) [scudo dei Foscarini] F(oscarinus)

II. Belluno, Biblioteca Comunale, ms. 468, libro VIII, ff. 344r- 345r (= Cambruzzi 1873, pp. 288-290)

imagines

Applicati a questo tempo li Feltrini non solo al risarcimento delle fabbriche pubbliche, e private, ma ancora al più decoroso ornamento di quelle, vollero qualificare la pubblica Loggia annessa alla chiesa di S. Stefano, già restaurata, col dipingere nella prospettiva interiore il Veneto Leone [insegna di S. Marco dipinta nella Loggia da Pietro Luzzio *in margine*], posto nel mezzo tra s. Andrea apostolo e s. Vettore con Astrea che gli soprasta, sostenuta da alcune nuvole, applaudendo con questa nuova testimonianza d'ossequio a' gloriosissimi trionfi della Repubblica dominante. Corrisponde quest'insigne trofeo all'altro, che vanta la stessa Loggia nella lunga serie degli scudi, col nome e cognome abbreviati, ed anno de' Rettori della città, da che fu pacificamente soggetta al Veneto Dominio, cioè dall'anno 1420, fin' al presente [Memoria di tutti li Rettori della Città sotto il Dominio Veneto *in margine*] non mai interrotta colla vacanza d'un Reggimento, quantunque tante volte sia stata presa dall'armi cesaree, quante poc'anzi si sono riferite. Dell'opera già detta fatta a questo tempo ne fu autore Pietro Luzzi feltrino: e benché dipinta a guazzo, è assai bella, e molto stimata. Or accade di ragguagliarsi qui alcune cose di questo pittore, per soddisfar alla curiosità, ed insieme alla gratitudine verso il nostro concittadino.

/344v/. Pietro Luzzi, chiamato anche Zarotto ed il Morto da Feltre, fu discepolo di Giorgione da Castelfranco, compagno nella sua gioventù di Tiziano di Cadore [Vita di Pietro Luzzi *in margine*], amendue grandi Maestri della pittura. Vagò egli molti anni, per vedere nuovi paesi, e nuove cose. Portossi a Roma in tempo ch' il Pintoricchio, pittore celebre, dipingeva a volte e grottesche le camere papali, le loggie, ed altre stanze nel torrione di Castello S. Angelo, per comando di papa Alessandro 6°: e tanto s'invaghì il Luzzi di tal lavoro, che dipoi a questo applicò tutto lo studio. Per meglio dunque profittarsi, s'aprì un'Accademia di perfetti esemplari nelle terme e grotte sotterrane di Roma. Indi passato a Tivoli, nella Villa Adriana ritrovò di che pascer il suo curioso ingegno per alcuni mesi, raccogliendo molti disegni di pavimenti e d'architetture nobilissime; così in Pozzuolo poco distante da Napoli, ed in Truglio, dove si miravano molti cospicui avanzi d'antichi tempi e palazzi. Portossi ancora a Baia, in cui scoprì un vasto teatro di maraviglie al suo pennello, in quelle magnifiche reliquie d'una città al suo tempo giudicata la più bella del mondo dopo Roma [suo studio di grottesche *in margine*], onde cantò Orazio: Nullus in orbe sinus Baiis pręluçet amēnis [Orac. Epist. Lib. I. ep. I. ver. 82 *ma* 83 *in margine*]. In questa Scuola di grottesche, in parte formate dall'arte, in parte scalpellate con bizzaria dal tempo, il nostro Luzzi riuscì perfetto Maestro, che non ebbe a sé pari, mentre visse. Ritornato poi a Roma rivolse lo studio alle figure, per rinfrancarsi anche in questa professione; e di là portato a Firenze dal desiderio di vedere l'opere mirabili di Leonardo, e Michelangelo Buonaroti, nell'osservare que' nuovi miracoli dell'arte, conobbe a chiaro lume li propri difetti; sicchè, disperando di poter così bene riuscire nelle figure com'era perfetto nelle grottesche, ripigliò l'esercizio di queste. Dopo aver fatti alcuni lavori della sua professione in Fi-

renze, molto stimati, passò a Venezia, mentre Giorgione di Castelfranco dipingeva nel Fondaco de' Tedeschi; onde colse l'incontro d'unirsi a lui, per compire quell'opera, in cui si trattenne molti mesi, finché, invaghito dell'amica di Giorgione, con quella si partì, lasciando il Maestro così contristato, che in poco tempo uscì di vita. /345r/ Ritornò il Luzzi alla Patria, esercitando il suo pennello in diverse opere di buon gusto, delle quali alcune fin oggidì si conservano [sue opere *in margine*]. Dipinse, oltre alla già detta nella Loggia pubblica, l'altare della prima cappella a mano sinistra, nella chiesa dello Spirito Santo, in cui si mirano l'immagini della Beatissima Vergine, di s. Francesco, e di s. Antonio, con alcuni angioletti; sopra una casa, nel Borgo delle Teggie, Curzio Romano a cavallo in atto di precipitarsi dentro alla voragine; nella chiesa di Villabruna, distante tre miglia dalla città, l'altar maggiore colle immagini di s. Giorgio e di s. Vittore, di vaghezza mirabile. Or mentre sperava la patria di raccogliere più abbondante messe di gloriose fatiche dalla virtù di questo cittadino, lo vide tosto cangiar il pennello colla spada, fatto capitano di dugento soldati, e dalla Repubblica spedito in Dalmazia alla difesa di Zara [si fa capitano di 200 soldati *in margine*]. Egli dunque coraggioso, ed avido di gloria, sperando di segnalarsi egualmente in questa professione militare, che nella pittura, colà incontrò arditamente ogni pericolo: ma in certa battaglia seguita, restò estinto [muore in Zara *in margine*], verificandosi allora il soprannome di Morto che gli era stato dato, quando, dopo aver dimorato molto tempo nelle grotte, si fè veder in Roma a' compagni, che non sapendo di lui, l'avevano già creduto morto [perché fosse detto il Morto *in margine*]. Perché poi morì in Zara, sortì l'altro soprannome di Zarotto: e così più frequentemente col nome di questi viene chiamato, che col proprio nome di Pietro Luzzi. Giorgio Vasari nelle Vite de' Pittori par. 3. Vol. I. fogl. 228 pone l'effigie di lui col nome di Morto da Feltre, dove anche ne descrive lungamente la vita. Quanto meritasse il Luzzi col perdere la vita sì animosamente, ad altri si lascia il giudicarlo: ma sua ben giusta gloria sarà l'averne, se non inventata, almeno animata l'arte delle grottesche, da lui acquistata con indefesso studio, come s'è detto, benché poi seguitata da Giovanni d' Udine e da Andrea di Cosimo fiorentino, e da altri fors'anche a' nostri tempi ridotta a miglior perfezione.

Documento 2

Giovanni de Lazara a Luigi Lanzi

PADOVA, 23 DICEMBRE 1800

Firenze, BdU, 39.92, cc. 51r-53v

Pregiatissimo Sig. Abate

Venendomi significato dal nostro comune amico Bartolini il desiderio suo di aver nota delle opere di alcuni bravi pittori incogniti da me vedute nel prossimo autunno in Feltre ed in Belluno, io mi do il piacere di servirla con tutta la maggiore sollecitudine, e mi accingo a farglene la descrizione.

In Feltre all'altar mag(giore) della chiesa delle Monache degli Angeli vi è una tavola con M(aria) V(ergin)e seduta col Bambino in braccio contornata d'angeli: due di questi di grandezza maggiore si vedono in basso in piedi con le mani giunte, e sotto vi sta scritto Petrus Marascalcus P(inxit). Nei lati dell'altare stanno incassati due quadri bislungi con due santi francescani in piedi, e sopra a questi due altre sante dello stesso Ordine in mezza figura, opera anch'essa dell'autore della tavola, fatta a quel che mi pare verso la metà del 1500. La maniera di questo bravo pittore è grandiosa nelle forme; il suo disegno è buono, ma il colorito è alquanto languido: non saprei a quale scuola assegnarlo, e né posso /c. 51v/ dire con fondamento s'egli fosse feltrino, non avendo trovato nessuno del Paese che me lo sapesse indicare; benchè l'esservi nella chiesa del Duomo un sepolcro della famiglia Marescalchi me lo farebbe credere di quel luogo.

In S. Stefano, chiesa presso il Pub(blico) Palazzo di Feltre nella tavola dell'altar mag(giore) sta M(aria) V(ergin)e col Bambino, s. Giorgio, ed altro santo militare, tutte figure di belle forme, di corretto disegno, colorite con molta forza, e di gusto affatto tizianesco: sotto si legge Laurentius Lucius Feltrensis ping(eb)at 1511(a).

Non le parlo delle bellissime e ben conservate pitture di Cesare Vecellio che si vedono nella chiesa parrocchiale di Lintiai perché so che di queste gle ne ha reso conto il Bartolini, e però passo a quelle vedute a Belluno, e nel Bellunese.

Là, oltre la graziosa pittura di Nicolò de' Stefani rappresentante M(aria) V(ergin)e col Bambino, s. Lorenzo, s. Caterina, ed un puttino che suona la chitarra che esiste nella Confraternita della Croce, da Lei riferita, e l'altra con s. Antonio Ab(a)te ed altri quattro santi che si custodisce nella casa della sopra detta Confraternita, nella quale si legge /c. 52r/ Simon pinxit pittore da Lei pure ricordato, ho veduto nella chiesa parrocchiale di Cusiche patria del sud(d)etto Simone (posta non tra Belluno e Cadore, ma solo quattro miglia distante da Belluno sulla strada di Feltre) una tavola in vari comparti sul gusto del '300 e tutta l'abside del coro dipinta dal sud(d)etto Simone con la sopra indicata epigrafe. Nella chiesa poi delle Grazie di Belluno sta dipinta a fresco M(aria) V(ergin)e, san Bernardino e s. Antonio Ab(at)e, e sotto vi si legge Op(us) Iohannis pittore de' primi anni del 1400.

Per assicurarla sempre più che la maniera del nostro Iacopo Montagnana tiene più della scuola dello Squarcione che a quella di Bellini, non lascio di significarle che la Sala del Consiglio di Belluno è tutta dipinta da questo pittore con Istorie Romane benissimo conservate. Le figure sono disegnate con precisione e sveltezza e dipinte con molta grazia e bravura, peccando solo nel costume: fra queste se ne vedono parecchie copiate esattam(en)te da quelle che fece il condiscipolo suo Mantegna nella nostra Cappella degli Eremitani, e con quella stessa esattezza e verità sono eseguite le prospettive che ha introdotte /c. 52v/ in quella grandissima opera, gareggiando anche in questa parte col suo emulo; in somma l'opera è così bella ed eseguita in tal maniera che potrebbe essere presa da alcuni per lavoro dello stesso Mantegna (b) se al disopra del focolare non si leggessero li seguenti versi:

Non hic Parrhasio non hic tribuendus Apelli
 Hos licet auctores dignus habere labor.
 Euganeus vix dum impleto ter mense Iacobus
 ex Montagnana nobile pinxit opus.

Questo è quanto ho veduto di nuovo, ed interessante in genere di pittura in que' beati luoghi dove ho passato deliziosamente un mesetto. Ritornato di là ho avuto occasione di portarmi a Piove di Sacco, podestaria del nostro territorio, e all'altar mag(gio)re della Collegiata mi si è presentata una tavola che mi ha sorpreso per la freschezza del colorito, per la semplicità della composizione, e per l'eleganza delle forme, così che la giudicai a prima vista opera tizianesca. Rappresenta questa il vescovo s. Martino seduto in cattedra con due puttini che ne sostentano in alto lo schienale; a' suoi lati v'è in piedi da una parte /c.53r/ s. Pietro, e dall'altra s. Paolo, ed a basso nel mezzo del quadro sta un vago angetto seduto che con molta espressione suona la chitarra. Sotto alli piedi di s. Pietro si legge Ioannes Silvius venetus p(inxit) 1532. Di questo bravo pittore non trovo che ne faccia parola né il Ridolfi né lo Zanetti, né alcun altro di quelli che delle cose nostre pittoriche hanno scritto, e s'ella ne avesse qualche traccia mi sarebbe grato d'esserne messo a parte. Intanto desidero di avere anche da Lei le conferme della sua buona salute, sempre disposto al piacer di servirla, augurandole feliciss(i)me le S(antis)s(ime) Feste e l'anno nuovo, e pregandola di ricordarsi di me nelle sue orazioni.

Con vera stima me le confermo

Padova 23 d(icem)bre 18(cen)to
 Suo dev(otissi)mo ser(vito)re e vero amico
 Giovani de' Lazara

imagines

P. S. Avendo avute da Mons. Doglioni decano della Cattedrale di Belluno copia di alcuni documenti riguardanti le opere in questa mia indicate, gle ne fo parte per via di note, lusingandomi che Le sieno grate.

(a) «1515 si rifab(bri)cò la chiesa di s. Stefano di Feltre che fu dipinta /c. 53v/ da Lorenzo Luzzo eccellente pittor feltrense a fresco, di cui è pur opera la pala dell'altare del Santo Protomartire». Cambrucci. Ist(ori)a. Ms. di Feltre Lib(ro) VIII car(ta) 335, t(om)o presso il Vescovo di Feltre».

«1519 Loggia vicino a s. Stefano dipinse Pietro Luzzi per detto il Morto da Feltre, e Zarotto celebre pittor di grottesche e forse anche il ristoratore: sono sue opere in s. Spirito l'altare di M(ari)a V(ergin)e tra san Fran(ces)co e s. Antonio; il Curzio a cavallo sopra una casa alle Teggie, e l'altar maggiore nella chiesa di Villabruna. Detta Ist(ori)a. Ms. car(ta)345.

(b) «1490 6 apr(i)lis. Privilegium civitatis concessum mag(istro) Iacobo Pictori, et immunitates pro quinquennium ab oneribus civitatis». Lib(ro) I, car(ta) 110 Provisionum Civitatis Belluni».

«1490 12 n(ovem)bre. Maestro de Montagnana pittore dipinse la facciata del detto Palazzo per d(uca)ti 280 che fa a soldi 124. per d(uca)to L. 1736». Lib(ro) I, car(ta) 127 Provisionum Civitatis Belluni».

Documento 3

Luigi Lanzi a Giovanni de Lazara

UDINE, 27 DICEMBRE 1800

Lendinara, BC, Archivio Malmignati, Fondo De Lazara, b. A-5-4-3, c. 1, n.70

Si(gno)r Cav(alier)e Gentilis(sim)o or(natissi)mo col(endissi)mo

Udine, 27 x(dicem)bre 1800

Per quanto io mi sia ingegnato di prevenirla in scrivere, la sua innata cordialità e gentilezza mi si è fatta incontro spontaneamente con le recondite notizie che io desideravo, e che mi han recato leggendole un vero piacere. Le ne rendo grazie moltis(sim)e e mi congratulo con lei ancora che così deliziosam(en)te ha passato il suo tempo nell'autunno decorso, da cui il comune degli uomini non trae altro vantaggio che la ucellagione, cosa inutile a migliorare lo spirito.

Il nome di Lorenzo Luzzo ci fa in Feltre conoscere una famiglia pittorica, di cui solo Pietro si conosceva; le opere dal Montagnana da lei osservate ce lo scuoprono maggiore

artefice che nol credevemo. Il Manescalchi e il Silvio arricchiscono l'elenco de' pittori veneti di due nomi considerabili. Oggimai non mi maraviglio più che il Ridolfi e gli altri storici abbiano omissi alcuni valentuomini del nostro secol d'oro. Essi furono troppi per esser cogniti interam(en)te e forse molti di loro ancorché noti furono involti nel silenzio perché non considerati quanto meritavano. A molti anche dovette pregiudicare l'aver lavorato fuori dalle capitali, siccome al Silvio ch'ella mi nomina, e che invano ho io ricercato in tutt'i miei libri di memorie. E mi ricordo in ques(t)o propos(it)o che Pausania scrive essere simil cosa accaduta in Grecia, nelle cui città fuori mano o men celebri si vedean opere di scultori eccellenti e da paragonarsi a Scopas o a Prassitele, ma tuttavia ignoti perché non si eran ostentati a maggior teatri. Lo stesso dovea succedere in Italia, a cui le Muse dopo la Grecia hanno accordata la loro predilez(ion)e e voglia altri o non voglia, le ne mantengono. Tutte le calamità che l'han premuta e la premono non fanno estinguere quelle preziose scintille di genio, che la natura inserì in questa nazione. Mi perdoni questo sfogo forse fuor di loco verso un paese che io amo molto, alla cui gloria ho dedicato le mie povere fatiche in due opere sennon buone, certo laboriose, e che io ben veggo quanto sia ricco in ogni genere di talenti ancorché ora per una ora per un'altra ragione figurino meno che alcuni d'oltramonti.

Le rinnovo i più lieti auguri pel nuovo anno, e con miei complimenti a' miei buoni padri di costà chiudo la lettera, e torno all'onore di professarme in una salute grazie a Dio migliore che nel decorso anno.

Dev(otissi)mo obbl(igatissi)mo servo ed amico

Luigi Lanzi

Documento 4

L'autoritratto del Morto nelle minute di Cavalcaselle

BNM, Fondo Cavalcaselle, It. IV 2027 (= 12268), fascicolo XXI, c. 40r-42r

40 r [907]

[in alto] Firenze

La sola cosa che vedesi a Firenze attribuita al Morto è il proprio ritratto il quale dicesi dipinto da sé stesso. Il Lanzi et cetera.

Se fosse per la ragione della testa da morto noi qui abbiamo in Galleria degli Uffizi un altro esempio di ritratto di uomo col teschio in mano sotto il N.° 168 nel corridore attribuito a Tiziano e molti altri altrove se ne vedono dipinti colla testa da morto. Quanto al merito della pittura veramente non può dirsi che questo quadro attribuito a Morto (dalle poche cose che di lui abbiamo) mostri i caratteri delle

images

altre sue pitture. La pittura, di cui si parla, è stata pare spellata delle sue ultime velature nelle carni; e così i colori delle vesti sono talmente cresciuti e coperti di sporco/ 40v [908]/ che a difficoltà si conosce le forme loro perché sono annerite e quasi tutte venute d'un colore sporco. Da ciò che vedesi avessimo pensato anco al Torbido pittore veronese. Il colorito è a solido impasto; le carni di tono giallastro ed alquanto crudo di tinta; ombre scure e forti e pesanti le quali in origine dovevano essere come quelle della mano - ed ammorzate per conseguenza da tinte a guisa di velature - così pure il colore del tavolo, del teschio e di qualche altra parte. Sono le parti che danno un'idea del dipinto. Da quanto vedesi la pittura (come colorito) si direbbe **“tavolozza sporca”** che è pure quella che aveva anco/ 41r [909]/ i pittori veronesi - Torbido - il Moro, il Giolfino et cetera. L'età che mostra questo ritratto sarebbe dei 35 anni e tale età, se il Morto è nato nel 1474, potrebbe convenire coll'anno 1506 circa, epoca in cui Morto lo si mette dal Vasari a Firenze. Si potrebbe dire che era un ritratto fatto in quella epoca. Ma la tavolozza e la tecnica esecuzione non mostrerebbe essere quella del 1506 ma quella di alcuni anni dopo. Come osserva Lanzi, il Vasari dà inciso nella sua *Storia della pittura* un ritratto del Morto il quale non ricorda questo di Morto a Firenze. Lo che potrebbe far credere non fosse questo [cancellatura] di/ 41v [910]/ Firenze stato veduto da Vasari, e sia un acquisto fatto dopo, o che per il ritratto del Morto al tempo di Vasari non fosse ritenuto. La data indicata come quella **della morte** del pittore che leggesi in un cartello **moderno** attaccata alla cornicie del quadro, cioè **“morto l'anno 1530”** non è da tenersi per sicura. Vasari lo dice morto nel 1519, ma pare visse nel 1521. Concludendo, noi non avessimo riconosciuto quest'opera per i caratteri **della pittura** come lavoro di Morto, ma ciò non è ragione perché possa essere tale. La figura [cancellatura] è seduta et veduta quasi di fronte. Ha beretto grigio giallastro in capo. Dietro sta una tenda [cancellatura] di tinta calda giallastra/ 42r [911]/ e l'altra parte del fondo è un freddo muro. Corpetto scuro giallastro e manto freddo di colore seta scura. Camiscia bianca sotto. Col dito punta sulla tavola. Tiene lunghi capelli, e qualche indizio di barba sul mento. Tela. Mostra circa da 30 a 35 anni. Vedete le parole come io le ho potute copiare essendo qualche lettera indebolita, e cancellata - Fine.

NOTE

Si ringrazia in modo particolare Elena Necchi, Università degli Studi di Pavia, per l'assistenza generosa nelle ricerche e redazione filologica dei testi. Un riconoscimento per la collaborazione va a Maurizio Avanzolini, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Michele Faustini, Università di Verona, Stefano Pizziolo e Giovanni Porcellato per la curatela dei materiali grafici e la campagna fotografica feltrina.

- 1 Olio su tela, cm 78x61. SABAP-FI, Inv. 1890, n. 1658; C.P., p. 105, n. 541.
- 2 Quondam 2007, pp. 17 segg.
- 3 Cruttwell 1907, p. 155, nota 541.
- 4 Manzolli 1536, ed. Chomarat 1996, p. 481. Cfr. Palumbo 2007, pp. 294-298.
- 5 ASFi, GM 870, *Giornale di entrata e di uscita*, 1 agosto 1679 - 30 aprile 1685, c. 158r.
- 6 AGF, Inv. 1704, ms. 82, n. 1688.
- 7 AGF, Inv. 1784, ms. 113, n. 563/ 104; Inv. 1825, ms. 173, n. 1360.
- 8 Vasari 1550, Parte Terza, pp. 833-836; Vasari 1568, Volume Terzo, Parte Prima, pp. 223-227; Vasari (1568) 1880, V, pp. 201-210 = Vasari (1550-1568) 1976, pp. 517-523. Si veda per il Morto melancolico, ad esempio, Britton 2003, pp. 666-669; Britton 2008, pp. 188-189.
- 9 Ridolfi 1648, I, p. 88; Ridolfi (1648) 1914, I, p. 106, note 5,6.
- 10 Franklin 1997, pp. 78-80. L'identificazione è confermata da Gregory 2003, pp. 54, 66 nota 24; *Ead.* 2012, p. 124 nota 127. La proposta di Oberhuber è accolta da Ravelli 1978, pp. 145-146 cat. 103 (dal quale si cita), per confronto con alcuni disegni del British Museum con studi di fisiognomica (Inv. 1964-4-13-213 r et v et 1964-4-13-214 r)
- 11 Sono osservazioni che si raccolgono da Franklin 1997, pp. 78-80.
- 12 Leone de Castris 2001, p. 23, 488 cat. 240. Per questi fogli si veda anche Ravelli 1978, pp. 147-148 cat. 109, 148-149 cat.110, 168-169 cat. 147.
- 13 Cordellier, in *Polidoro da Caravaggio* 2007, p. 72, cat. 27.
- 14 Prinz 1966, p. 129 nota 108. Tale supposizione è ricordata e destituita da Franklin 1997, p. 80
- nota 9. Su Grassi informatore di Vasari si veda Bergamini 1973, pp. 99-116; sulla sua personalità, in sintesi, Finocchi Ghersi 2002, pp. 628-630.
- 15 Vasari 1550, pp. 833-836 = Vasari (1550 e 1568) 1976, pp. 517-523.
- 16 Sulle fonti dei ritratti delle *Vite* si veda Hope 1985, pp. 321-338; sull'organizzazione delle traduzioni interviene Gregory 2012, pp. 86 segg. Di particolare interesse sono le osservazioni dalle molte prospettive formulate da Valeska von Rosen (2018, pp. 35-63) sulle problematiche del ritratto d'artista in rapporto all'autoritratto, con particolare riferimento alle serie grafiche e alla loro importanza per la conoscenza di tale "genere" artistico.
- 17 Da ricordare almeno la più diretta, quella della edizione bolognese del 1647, ossia la terza edizione della giuntina, la seconda figurata, che così si qualifica per l'acquisizione delle matrici xilografiche da parte di Carlo Manolessi. Per il ritratto che qui interessa: Vasari 1647, Vasari 1681, Parte Terza, Primo Volume, p. 228. Riproposte nell'edizione del 1681 "per li Manolessi Stampatori Camerali". Un giudizio critico sulla qualità editoriale di entrambe, anche per quanto riguarda le illustrazioni, è espresso da Bottari 1759, p. X. Cfr. Barocchi 1967, pp. XI-XIII.
- 18 Bulino, 219x167 mm, *cuvette* 214x164 mm. L'esemplare qui riprodotto si conserva nelle collezioni di Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, INV. GRAV.LP 8.113 bis.2. Con l'aggiunta di una scritta a penna sul passepartout: "Morto (Louis) de feltro peintre florentin/ +1511". Fa parte della serie di album con i ritratti incisi che provengono dal gabinetto dell'incisione fondato da Luigi Filippo, duca d'Orléans, poi re dei francesi. Cfr. Delalex 2009. Le altre incisioni della "serie" conservate a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, corrispondono al seguente numero di inventario, oltre quella qui considerata PORT_00117316_01 POR MAG., nell'ordine PORT_00077022_01 POR MAG, PORT_0006432_01 POR MAG, PORT_00120294_01 POR MAG, PORT_00008143_01 POR MAG. Altri ritratti della serie sono elencati nella succinta voce del *Bryan's dictionary of painters and engraver*, vol I 1905, p. 86. Su Baron cfr. Thieme-Becker 1908, p. 515; Préaud 1993, p. 125.
- 19 In Vasari 1841, VI, p. 284. Acquatinta e cera molle, foglio 244x159 mm. Disegnatore interme-

diario Philippe Auguste Jeanron, stampa realizzata da Adolphe André Wacquez. Iscrizioni: a caratteri capitali in basso al centro «MORTO DA FELTRO», a sinistra «Jeanron del.», a destra «Wacquez sc.».

20 Si veda ad esempio l'edizione milanese (1807-1811) della Società tipografica de' classici italiani: Vasari 1810, vol. IX, tav. p. 316; l'edizione veneziana di Giuseppe Antonelli (1828-1830): Vasari 1828, Tomo IX, volume primo, p. 90.

21 Cordellier (in *Polidoro da Caravaggio* 2007, p. 72 cat. 27) riporta come nella collezione Jabach figurasse quale "dessin dit du "Rebut". Sulla collezione basti qui il riferimento al contributo, corredato da un'estesa bibliografia di riferimento, di Py 2001, pp. 11-22.

22 Stockholm, National Museum, Inv. NMH 2997/1863. Matita e gessetto nero, rialzi a biacca, penna inchiostro nero, acquarello grigio, carta cerulea, 395x290 mm. Sul *passepertout* si legge la scritta a penna con la registrazione collezionistica: «Morto da Feltro, naquit à Florence en 1491. étudia d'après l'Antique, excella en Grottesques et demeura à Rome, et à Venise, où il mourut en 1526». L'edizione del manoscritto (BAV, Capponi 257) è stata curata da Catherine e Robert Enggass, cfr. *Pio* 1977. Nell'introduzione (pp. III-XV) i curatori spiegano il contenuto dell'opera, il contesto della sua composizione e le vicende collezionistiche del manoscritto.

23 Sulla fortuna collezionistica dei disegni un contributo antesignano spetta a Borenus 1921, pp. 247-249; il catalogo critico complessivo è anticipato, rispetto all'edizione del codice, in Clark 1967, pp. 3-23, 69-84: il lavoro rimane utile nel classificare gli autoritratti (28) presentati come tali da Pio, i ritratti *d'après*, gli altri "ideati" invece per l'occasione, con commissioni che si concentrano tra il 1714 e il 1721. Si veda inoltre Bjurström 1970. Interviene sull'argomento Prospero Valenti Rodinò 1976, pp. 14-25; *Ead.* 1983, pp. 135-151. L'aggiornamento delle ricerche sulla collezione e il catalogo scientifico dei disegni Pio si deve a Bjurström 1995, p. 75 cat. 31 (scheda con bibliografia completa del disegno qui descritto). Si veda al riguardo la recensione di Johns 2002, pp. 262-263. Ed inoltre: Bjurström, Magnusson 1998, cat. 703.

24 *Raccolta di lettere* 1766, pp. 229-232 n. CXXVII; 233-237 n. CXXVIII.

25 Lanzi dichiara di servirsi delle vite di Pio grazie a questa segnalazione, ma lo esplicita solo in un caso, nel trattare di Alessandro Casolani,

e senza lasciar passare l'occasione per qualificare l'autore quale "scrittore di niuna critica". Cfr. Lanzi 1795-1796, Tomo I, Libro secondo, pp. 329-330; *Id.* 1809, Tomo I, Libro secondo, p. 356; edizione Lanzi (1809) 1968-1970, I, pp. 247-248 nota 1; *Ibidem*, vol. III, Indice secondo, p. 433.

26 Mariette 1741, p. IX: specifica che Crozat ebbe modo di acquistare «la Collection entiere de sieur Pio de Roma».

27 Mariette 1741, pp. 32-34. Interessante la funzione assegnata da Pio ad alcuni, si direbbe come fossero una sorta di "antiporta" della raccolta di disegni posseduti di quell'autore: «329. Seize Portraits de Peintres, la plûpart de l'Ecole Romaine, faits dans l'Ecole de Carlo Maratte, & quelques-uns par les Peintres memes pour ledit sieur Pio, qui dans son Recueil les avoit rangé à la tête des Dessesins qu'il avoit recueillis de chaque Maître». L'opinione positiva di Mariette sulla collezione Pio è espressa anche nell'*Abeceedario*, cfr. Mariette 1857-1858, p. 161.

28 Mariette 1741, p. 9.

29 Più di recente, è da fare riferimento al catalogo della mostra: *Un suédois à Paris* 2016.

30 Nicola Pio 1724, ms. Capponi 257, cc. 254-255, biografia n. 193; Pio 1977, pp. 183-184.

31 Vasari 1759-1760, Tomo secondo (*Parte terza delle vite de' pittori*) (1759), pp. 320-324, tavola aggiunta a p. 320. Sull'edizione romana, in generale, cfr. Barocchi 1967, pp. XV-XXII; Salvadori 1983, p. 1037, nota 66.

32 Una scheda spetta a Jatta, in *Francesco Bartolozzi* 1995, pp. 80-83 cat. 11; su Bartolozzi a Roma Jatta 1995, pp. 17-18. Si tiene conto inoltre delle osservazioni di Elena Marconi in *Michelangelo* 2008, pp. 68-69 cat. 9.

33 [Bottari 1760], p. X.

34 [Bottari 1759], pp. XIV-XVI. Egli sottolinea il pregio dell'incisione in rame rispetto alla xilografia. Avverte tuttavia che i ritratti si sono solo ingranditi per una maggiore evidenza dei caratteri fisiognomici, "ma non variati in niente, essendosi conservata fin la medesima foggia di vestire, ed eziandio lo stesso ornato d'architettura, in cui sono incastrati, perché si crede che il disegno tutto sia del Vasari". Di seguito, cita le fonti per tale affermazione. Al riguardo, segnala le rettifiche che egli si avvede di dover apportare. cfr. Bottari 1760, p. X.

35 *Ritratti de' pittori* 1760, pp. 3-8: indice delle tavole disponibili; *Nuova raccolta* 1760, pp. 3-8: indice dei ritratti dell'edizione romana del Vasari, seguono

no le tavole senza numerazione. A confermare il carattere pubblicitario si indica già nel frontespizio come “Si vendono Scudi tre sciolti”. Si descrivono altre quattro incisioni prima dell’indice.

36 Bottari 1759, p. XV.

37 Su quest’ultimo si veda qui di seguito, nota 47.

38 Bulino e acquaforte, lastra 142x113 mm. Iscrizioni sulla piastra: G. Vasari T.II MORTO DA FELTRO PITTORE DI GROTTESCHE / H. del.; CColombini Sc. / 106. *Serie degli Uomini i più illustri 1772*, p. 44 tavola; pp. 45-51: *Elogio di Morto da Feltre*. Su questa edizione cfr. Borroni Salvadori 1983, pp. 1042-1043.

39 Vasari 1772, Tomo IV, tavola infra pp. 128-129, tav. n. 9. Sull’edizione cfr. Barocchi 1967, pp. XX-XXIII; Borroni Salvadori 1983, pp. 1040-1043.

40 Vasari 1792, Tomo primo [-undecimo] 6: Tomo sesto, p. 530. Cfr. Barocchi 1967, pp. XXIII-XXVI.

41 Per un quadro generale e il contesto si rinvia a Borroni Salvadori 1982, pp. 7-69. Di recente interviene Piva 2021, pp. 16-32. Si vedano inoltre le considerazioni sull’utilità delle stampe estese al contesto fiorentino e a Lanzi in Marini 2023, pp. 97-109, in part. 101-102: con riferimento a Lanzi 1795-1796, tomo I, p. 74. Al riguardo si veda anche Mazzocca 1981, pp. 324-325. Segnala le principali iniziative del momento Farnetti 2023, pp. 198-200

42 Si veda, in particolare, la riflessione di Lanzi (1782) che dedica il Capitolo III alla raccolta dei *Ritratti d’uomini illustri*, in cui non si affaccia ancora il tema della raccolta di autoritratti. Sulle vicende della collezione degli autoritratti si veda Meloni Trkulja 1979a, pp. 601-602; *Ead.* 1983, pp. 339-342; *Ead.* 1994, pp. 596-597; Rosen 2020, pp. 35-63. Sul contesto generale, con particolare riguardo per il ruolo di Lanzi, si rinvia a Berti 1979, pp. 29-34; Barocchi 1982, pp. 1451 segg.; Barocchi 1983, pp. 81 segg.; Gregori 1983, pp. 367-393; Barocchi - Gaeta Bertelà 1991, pp. 29-53; Gaeta Bertelà 1995 (1996), pp. 51-57; Fileti Mazza - Tomasello 2003; Fileti Mazza 2009, pp. 55-66; Tomasello 2010; Spalletti 2010a, *Id.* 2010b, pp. 59-87.

43 *Ritratti di pittori 1789*, tomo. II, tav. I. Indicazioni di responsabilità, in corsivo a sinistra: Lasinio del. e inc.; in corsivo a destra: Labrelis impr. Iscrizioni in lettere capitali in basso al centro: MORT DA FELTRO; dati anagrafici del pittore: N. an. 1528, a sinistra; M. an 1612, a destra. Numero d’ordine al centro: N. 1. La tavola è elencata in *Nota de’ ritratti s.d. ma 1789ca*, s.p.

Scuola veneziana. 2. Morto da Feltre, 1477-1511. Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, inv. OLD 22177, Collocazione MISC 0115. 002. Una nota manoscritta in fine avverte: “incisi tutti da Carlo Lasinio”. Si legge inoltre, dopo l’indicazione delle misure, si trovano vendibili presso Pietro Labrelis stampatore a colori in Firenze. Interessa notare, perché rivelatrice delle intenzioni progettuali, come si ritenga di dover giustificare la scelta di tradurre opere che non appartengono agli Uffizi: “Si noti che ne’ sopraddetti Ritratti quello di Raffaello da Urbino in vece del Ritratto esistente nella Galleria si è preso quello di Casa Altoviti per essere più bello”. Si indicano le scelte esterne che riguardano quelli di Fra Bartolomeo, Perugino e Tommaso Gherardini individuato in Casa Martelli. Da ultimo «quello di Odoardo [D] agoty esiste presso Labrelis Stampatore in Colori Cognato del medesimo».

Per l’esemplare di Washington del ritratto di Morto da Feltro si veda Singer 1918, no. 168. L’autore elenca 423 ritratti realizzati con questa tecnica incisoria e di stampa. La puntuale ricostruzione della serie, in rapporto alle altre riguardanti i ritratti delle collezioni mediche, è illustrata assieme al contesto collezionistico da Borroni Salvadori 1984, pp. 109-132; Lanzeni 1999, pp. 665, 678 nota 16; con osservazioni anche dal punto di vista tecnico e qualitativo da Paola Cassinelli Lazzeri 2004, in *Carlo Lasinio* 2004, pp. 40-43 cat. XI; Döring 2020, 108-109 fig. 8. Di recente, dedica un contributo a Lasinio e alla sua partecipazione alle iniziative della direzione degli Uffizi Bruni 2022, pp. 25-50. Rimangono di utile riferimento i saggi su diversi aspetti della personalità e impegno di Lasinio che si devono a Lloyd 1978, pp. 83-91; Levi 1993, pp. 133-148; Scrase 1983, pp. 32-36; Cassinelli Lazzeri 2004, pp. IX-XXIV. Il profilo sintetico spetta a Di Piazza 2004, pp. 803-806.

44 London, British Museum, no. 1879,1011.603-710; Firenze, Kunsthistorisches Institut, segnatura X 7136 m (raro).

45 Per la cronologia dei lavori cfr. Lanzeni 1999, p. 678 nota 16. Sul contesto, le iniziative di Lanzi e il *Museum Florentinum* si rinvia a Bocci Pacini-Cassinelli Lazzeri 1989, pp. 19-70; Gaeta Bertelà 1989-1990, pp. 365-368; Cassinelli Lazzeri, in *Carlo Lasinio* 2004, p. 41.

Si fa riferimento alla ben nota *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell’imperial galleria di Firenze: colle vite in compendio de medesimi descritte da Francesco Mouike*, vol. I-IV, Firenze 1752-1762. Quanto al compendio, si tratta della biografia dell’artista spesso dedotta da Vasari.

Si vedano ora al riguardo i contributi di Isabell Franconi 2018, pp. 244-247; Franconi 2020, pp. 112-133

46 *Avviso* 1789, p. 8: «Gio. Pietro Labrelis Francese, stampatore in colori, stabilito nella città di Firenze, si dà l'onore di avvisare gli amatori delle belle arti aver già cominciato a fare incidere la ben nota, e celebre raccolta di tutti gli uomini illustri, esistenti in quella real galleria, stata intrapresa da altri professori, nè mai continuata; saranno essi disegnati ed incisi dal Sig. Lasinio ad uso di acquerello in due colori. La celebre collezione poi dei medesimi servirà di uno studio anche alla gioventù, mentre sarà illustrata colle più riguardevoli notizie della nascita, e morte di ciascheduno di essi, con di più una descrizione delle maggiori azioni, che abbia distinto il soggetto nel corso della sua vita, rappresentata nella stampa medesima». Tale informativa è valorizzata di recente in Piva 2021, pp. 27-28. Circa l'aspetto imprenditoriale e commerciale, l'avviso offre informazioni sul costo e dimensioni della singola stampa, prevedendo la distribuzione agli associati nel numero di sei al mese. Di riferimento a Firenze per l'associazione si presenta lo stesso Labrelis all'indirizzo privato, inoltre il negozio di Giuseppe Molini, Luigi Carlieri e Giuseppe Tofani, in Roma presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna di Omero.

47 *Serie degli uomini*, V, 1772, pp. 45-49. I testi biografici della *Serie* sono attribuiti alla penna di amici di Ignazio Enrico di Hugford che figura come disegnatore. Sono stati riconosciuti l'avvocato Anton Francesco Raù di Pisa e il prete fiorentino Modesto Rastrelli (Comolli 1778, II, p. 142; Melzi 1859, pp. 55-56). Si veda il cenno in Borroni Salvadori 1984, p. 110. Su Hugford si veda Borroni Salvadori 1983, pp. 1025-1056. Il medaglione dedicato al pittore feltrino, che si apre con l'incisione del ritratto del medesimo è ricalcato sul modello di Vasari, al quale si riprendono in nota anche alcune osservazioni generali sulla tecnica degli «sgraffiti delle case» e delle grottesche (Vasari 1568, Parte 1-2, pp. 55-56; Vasari 1878, I, pp. 192-194 capitoli XII-XIII). L'attività a Venezia con Giorgione non contempla l'allusione allo scandalo introdotto a partire da Ridolfi (Ridolfi 1648, I, p. 88; *Id.* (1648) 1914, I, p. 106). Andrea di Cosimo Feltrini viene definito suo discepolo.

48 Acquaforse, bulino, colore applicato «à la poupée», acquerello, 186 mm x 285 mm (intero); pagina 530 x 382 mm ca. In basso sul tavolo: «MEN SOL INTT.». Sul margine inferiore, entro il cartiglio sovrariportato: MORTO DA FELTRO nella Marca Trevigiana/Pitt(ore) di Grottesche, fioriva nel 1400, morto in Zara in Schiavonia in guerra/ al Servizio de Veneziani d'anni 45. In basso a

destra numero d'ordine: 234

49 Sull'indice a stampa (*Nota dei Ritratti* 1790-1796) disperso nel 1966 si veda Borroni Salvadori 1984 p. 128 nota 93; Lanzeni 1999, pp. 666-675, 678-680 note 17-24; ed inoltre, *Appendice*, p. 689 n. 232; Procajlo 2018, pp. 464-469.

50 Acquaforse e bulino, 271x182 mm (lastra); 351x280 mm. (foglio). In basso sul tavolo si legge: MEN. SOL. INTT. Incisioni in lettere capitali in basso: MORTO DA FELTRO /PITTORE. Indicazioni di responsabilità, in corsivo in basso a sinistra: Angiolo Volpini dis., in basso a destra: C. Lasinio inc.; al centro numero della tavola: 226. Cfr. Cassinelli Lazzeri 2004, p. XVI; *Ead.*, in *Carlo Lasinio* 2004, p. 41 cat. XI. Presso il British Museum, Departement Prints and Drawings (n. 1910.0610.180) si conserva un'incisione tagliata per essere stata incollata (insieme al titolo tagliato dalla stessa stampa) su un foglio che probabilmente faceva parte di un album.

51 Cfr. Paola Cassinelli Lazzeri in *Carlo Lasinio* 2004, p. 41 cat. XI. La serie di sei ritratti, censita da Paolo Plebani (2005) con gli aggiornamenti di Lorena Viezzoli (2014), pubblicati in <https://www.lombardiabeniculturali.it>, si conserva, in particolare, presso la Galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini di Lovere. Comprende, oltre quello del Morto da Feltro, gli autoritratti di Nicolas van der Brach, Luca Ferrari detto Luca da Reggio, Cosimo Ulivelli, Bartolomeo Bimbi, Giovan Battista Ortolani Damon, rispettivamente schede 194, 255, 176, 238, 202, 199. Misure: 275 x 185 mm (parte incisa); 223x 165 mm. (parte figurata).

52 Acquaforse, 260x320 mm, *Reale Galleria* 1817, pp. 43-44; *Galerie Imperiale et Royale Galerie* 1820, III, Troisième Série. Su Lasinio si veda la voce redazionale in Thieme-Becker, XXII, 1928, p. 404. Su Vincenzo Gozzini si veda Serenella Rolfi 2002, pp. 256-258. La studiosa mette opportunamente in luce la giustificazione della scelta dell'incisione a contorno adatta «in special modo per correzione di disegno e per purezza di stile», come specifica l'*Avviso al lettore*, in *Reale Galleria di Firenze*, I, 1817, pp. 11 s., 14. Sull'impresa editoriale basti qui il rinvio a Farnetti 2023, p. 233-234 nota 33.

53 Come specificato nell'*Avviso al lettore*, in *Reale Galleria di Firenze*, I, 1817, pp. 11-12: Ramirez de Montalvo, Sebastiano Ciampi, Antonio Zannoni, Giovanni Battista Zannoni. Nel quale si indicano anche gli autori dei testi A. Ramirez da Montalvo, sottodirettore delle Gallerie degli Uffizi, S. Ciampi, G. Masselli, G.B. Zannoni antiquario regio, e Tommaso Puccini, del quale si valorizzano dopo la scomparsa le note manoscritte destinate a un compendio delle vite vasariane.

54 *Reale Galleria* 1817, p. 44: “La mezza figura qui pubblicata è piena di spirito, di evidenza, di facilità, e tale da far grande onore a questo maestro; se pure è veramente opera e ritratto di lui, e non piuttosto l’ha fatta creder tale il teschio, ch’ella ha davanti a sé, preso per simbolo del nome Morto. Vediamo promosso tal dubbio dal chiarissimo Lanzi (*St. Pittor.*, T. I, p. 171, in nota), il quale pensa essere anzi questa la effigie di un incognito, che, come vedesi in altri ritratti, si fece figurare con un dito rivolto verso quel teschio, per risvegliare in sé qualora il mirasse, il salutare pensiero della morte. Benché noi non abbiamo da opporre a tale opinione riscontri o documenti idonei ad autenticare il nostro ritratto del Feltrino, abbiam creduto nel dubbio di non doverlo addirittura escludere dalla preziosa Serie in cui lo troviamo collocato, e dove occupa un posto riguardevole per la sua non ordinaria bellezza e conservazione”.

55 Si veda al riguardo Barocchi 1982, pp. 1512-1514. Sul progetto editoriale originario e i suoi sviluppi cfr. Farnetti 2023, pp. 200-205. Sulla struttura dell’opera cfr. Cardelli 2010, p. 143 nota 143.

56 Bulino, acquaforte, 175x136mm, 356x283 mm. Iscrizioni: M. da Feltro dip. ; G. Tubino dis.; Blanchard Père inc. /MORTO DA FELTRO. Pietro Bujani figura come stampatore.

Le incisioni invece a “mezza macchia” o “a puro contorno” sono riservate a pitture di minor pregio, o a capolavori dei primi maestri in cui la ricerca è “tutta nella bontà del concetto e del disegno”, per cui sono adatte a rendere “tutto il bello che sta in quella divina semplicità e nasconde la rozzezza di incarnare col vario e potentissimo soccorso dei colori”. La citazione è tratta dal manoscritto del *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze*, ASGF, 1840, Affare 2. È riprodotto in parte e attentamente analizzato da Farnetti 2023, p. 214 fig. 16. Si veda per questi aspetti Farnetti 2023, pp. 213-214, 236 nota 71. Si specifica che le incisioni previste con le diverse tecniche sono indicate nelle veline di frontespizio dei singoli fascicoli.

Per l’illustrazione del complesso di incisioni si tiene conto e si rinvia all’utilissima schedatura digitale di quelle appartenenti alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe “A. Davoli”: <http://hdl.handle.net/20.500.12835/70185>.

Si ringrazia per la collaborazione Chiara Panizzi. La camicia con l’avviso del fascicolo 33 del 1843 si conserva presso la Biblioteca Storica dell’I.I.S. Adolfo Venturi di Modena. Si ringrazia Giuseppe Bacchi per l’aiuto nelle ricerche.

57 I partecipanti all’impresa specializzati nella grafica riproduttiva messa in atto per l’occasione facevano riferimento alla scuola di incisione diretta da Paolo Toschi a Parma (“Scuola Toschi”), ad Antonio Perfetti insegnante d’incisione all’Accademia di Belle Arti di Firenze, a Luigi Calamatta che coltivava la sua scuola a Bruxelles e a Parigi. Su Toschi: Medioli Masotti 1973; *Paolo Toschi* 2004. Su Calamatta, la sua tecnica e l’attività formativa cfr. Fiorani 2003, pp. 108-118; Denhaene 2009, pp. 69-92; Dinoia 2017, pp. 347-383. Su Perfetti si veda Santoni 2017, pp. 211-271.

58 Sull’avviso, si veda l’esemplare della Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna, 18.F.I.29-33. Farnetti 2023, p. 213, 236 nota 70: cita il manoscritto del *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze* conservato in ASGF, 1840, Affare 2. Su Ranalli si veda il profilo che deriva dalle sue memorie edite da Masi 1899. È di riferimento il volume di Cardelli 2010, in particolare pp. 142-151. Si veda inoltre Cardelli 2005, pp. 109-145; Farnetti 2023, p. 209. Sul metodo storico si rinvia alle osservazioni di Barocchi 1974, pp. XXXIV-XXXVI.

59 “Se il ritratto, che nella preziosa collezione della nostra R. Galleria, dove è figurato con un dito rivolto verso un teschio, come per risvegliare il pensiero della morte, potesse dirsi con certezza suo e di sua mano, avremmo non solo l’effigie di lui piena di malinconica espressione, ma altresì una prova felicissima, ch’egli nelle figure non fu sì meschino come le parole del Vasari fanno credere; alle quali il Lanzi oppone la nuova cognizione di alcune tavole ascritte al Feltrino da una storia manoscritta della città di Feltre. Del che noi non disputeremo; ed avremo per certo, che qualunque fusse la vantata abilità di Morto nelle figure egli sarebbe stato morto di nome e di fatto, se non era il magistero delle grottesche”: Ranalli 1841, pp. 268-270.

60 Vasari 1848, vol. II, pt. III, p. 474 nota 1.

61 È recentissima e si presenta in questo *Magazine* la ricostruzione più completa e documentata di tale impresa editoriale, con ricerca sui fondi archivistici fiorentini: è merito di Cristina Farnetti 2023, pp. 192-242. A tale contributo specifico si rinvia per ogni aspetto, in particolare per la cronologia simultanea delle edizioni italiana e francese e la struttura dell’opera. Al riguardo è utile l’opuscolo edito nel 1857 che riferisce sugli intenti editoriali (de Garriold 1857) di cui l’autrice offre il regesto con annotazioni. Presta attenzione a questa impresa Barocchi 1982, pp. 1512-1513. Da parte francese si segnalano i contributi di Schopp 1983, pp. 14-15; *Id.* 2011, pp. 113-132. Si veda inoltre Levantis 2015, pp. 223-269; Fiorina 2021; Passignat 2021, pp. 137-148, Levantis 2021, pp. 85-100.

- 62 Farnetti 2023, p. 235 nota 56.
- 63 Farnetti 2023, pp. 192, 221-222. A p. 192 si legge che Dumas «trasformò un incarico ben retribuito, peraltro tacitamente vincolato da nessi e rimandi a testi autorevoli sulle collezioni d'arte e sulla storia dell'arte riconosciuti ormai come modelli, in un atipico romanzo sull'arte, sapientemente articolato nella storia del casato dei Medici e dei Lorena, della pittura e dei pittori; una narrazione che, fatta astrazione dell'attendibilità o meno dei dati riportati, e anzi ancor più in virtù dell'esuberante inventiva che di continuo vi avrebbe preso il sopravvento, si sarebbe configurata essa stessa come opera d'arte».
- 64 Levantis 2021, pp. 85-96. Sulla rarità di questi momenti si esprime Farnetti 2023, p. 198.
- 65 Si veda Dumas 1842. Lo scrittore tratta del Morto da Feltre nella *Histoire des peintres faisant suite à l'histoire de la peinture* (testi consecutivi come lo è la numerazione delle pagine) edita nel primo tomo del 1842. È anteposto però il frontespizio della *Galerie de Florence* (Tome premier) che data 1844. Si deve tener conto, pertanto, delle implicazioni del Morto da Feltre nelle vite di Raffaello (pp. 178-179), Tiziano (pp. 208-209), e infine di Giorgione (pp. 242-254), in cui il Morto è protagonista di buona parte. L'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Ferrara; non completo nella raccolta delle tavole. Segnatura: Antichi Lettere 06.01 02 2, 04, 03.1, 02.1, 01. Si ringrazia per la disponibilità da direzione e il personale della biblioteca. Il fascicolo 33 pubblicato nel 1844, composto da 3 pagine di testo e 4 tavole, ha il seguente contenuto: *Intérieur d'église, tableau sur bois*, par Pierre Neefs; *Les choeurs de la musique selon les psaumes* XCVII, CXLIX et CL, sculptés en bas relief, par Luca della Robbia; *Portrait de Jules Romano, peint par lui-même*; *Portrait de Morto da Feltro, peint par lui-même*. L'esemplare cui si fa riferimento ha la collocazione seguente: Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bibliothèque, BIB/LIB RP IV 142 (33), n° d'inventaire NS 116127.
- 66 Dumas 1843, pp. 5-19, in part. p. 19; Dumas 1861, p. 128.
- 67 Dumas 1862, vol. II, pp. 51-78.
- 68 Testo riproposto in Dumas 1861, p. 226.
- 69 Capanni 2004, pp. 675-677.
- 70 Lanzi 1792, p. 213.
- 71 Sono da collegare le citazioni in due diversi punti Lanzi 1792, pp. 213, 234 nota 2.
- 72 Baglione 1642, p. 22, in premessa alla "Vita di Marco da Faenza, pittore".
- 73 Lanzi 1792, p. 507.
- 74 Sul lavoro di Lanzi si fa qui almeno un riferimento a Barocchi 2001, p. 300. Sulle menzioni al De Lazara si vedano Lanzi 2009, pp. 19-51; Pastres 2022, vol. I, pp. XCII-CX.
- 75 Lanzi 1795-1796, I, p. 155.
- 76 Lanzi 1795-1796, I, pp. 374, 423 e nota.
- 77 Lanzi 1795-1796, II/1, pp. 144-145.
- 78 Sono da collegare le notizie in Lanzi 1792, p. 507 e Lanzi 1795-1796, II/2, pp. 431-432.
- 79 Lanzi (1809) 1970, II, p. 368, Pastres in Lanzi 2022, p. 624 nota 29.
- 80 Lanzi 1795-1796, II/2, p. 521.
- 81 Sono i seguenti:
-Treviso, BC, I/67 (55), l'autografo terminato nel 1727 e donato alla Biblioteca Capitolare di Treviso da Agapito Burchiellati nel 1820. Cfr. Campagner 1992, III, pp. 3, 611,612. La *Vita di Giorgione* risulta assente in questo manoscritto.
- BNM, It. IV.167 (=5110), copia del precedente risalente al 1790. Cfr. Frati-Segarizzi 1909-1911, II, pp. 98-102.
- BAV lat. 13718. Cfr. Melchiori 1968, p. 20, nota 1b.
- BAV, lat. 13719. Con aggiunte al precedente (BAV lat 13718), entrambi appartenuti al monaco camaldolese e collezionista d'arte Giampietro Corner, figlio del più noto Flaminio, e rimasti alla sua morte presso il convento di San Michele in Isola di Venezia. Cfr. Meneghin 1962, I, pp. 225-227.
- 82 Frati - Segarizzi 1909-1911, II, p. 102.
- 83 Berlan 1845, pp. 207-208.
- 84 Barocchi 2001, p. 300,
- 85 Lanzi 2009, pp. 19-51; Lanzi 2022, vol. I, pp. XCII-CX.
- 86 Lanzi 1809, I, pp. 171-172 e nota b.
- 87 Vasari (1550-1568) 1976, pp. 517-523. Per il toponimo del Trullo e le località dei Campi Flegrei cfr. Corvisieri 1878, pp. 92 nota 1, 93; Horn-Honcken 1979, p. 101; Giuliani 2013, p. 201.
- 88 Lanzi 1792, p. 213; *Id.* 1795-1796, I, p. 155.
- 89 Ridolfi 1648, I, p. 88; *Id.* 1648 (1914), p. 106.
- 90 Lanzi 1809, III, pp. 77, 78=Lanzi 1809 (1970), II, pp. 49-50.

- 91 Lanzi (1809) 1970, II, p. 368.
- 92 Cambruzzi 1873, pp. 288-290.
- 93 Si dedica alla ricostruzione Bartolini 2003 e Bartolini 2010, pp. 90-91. Una copia conservata presso il Liceo-Ginnasio di Feltre è segnalata in una nota del 17 marzo 1869, apposta da Antonio Zanghellini alla trascrizione autografa dell'estratto della *Storia di Feltre* relativa al Luzzo conservata fra le carte di Joseph Archer Crowe (London, Victoria and Albert Museum, National Art Library, Crowe-Cavalcaselle 86 - zz - 53, *Notes on the Italian Painters*, vol. 3, fasc. 1).
- 94 Bartolini 2010, pp. 102-106; Casagrande 2010, pp. 15, 14 nota 18.
- 95 Bartolini 2010, pp. 93-94.
- 96 Sul manoscritto si veda Bartolini 2010, pp. 102-106; Casagrande 2010, pp. 15, 14, nota 18. Si pubblicano nel presente contributo per la prima volta i passi relativi al Morto secondo il manoscritto di Belluno, BC 468, dove compaiono delle note marginali utili a chiarire il dettato cambruziano e che qui sono state riportate fra parentesi quadre.
- 97 Si pubblica la missiva in Documento 2 dell'Appendice documentaria. La lettera, già edita in Fantelli 1981-1982, pp. 141-142, n. 28, che, forse per un errore di lettura dell'anno che De Lazara indica come 1810, trascrive la data del 23 dicembre 1810 (cfr. Caburlotto 2001, pp. 146, 197, nota 175), e citata in Lanzi 2022, vol. II, p. 644, note 27, 32, 33, 34, 35, 36, con errata indicazione del manoscritto, BdU, ms. 39.2, anziché 39.92, viene qui ripubblicata nel rispetto dell'*usus* del mittente e introducendo eventuali normalizzazioni, segni di interpunzione e scioglimenti tra parentesi tonde solo laddove necessario a facilitarne la lettura. Su Lucio Doglioni si veda Volpato 1991, pp. 370-374.
- 98 Olio su tavola, cm 50x60. Inv. 109 A. Ne fa menzione come opera di Palma il Vecchio Sandro Sponza, in *Restauro*, 1986, p. 173. In questa occasione si ritiene opportuno rendere nota l'opera nella situazione conservativa documentata da una fotografia d'archivio precedente il restauro di Clauco Benito Tiozzo, 1976. Venezia, Galleria dell'Accademia, Scheda 3861, Negativi: 40676 prima del restauro, 80644 dopo il restauro.
- 99 Quello conservato in Feltre, BC, F. I. 63.
- 100 Appendice documentaria, Documento 3. Si seguono i medesimi criteri adottati per la lettera del 23 dicembre 1800. Cfr. Caburlotto 2001, pp. 146, 197 nota 174.
- 101 Lanzi 1809, III, pp. 77, 78=Lanzi (1809) 1970, II, pp. 49-50; Lanzi 2022, vol. II, pp. 49, 50.
- 102 Sulla quale basti, nel presente contesto, il rinvio al contributo di Claut 1996, pp. 39-40, il quale discute e accetta la data del 1511.
- 103 In Lanzi 1795-1796, I, p. 155, dopo aver stabilito i suoi rapporti con il Morto da Feltre. Tali grottesche sono illustrate dopo il restauro con opportuna sospensione attributiva da Bandini et alii 2006, pp. 211-226, con bibliografia pregressa relativa all'attribuzione al Morto da Feltre.
- 104 Ericani 1994, pp. 99-127; *Ead.* in *Pietro de Marascalchi* 1994, pp. 237-245, cat. 2, cat 3; Lucco 1995, pp. 110-112, 115-118; Claut 1996, pp. 33-40; Ballarin, 2016, t. VII, pp. LVII-LXIX, tavv. (XXIV)1-48. Si coglie l'occasione per un ringraziamento a Sergio Claut per aver voluto riconoscere a chi scrive il primato della proposta attributiva in favore di Lorenzo Luzzo della *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Giuseppe* già in collezione Badetti, Marsiglia; poi abbé Thuelin di Parigi negli anni Trenta come Tiziano, proposta al comitato scientifico della mostra felterina su Pietro Marascalchi del 1994. Per la quale si veda di conseguenza Ericani 1994, pp. 123-124 fig. 39: di cui è da emendare il riconoscimento iconografico; Ballarin 2016, t. VII, p. LXVII, tavv. (XXIV) 42, 44, 46, 48. Oltre a questa, tra le poche aggiunte al catalogo, è da considerare quella di Federico Zeri (1978, Bologna, Fondazione Zeri, scheda 40003) riguardante la *Madonna con il Bambino e san Girolamo, nel paesaggio san Giuseppe con san Giovannino*. Los Angeles (CA), University of Southern California, Fisher Gallery. Cfr. Ballarin, *ibidem*, pp. LXVII-LXVIII, tav. (XXIV) 41 Per il disegno messo in relazione (Ballarin, *ibidem*, p. LXVIII, tav. (XXIV) 40), una *Madonna con il Bambino e san Girolamo, nel paese san Giuseppe (?)* di Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, inv. 4459, si ritiene sia da vagliare un'attribuzione alternativa.
- 105 Ballarin 2016, pp. LX, LXII-LXIII, (XXIV) tav. II, figg. 2, 6, 7, 12-15. Per il disegno delle Gallerie dell'Accademia si veda anche Vittoria Romani in *Dal Pordenone* 2000, pp. 140-141 cat. 29; Rearick 2000, p. 12.
- 106 Giorgio Fossaluzza in *Titian, Tintoretto, Veronese* 2011, pp. 119-123 cat. 17. Con proposta di datazione in anticipo sul 1511, e bibliografia pregressa.
- 107 Negli anni scorsi, si è avuta l'opportunità di seguire in ogni sua fase il lungo e paziente lavoro di restauro condotto con perizia da Jadranka Baković, con la supervisione di Visnja Bralić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb. Si ringrazia per l'invito a proseguire nello studio dell'opera la

conservatrice Ana Jordan Knežević, *Stalna izložba crkvene umjetnosti, The Permanent Exhibition of Religious Art in Zadar*. A escludere l'opera dal catalogo di Luzzo è Ballarin 2016, p. LXVIII.

108 Si veda Lucco 1999, pp. 165 - 183; chiarisce il problema Mancini, in *Il Conquencento a Bologna* 2002, pp. 181-183 cat. 44. Si veda inoltre Savy 2007, pp. 78-84. Per una sintesi del complesso problema riguardante questo gruppo di opere e le loro paternità si consenta il rinvio a Fossaluzza in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 418-419 cat. 318. Ma si veda ora, più compiutamente, Ervas 2014. Per il contesto cfr. Tanzi 2022, pp. 16-30.

109 Puppi, in *Dopo Mantegna* 1976, p. 64 cat. 37. Su questa visione critica, di fondamento longhiano, riguardo la pittura veneta si vedano più di recente le considerazioni di Ballarin 1994-1995, Idem 2019, a proposito della pittura ferrarese e Dosso Dossi, ma anche del giovane Pordenone. Come per Girolamo di Tommaso, detto Girolamo da Treviso il Giovane, che si inserisce nella realtà bolognese, anche per Lorenzo Luzzo si tratta di un pittore sperimentale e votato a rapidi cambiamenti. Quanto a girovago, si può associare invece a Pellegrino da San Daniele, al quale è collegato di preferenza da Cavalcaselle, per essere presente in Friuli, Ferrara e Roma il quale risponde ai circuiti della committenza in tutti questi ambiti. Per il suo profilo e i dati biografici cfr. Tempestini 1979, pp. 89-109.

Quanto al collegamento di Cavalcaselle, che non trascura quello più sporadico con Girolamo da Treviso, si segnalano almeno i passaggi delle minute, mentre si tralasciano in questa circostanza i disegni e appunti: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV. 2027 (=12268), fascicolo XIX, cc. 6v, 15v, 16rv, 17r, 19v, 20r, 26r, 32r; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV. 2027 (=12268), fascicolo XXI, cc. 11v, 12v, 14v, 15r, 27r, 31v, 33r. Si veda quindi Crowe-Cavalcaselle 1871, II, pp. 220-222, 224-226.

110 Per un ragguaglio documentario cfr. Claut 1982.

111 Ad esempio, in *Tales of Pictures* 1857, Chapter VI, p. 213; Rousseau 1866, pp. 161-162.

112 Selvatico 1867, p. 684-85 e nota 1. La riedizione del racconto in volume (Selvatico 1870, pp. 155-156 e nota 10) ripropone puntualmente le note, compresa quella più corposa sul Luzzo.

113 Bartolini - Pistoia 2019, p. 532.

114 Zanghellini 1862, pp. 1-3. Una copia manoscritta ad esso preparatoria è tramandata nel manoscritto Feltre, BC, II. 50, cc. 1-6.

115 Dal Corno 1710, p. 130; Zambaldi 1767, pp. 20-21=Zambaldi (1767) 1999, pp. 20-21. Per Cambruzzi si rinvia all'Appendice documentaria, Documento 1.

116 Lanzi 1809, pp. 77-78 = Lanzi (1809) 1970, II, pp. 49-50; Zanotto1850, p. 39.

117 La missiva si trova citata in Auf der Heyde 2013; Auf der Heyde 2016a, pp. 107-118; Auf der Heyde 2016b, pp. 203-223; Auf der Heyde, Visentin 2016, pp. 581-617. Pubblicata in Fossaluzza 2019a, pp. 151-153, 172, 173. Si tratta di: Crowe - Cavalcaselle 1864, Crowe - Cavalcaselle 1873, Cavalcaselle - Crowe 1875.

118 Fossaluzza 2019a, pp. 148-167.

119 Fossaluzza 2019a, p. 173.

120 Fossaluzza 2019a, pp. 206-209, 219, 220.

121 Fossaluzza 2019a, pp. 211-213, 220, 221.

122 Feltre, Archivio Capitolare, ms. 2, cc. 38, 96.

123 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, ms. It. IV. 2027 (=12268), fascicolo XIX, c. 1v = c. 775. La data è stata erroneamente trascritta come 9 maggio 1865, anziché 1866.

124 Zanghellini 1862, pp. 1-3.

125 Fossaluzza 2019a, pp. 206-209, 219, 220.

126 Fossaluzza 2019a, pp. 211-213, 220, 221.

127 BNM, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2030 (=12271), fascicolo XVI/B, c. 205v. Note manoscritte: "35-40-anni-1530 / giallastro-freddo scuro in verde-verde caldo-griggio- berretto giallastro-luce-scuo-caldo-sporco-giallo-camicia gialla-scuo-giallastro-bianco-manto-freddo-azzurro-nero-giallo-giallo-bianco-sedi<a> gialla-giallastro tendente all'arancio/MEN-SOLIN-T/ indica ombra portata-giallasto-verde-sporco-alla Morto-conservate/An(no) 1530?-538-Morto da Feltre-testa da Morto-sia sopra carta?/ride-ha un poco di barbetta/1456 [corretto 1534]/1500-1510-15/MEN^o [abbozzo di disegno riferito al teschio]- SOL IN-T. [Margine sinistro ruotato]: tono carne giallastra intera-sporca-opaca-carne Sassoferrato ma spelata-labri opachi alla prima-con corpo di colore ed alla Sasso-giudicando dalla mano che si vede che furono portate via le velature tutte e scoperto il colore a corpo". Si segnala il duplicato a penna del disegno: London, Victoria and Albert Museum, National Art Library, Crowe-Cavalcaselle 86 - zz - 53, Notes on the Italian Painters, vol. 3, fasc. 1

- 128 BNM, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2027 (=12268), fascicolo XXI, cc. 40r-42r=907-911.
- 129 Crowe - Cavalcaselle 1871, II, pp. 218-226: p. 226 e nota 2. "The flesh is deprived of its final glazes and the dress is so dimmed by dirt, that the folds cannot be seen. The solid impasto, brownish raw flesh tints and dark shadows, have the dirty look of Torbido's creations".
- 130 Vasari (1568) 1880, vol. V, pp. 203-204 nota 1.
- 131 Caffi 1889, p. 940.
- 132 Vecellio 1898, pp. 56-57. Riguardo la fortuna feltrina, del presunto autoritratto si segnalano due copie ottocentesche nei depositi del Museo Civico di Feltre: inv. 169, cm. 65,5x50, dono Giovanni Girolamo Cipelli (probabilmente l'autore), 5 novembre 1862; inv. 175, cm. 80x60. Proveniente dal Seminario Vescovile, lasciato arch. Giuseppe Segusini, quindi non appartenente alla collezione Jacopo Dei. Spetta a Lot Bruna che fu attivo a Firenze come copista dopo il 1857. Cfr. Zanghellini 1862, p. 1.
- 133 Zotti 1911, p. 48. Si riferisce al ritratto degli Uffizi inv. 8381; inv. Galleria Palatina 43, per il quale cfr. Spalletti, in *Gli Uffizi* 1979, p. 271 cat. P628; per il ritratto di Vicenza si veda da ultimo Lucco 2014, p. 436 cat. 158: come pittore veneto del terzo decennio del XVI secolo, con bibliografia pressa.
- 134 Venturi 1910, p. 376.
- 135 Hülsen 1916, p. 82 nota 1: "Ganz abzusehen ist natürlich von Zuschreibungen, wie die des Bildes in den Uffizien 538, welches als Selbstportät des Morto bezeichnet wurde, nur weil der Dargestellte einen Totenschädel neben sich hat."
- 136 Meloni Trkulja 1979, pp. 940, n. A.624, 1000, n. A.862
- 137 Gilbert 1949, p. 106, fig. 111; Baldissin Molli, in *Da Bellini* 1991, pp. 137-138, n. 63; Ballarin 2016, pp. LXIV, tavv. (tav. XXIV) 3-4, con datazione 1508-1510.
- 138 Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. It. IV. 2024 (=12265), fascicolo X, cc. 5rv. Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 510 e nota 1.
- 139 In questo contesto ci si limita a rinviare al catalogo generale di Repetto Contaldo 1984, pp. 43-76, 133-170. Fra i molti apocriefi di Torbido, per i quali soprattutto occorrerebbe un aggiornamento, si individua un confronto che può sembrare solo in apparenza pertinente: il *Ritratto di vecchio* dall'esito di un naturalismo un poco più descrittivo, passato sul mercato antiquario inglese e documentato dalla riproduzione della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Scheda n.476104. Passato da Christie's, London, 28, 3, 1969, Lot. 107; 1, 5, 1970, Lot. 1.
- 140 Venturi 1927, pp. 287-288; Venturi 1928, p. 116. Attribuito a Cariani da Alessandro Nova in *Pinacoteca di Brera* 1990, pp. 419-420, n. 212.
- 141 Gilbert 1949, pp. 103-105; Boschetto 1963, p. 226.
- 142 Si prospettano questi riferimenti tenendo conto, a titolo d'esempio, del *Ritratto di gentiluomo* di Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. n. 155) che Alessandra Patanaro (2000, pp. 153-154 cat. n. 4a, fig. 52) cataloga con datazione 1525-1527 come "Pittore ferrarese vicino a Dosso Dossi". La studiosa propone un confronto con il *Ritratto di gentiluomo che sospende la scrittura* di Girolamo da Carpi, in collezione privata, al quale assegna sostanzialmente la stessa datazione. Mantiene tuttavia una comprensibile cautela nel riconoscere come autografo anche il dipinto di Dresda. Per quanto riguarda Girolamo da Carpi, il confronto può estendersi, in ogni caso, al *Ritratto di Onofrio Bartolini Salimbeni* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti datato 1524-1525, cfr. Patanaro 2000, pp. 41 tav. I, 57-62, 94-95 figg. 15,16, 140-142 cat. 5. Il dipinto qui considerato, dalla stesura materica più levigata negli incarnati in cui i mezzi toni sono meno sensibili e fusi, può essere tuttavia posto a confronto per la conduzione della luce, la fissità dello sguardo rivolto all'osservatore. Trattandosi di cogliere un orientamento teso a individuare la cultura artistica dell'autore, quella di un raffaellismo sentito in ambito padano, e non di proporre un'attribuzione, si osservi come il ritratto di Dresda sia da Gibbon (1968, pp. 251-252 cat. 147) riferito a un pittore operante tra Parma, Modena o forse anche Cremona, escludendo quindi non solo Dosso, ma anche un pittore di Ferrara; più generiche e comunque significative sono poi le proposte di Winkler (in *La vendita*, p. 200) che indica la scuola emiliana, di Walther (in *Gemäldegalerie* 1992, p. 282 cat. 155) che lo ritiene di pittore dell'Italia settentrionale, con datazione al 1530 circa.
- 143 Il catalogo estensivo di Calzolareto è di Frabetti 1972, pp. 7-10, 33-38. Il profilo sintetico si deve a Bargellesi 1975, pp. 731-732. La messa a punto della cronologia e della posizione stilistica del pittore, a partire dalla pala della Pinacoteca nazionale di Ferrara, è merito di Vittoria Romani, in *La pinacoteca* 1992, pp. 1122-114 cat. 134. Nella scheda di catalogo si anticipano alcune posizioni critiche poi espresse da Ballarin 1994-1995, I, p. 170; Romani, in Ballarin 1994-1995, I, pp. 375-376, cat. 510

figg. II, 295, 296; cat. 511, fig. II; 693.
Si ringrazia per la diponibilità nel facilitare la ricerca Federico Fischetti, Soprintendenza BSAE di Modena e Reggio Emilia; don Stefano Zanella, Arcidiocesi di Ferrara-Comacchio; Chiara Guerzi, Accademia di Belle Arti di Bologna.

144 *Important* 2011, Lot. 112. L'attribuzione a Calzolareto è stata proposta indipendentemente da Keith Christiansen e Mauro Lucco, mentre Alessandro Ballarin suggeriva quella in favore di Sebastiano Filippi.

FONTI ARCHIVISTICHE

AGF, INV 1704, ms 82 = Archivio delle Gallerie di Firenze, ms, 82, *Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Gio. Franc.o Bianchi custode della Galleria di S.A.R. dopo la morte del di lui genitore, dal 1704 al 1714*

AGF, Inv. 1784, ms. 113= Archivio delle Gallerie di Firenze, Inv. 1784, ms 113, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784. Essendo Direttore della medesima Giuseppe Bencivenni già Pelli..., Volume I che contiene i Marmi, le Pitture, i Disegni e le Terre* [aggiunte 8 giugno 1785-25 settembre 181

AGF, Inv. 1825, ms. 173 = Archivio delle Gallerie di Firenze, Inv. 1825, ms. 173, *Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze*, Tomo I, Classe I, Pitture; voll. 3

ASFi=Archivio di Stato di Firenze

SABAP-FI, Inv. 1890, n. 1658; C.P., p. 105, n. 541 = Soprintendenza archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Inv. 1890, n. 1658; C.P., p. 105, n. 541

FONTI MANOSCRITTE

BAV, Capponi 271= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Capponi 271

BAV, lat. 13718= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, lat. 13718

BAV, lat. 13719 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, lat. 13719

Belluno, BC 468= Belluno, Biblioteca Civica, 468

BNM, It. IV.167 (=5110) = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV.167 (=5110)

BNM, Fondo Cavalcaselle, It. IV.2027 (=12268) = Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2027 (=12268)

BNM, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2030 (=12271) = Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2030 (=12271)

Feltre, BC, F. I. 63= Feltre, Biblioteca Civica «Panfilo Castaldi», F.I.63

Feltre, BC, II. 50= Feltre, Biblioteca Civica «Panfilo Castaldi», II.50

Firenze, BdU, 39.92 = Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 32.92

Lendinara, BC = Lendinara, Biblioteca Civica «Gaetano Baccari», Archivio Malmignati, Fondo De Lazara, b. A-5-4-3, c. 1, n.70

NAL = National Art Library

Treviso, BC I/67 (55) = Treviso, Biblioteca Civica «Giovanni Comisso», I/67 (55)

BIBLIOGRAFIA

Vasari 1550: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con vna sua vtile & necessaria introduzione a le arti loro*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1550

Vasari 1568: G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568

Baglione 1642: G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, In Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642

Vasari 1647: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti di Giorgio Vasari Pittore, et architetto Aretino*, a cura di C. Manolessi, Parte terza, Primo Volume, Bologna, Eredi di Evangelista Dozza, 1647

Ridolfi 1648: C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narrazione delle historie, delle favole e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Con tre tavole copiose de' nomi e de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, 2 voll., Venezia, Gio. Battista Sgauri, 1648

Vasari 1681: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti di Giorgio Vasari pittore, e architetto aretino*, a cura di Carlo Manolessi, parte III, vol. I, Bologna, Stampatori Camerali, 1681

Dal Corno 1710: A. Dal Corno, *Memorie istoriche di Feltre, con diversi avvenimenti nella Marca Trevigiana, e nell'Italia accaduti, e con distinta relazione di tutti li principi, vescovi, e governatori, che dominarono detta città fino all'anno 1710; aggiuntovi il catalogo delle iscrizioni antiche, e moderne*, Venezia, Domenico de Borghi, 1710

Pio 1724, ms. Capponi 257: N. Pio, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti in Compendio In Numero di Ducento Venticinque Scritte e Raccolte da Nicola Pio Dilettante Romano dedicate Alli Signori Virtuosi e Dilettanti della Pittura e del Disegno*, Roma 1724, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Capponi 257

Mariette 1741: P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, par P.-J. Mariette, A Paris, Chez P.-J. Mariette, rue S. Jacques, aux Colonnes d'Hercules, 1741

Vasari 1759-1760: G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note*, 2 voll, In Roma per Niccolò e Marco Pagliarini, 1750-1760

[Bottari 1759]: [G. Bottari], *L'autore di questa edizione a' cortesi lettori*, in Vasari 1759-1760, t. I, pp. IX-XVII

[Bottari 1760]: [G. Bottari], *Proemio dell'editore*, in Vasari 1759-1760, t. III, pp. IX-XIII

Nuova raccolta 1760: *Nuova raccolta di ritratti de' pittori, scultori, e architetti insigni da Cimabu' sino al presente cavati dall'opera di Giorgio Vasari intagliati in 160 rami da Francesco Bartolozzi e Antonio Cappellani*, in Roma, Appresso Giuseppe Nave negoziante di stampe per il Corso avanti al Palazzo Fiani. Si vendono Scudi tre scolti, s.d.

Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, inv. SIN 47650, Collocazione D 029D 038

Ritratti de' pittori 1760: *Ritratti de' pittori, scultori e architetti insigni cavati dall'opera di Giorgio Vasari in cui describe le loro vite intagliati in rame da Francesco Bartolozzi e Antonio Cappellani*, In Roma, Per Niccolò e Marco Pagliarini, 1760

Raccolta di lettere 1766: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Tomo Quinto, In Roma, a cura di G. G. Bottari, Nella stamperia di Marco Pagliarini, 1766

Zambaldi 1767: P. Zambaldi, *Compendio istorico ed iconologico della città di Feltre del signor P. Z.*, Feltre, nella Stamperia del Seminario per Odoardo Foglietta, 1767

Baldinucci 1767-1774: F. Baldinucci, *Notizie de' professori di disegno da Cimabue in qua*, edizione accresciuta di annotazioni del sig. Domenico Maria Manni, 21 voll., Firenze, per Gio Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1767-1774

Serie degli uomini 1769: *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame dalla prima restaurazione delle nominate belle arti fino ai tempi presenti*, Tomo Quarto, Firenze, Nella Stamperia di S.A.R., Per Gaetano Cambiagi, 1769

Serie degli uomini 1772: *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Tomo Quinto, Firenze, Nella Stamperia di S.A.R., per Gaetano Cambiagi, 1772

- Vasari 1772: G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, Tomo IV, Firenze, per Gio. Batista Stecchi, e Anton-Giuseppe Pagani, ad istanza di Tommaso Masi, e comp. di Livorno, 1772
- Comolli 1778: A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, vol. II, Roma, Stamperia Vaticana, 1788
- Lanzi 1782: L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in "Giornale de' letterati", XLVII, 1782, pp. 3-212
- Avviso 1789: Avviso. *Agli amatori delle belle arti*, in "Antologia Romana", XVI, 1789, 1, p. 8
- Nota de ritratti [ca 1789]: *Nota de ritratti de' pittori esistenti nella reale Galleria di Firenze, Disposti per Scuole, e cronologicamente per Età*, s.l.[ca 1789].
Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, inv. OLD 22177, Collocazione MISC 0115. 002
- Lasinio 1789: *Ritratti de' Pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze*, 3 voll., Firenze, Michele Musscher pittore, Nicolò Pagni e Giuseppe Bardi, 1789
- Raccolta di 324 ritratti 1790-1796: *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti*, a cura di C. Lasinio, Firenze, Nicolò Pagni e Giuseppe Bardi, 1790-1796
- Lanzi 1792: L. Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore, ossia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Firenze, Nella Stamperia di Ant. Giuseppe Pagani e Compì., 1792
- Vasari 1792: G. Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori scultori e architetti scritte da m. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, a cura di P. M. Guglielmo della Valle, Tomo primo [-undecimo] 6: Tomo sesto, Impresso in Siena, Dai torchi Pazzini Carli, 1792
- Lanzi 1795-1796: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, II.I, Tomo secondo parte prima, ove si descrivono alcune scuole della Italia superiore, la veneziana, e le lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona, e Milano, Bassano, Remondini, 1795-1796
- Lanzi 1809: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., Bassano, Giuseppe Remondini e figli, 1809
- Vasari 1810: G. Vasari, *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architetti. Illustrate con note*, Volume IX, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1810
- Avviso al lettore 1817: *Avviso al lettore*, in *Reale Galleria di Firenze illustrata*, vol. I, Firenze, Giuseppe Molini e comp., 1817, pp. 1-14
- Reale Galleria 1817: *Reale Galleria di Firenze illustrata. Serie III. Ritratti di pittori*, vol. I, Firenze, Giuseppe Molini e comp., 1817
- Galerie 1820: *Galerie Imperiale et Royale de Florence, dessinée par le professeur Gozzini et gravée par le chevalier P. Lasinio*, Troisième Série, vol. III, Florence, chez l'éditeur, s.d. [1820]
- Vasari 1828: G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino con la giunta delle minori sue opere*, Tomo IX, volume primo, Venezia, Guseppe Antonelli, 1828
- Imperiale e Reale Galleria 1841-1867: *Imperiale e Reale Galleria di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una Società sotto la direzione di Bartolini, Bezzuoli, Jesi e Markò ed illustrata da Ferdinando Ranalli, dedicata a Sua Maestà l'Imperatore Niccolò Primo autocrate di tutte le Russie*, 4 voll., Firenze, Presso la Società Editrice (Tip. Battelli), 1841-1867
- Ranalli 1841: F. Ranalli, *Storia della pittura dal suo Risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze*, Firenze, Presso la Società Editrice, 1841
- Vasari 1841: G. Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari*, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et L. Leclanché. Tome sixième, Paris, Just Tessier, 1841
- Dumas 1841d: A. Dumas, *Histoire des peintres, faisant suite à l'Histoire de la peinture*, in *Galerie de Florence 1841-1851*, t. I, pp. 97-254.
- La Galerie de Florence 1841-1851: *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une société d'amateurs sous la direction de L. Bartolini, J. Bezzuoli et S. Jesi. Avec un texte en français par A. Dumas*, 6 voll., Florence, Vincenzio Batelli tipografo, 1841-1851
- Dumas 1842: A. Dumas, *Histoire de la peinture depuis les Égyptiens jusqu'à nos jours. Histoire des peintres faisant suite à l'histoire de la peinture*, tome premier, (*Galerie de Florence gravée sur cuivre et publiée par una società d'amateurs, sous la direction de Bartolini, Bezzuoli et Jesi, avec un texte en français par Alexandre Dumas*, Tome premier, Florence, chez la Société Éditrice 1844), Florence à la Société de publication, 1842
- Dumas 1843: A. Dumas, *Titien Vecelli*, in "La chronique. Revue universelle", III, tome IV, 1843, pp. 5-19
- Berlan 1845: F. Berlan, *Belle Arti. Vite dei pittori di Castelfranco, scritte da Natale Melchiori, ed ora per la prima volta pubblicate dal Vaglio*, in «Il Vaglio», X, 1945, 16 (Venezia, 28 giugno 1845), pp. 207-208

- Dumas 1845: A. Dumas, *La peinture chez les anciens suivie de l'histoire des peintres*, Tome II, Bruxelles et Leipzig, 1845, pp. 243-284 (Giorgione)
- Vasari 1848: G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti con nuove annotazioni supplementi*, per cura di Ferdinando Ranalli, vol. II, pt. III, Firenze, per V. Battelli e Compagni, 1848
- Zanotto (1850) 1860: F. Zanotto, *Il fiore della scuola pittorica veneziana, con trentasei incisioni in acciaio*, Trieste, Società letterario-artistica del Lloyd Adriatico, 1860
- de Garriod 1857: *Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une Société d'amateurs sous la direction d'un comite artistique avec un texte en français par Alexandre Dumas continué par Hector de Garriod*, Florence, A[chille] Paris 1857
- Tales of Pictures 1857: *Tales of Pictures and the Painters by an Old Traveller*, in "The Art Journal", New Series, III, 1857, pp. 213-215
- Mariette 1857-1858: P.-J. Mariette, *Abécédario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par MM. Ph. De Chennevières et A. De Montaignon*, Tome quatrième, (Mocchi-Roberti), Paris, J.-B. Dumoulin, quai des Augustins, 1857-1858
- Melzi 1859: G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, III, Milano, coi torchi di Luigi di Giacomo Pirola, 1859, pp. 55-56
- Dumas 1861: A. Dumas, *Trois maitres*, Paris, Michel Lévi Frères Éditeurs, 1861: pp. 101-203 (Tiziano); pp. 205-263 (Raffaello)
- Dumas 1862: A. Dumas, *Italiens et Flamands*, Paris, Michel Lévi Frères Éditeurs, 1862: pp. 51-78 (Giorgione)
- Zanghellini 1862: P. Zanghellini, *Pietro Lucio o Luzzo detto il Zarotto o il Morto da Feltre*, in "Il Messaggiere Tirolese di Rovereto", LXXXII, 1862, 10 aprile, pp. 1-3
- Crowe - Cavalcaselle 1864: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy. From the second to sixteenth Century*, 3 voll., London, John Murray, 1864
- Rousseau 1866: J. Rousseau, *Le Musée des Offices a Florence*, in "Journal des Beaux Arts et de la Littérature", VIII, 1866, 21, pp. 161-162
- Selvatico 1867: P. Selvatico, *Giovanni Bellini e Alberto Durero o l'arte italiana e l'arte tedesca nel 1505 (racconto storico)*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", II/IV, 1867, 3, pp. 671-689
- Selvatico 1870: P. Selvatico, *Giovanni Bellini e Alberto Durero o l'arte italiana e l'arte tedesca nel 1505-1506 (racconto storico)*, in *L'Arte nella vita degli artisti. Racconti storici*, Firenze 1870, pp. 71-158
- Crowe - Cavalcaselle 1871: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from 14th to 16th century*, 2 voll., London, Murray, 1871
- Cambruzzi 1873: A. Cambruzzi, *Storia di Feltre*, a cura di A. Vecellio, introduzione di G.B. Zanettini, vol. II, Feltre, Premiata Tipografia sociale Panfilo Gastaldi, 1873
- Crowe - Cavalcaselle 1873: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. I, Leipzig, Hirzel, 1873
- Cavalcaselle - Crowe 1875: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo 2. Al secolo 16. I. Dai primi cristiani fino alla morte di Giotto*, Firenze, Le Monnier, 1875
- Corvisieri 1878: C. Corvisieri, *Delle Posterule tiberine tra la Porta Flaminia ed il Ponte Gianicolense*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", I, 1878, pp. 79-171.
- Vasari 1878: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, vol. III, Firenze, Sansoni, 1878
- Lermolieff 1880: I. Lermolieff, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, traduzione dal russo di G. Morelli, Leipzig, E. A. Seemann, 1880
- Vasari 1880: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue sino a' tempi nostri*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, vol. V, Firenze, G.C. Sansoni, 1880
- Caffi 1889: M. Caffi, *Il Morto da Feltre, pagina anonima della storia pittorica. Lorenzo Luzzo da Feltre, pittore del secolo XVI*, in "Archivio Storico Lombardo", XVI, 1889, 4, pp. 939-950
- Vecellio 1898: A. Vecellio, *I pittori feltrini. Memorie*, Feltre, Panfilo Castaldi, 1898
- Masi 1899: E. Masi, *Memorie inedite di Ferdinando Ranalli l'ultimo dei Puristi*, Bologna, N. Zanichelli, 1899
- Brian's Dictionary 1905: *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, by M. Bryan, Vol. I, New York 1905
- Cruttwell 1907: M. Cruttwell, *A guide of the paintings in the florentine galleries. The Uffizi. The Pitti. The Accademia. A critical catalogue with quotations from Vasari*, London 1907

- Thieme-Becker 1908: Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, II, Leipzig, 1908, p. 515: voce redazionale Baron, (Baronius, auch Tolosano genannt)
- Frati-Segarizzi 1909-1911: Carlo Frati-Aldo Segarizzi, *Catalogo dei codici Marciani italiani*, 2 voll., Modena 1909-1911,
- Venturi 1910: L. Venturi, *Pietro Lorenzo Luzzo e il Morto da Feltre*, in "L'Arte", XIII, 1910, pp. 362-376
- Zotti 1911: R. Zotti, *Morto da Feltre*, Padova 1911
- Crowe - Cavalcaselle 1912: J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the 14th to the 16th century*, edited by Tancred Borenius, 3 voll., London 1912
- Ridolfi (1648) 1914: C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte; ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Neubearb. Dere Ausg. Venedig 1648, hrsg. Von Detlev Freiherrn von Hadeln, I, Berlin 1914
- Von Hülsen 1916: C. Von Hülsen, *Morto da Feltre*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", II, 1916, 3-4, pp. 81-89
- Singer 1918: H.W. Singer, *Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons, mit Oeuvre-Verzeichnissen der Familie Gautier-Dagoty, J. Roberts, J. L'Admirals, und C. Lasinio*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XI, 1918, 2-3, pp. 58-73
- Borenius 1921: T. Borenius, *Niccolò Pio, Collector and Writer*, in "The Burlington Magazine", XXXVIII, 1921, 218, pp. 247-249
- Venturi 1927: A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927
- Thieme - Becker 1928: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXII, Leipzig, 1928, p. 404: voce redazionale Lasinio, Giovanni Paolo
- Venturi 1928: A. Venturi, *Un primitivo ritratto di Gian Girolamo Savoldo*, in "L'Arte", XXX, 1928, pp. 116-117
- Gaggia 1930: M. Gaggia, *Intorno a Lorenzo Luzzo detto Zarotto (Morto da Feltre), appunti d'archivio*, in "Rivista d'Arte", XII, 1930, pp. 421-429
- Gilbert 1949: C. Gilbert, *Ritrattistica apocriфа savoldesca*, in "Arte Veneta", III, 1949, pp. 103-110
- Meneghin 1962: V. Meneghin, *S. Michele in Isola di Venezia*, Venezia 1962, 2 voll.
- Boschetto 1963: A. Boschetto, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963
- Prinz 1966: W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII, 1966, 1, pp. 6-154
- Barocchi 1967: P. Barocchi, *Premessa*, in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Vol, I, Firenze 1967, pp. IX-XLVII
- Clark 1967: A.M. Clark, *Agostino Masucci: a conclusion and a Reformation of the Roman Baroque*, in *Essays in the History of the Art Presented to Rudolf Wittkower*, 1967, pp. 259-264
- Gibbon 1968: Felton Lewis Gibbon, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968
- Melchiori 1968: N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1968.
- Dessins du Nationalmuseum 1970: Dessins du Nationalmuseum de Stockholm: collection du comte Tessin, 1695-1770, ambassadeur de Suede pres la Cour de France, Exposition, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris 21 octobre 1970-4 janvier 1971, Bibliothèque royale Albert-1er, Bruxelles 16 janvier-28 février 1971, Rijksmuseum, Amsterdam 9 mars-25 avril 1971, catalogue par Per Bjurström, Gand 1970*
- Lanzi (1809) 1970: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, vol. II, Firenze 1970
- Frabetti 1972: G. Frabetti, *Manieristi a Ferrara*, Milano 1972
- Bergamini 1973: G. Bergamini, *Il pittore Giovanni Battista Grassi informatore del Vasari*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", LIII, 1973, pp. 99-116
- Medioli Masotti 1973: P. Medioli Masotti, *Paolo Toschi*, Parma 1973
- Barocchi 1974: P. Barocchi, *Appendice*, in F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Vol.VI, Firenze
- Bargellesi 1975: G. Bargellesi, *ad vocem Cappellini, Gabriele*, in DBI, 18, 1975, pp. 731-732
- Dopo Mantegna 1976: Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno - 14 novembre 1976) a cura di C. Bellinati et alii, Milano 1976, p. 64 cat. 37

- Prosperi Valenti Rodinò 1976: S. Prosperi Valenti Rodinò, *Note storiche sulle collezioni Corsini e Pio del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Stampe dal secolo XVI al secolo dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Villa della Farnesina alla Lungara, 16 dicembre 1976 - 15 gennaio 1977, a cura di M. Catelli Isola, XIX in *Immagini di Tiziano*, Roma 1976, pp. 14-25
- Vasari (1550-1568) 1976: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, vol. IV, Firenze 1976
- Pio 1977: N. Pio, *Le vite di pittori, scultori e architetti [cod. Ms. Capponi 257]*, a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1977
- Lloyd 1978: C. Lloyd, *Some unpublished letters of Carlo Lasinio*, in "Italian studies", XXXIII, 1978, pp. 83-91
- Ravelli 1978: L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, (Monumenta Bergomensia;48), Bergamo 1978
- Berti 1979: L. Berti, *Profilo di Storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi* 1979, pp.21-47
- Gli Uffizi 1979: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979
- Horn-Oncken 1979: A. Horn-Oncken, *Viaggiatori stranieri del XVI e XVIII secolo nei Campi Flegrei*, in "Puteoli. Studi di Storia antica", VI, 1979, pp. 67-134
- Meloni Trkulja 1979a: S. Meloni Trkulja, *La Collezione Iconografica*, in *Gli Uffizi* 1979, pp. 601-602
- Meloni Trkulja 1979b: S. Meloni Trkulja, schede in *Gli Uffizi* 1979, pp. 940, n. A.624, 1000, n. A.862
- Tempestini 1979: A. Tempestini, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, (Pubblicazioni della Deputazione di Storia Patria per il Friuli, 9), Udine 1979
- Mazzocca 1981: F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, 2, Torino 1981, pp. 321-419
- Fantelli 1981-1982: P.L. Fantelli, *Un noto corrispondente del Lanzi: Giovanni de Lazara*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti già Accademia dei Ricovrati, Memorie della classe di scienze morali, letterarie ed arti", XCIV, 1981-1982, parte III, pp. 107-144
- Borroni Salvadori 1982: F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisioni per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des lettres", I, 1982, pp. 7-69
- Claut 1982: S. Claut, *Regesto Luzzo*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", LIII, 1982, 238-239, pp. 53-60
- Barocchi 1982: P. Barocchi, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, Comunicazione tenuta al Convegno internazionale di studi "Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria", Firenze, 24 settembre 1982, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie III, XII, 1982, 4, 1982, pp. 1411-1523
- Barocchi 1983: P. Barocchi, *La storia della galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli* 1983, vol. 1, pp. 49-150
- Borroni Salvadori 1983: F. Borroni Salvadori, *Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", Serie III, XIII, 1983, 4, pp.1025-1056
- Gli Uffizi. Quattro secoli* 1983: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre 1982, a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, 2 voll., Firenze 1983
- Gregori 1983: M. Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli* 1983, vol. 1, pp. 367-393
- Meloni Trkulja 1983: S. Meloni Trkulja, *Regesto cronologico degli autoritratti mandati in galleria dagli ultimi Medici*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli* 1983, vol. 1, pp. 339-342
- Prosperi Valenti Rodinò 1983: S. Prosperi Valenti Rodinò, *Drawings from the Collection of Nicola Pio in Rome*, in "Master Drawings", XXI, 1983, 2 pp. 1345-151, 185-201.
- Schopp 1893: C. Schopp, 1840-1844. *La Galerie de Florence. Esquisses pour un livre rare*, in "Cahiers Alexandre Dumas", XII, 1983, p. 14-15
- Scrase 1983: D. Scrase, *A sidelight on the artistic personality of Count Carlo Lasinio*, in "Master drawings", XXI, 1983, 1, pp. 32-36
- Borroni Salvadori 1984: F. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVIII, 1984, 1, pp. 109-132
- Hope 1985: C. Hope, *Historical portraits in the "lives" and in the frescoes of Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del

- Convegno di studi, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 321-338
- La vendita* 1989: *La vendita di Dresda*, a cura di Johannes Winkler, Modena 1989
- Repetto Contaldo 1984: M. Repetto Contaldo, *Francesco Torbido detto 'il Moro'*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 14, 1984, pp. 43-76, 133-170.
- Restauro a Venezia* 1986: *Restauro a Venezia, 1967-1986*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", XIV, 1986
- Bocci Pacini - Cassinelli Lazzeri 1989: P. Bocci, P. Cassinelli Lazzeri, *La serie degli imperatori romani nella Galleria degli Uffizi e gli esordi di Carlo Lasinio*, in "Bollettino d'Arte", L, 1989, pp. 19-70
- Gaeta Bertelà 1989-1990: G. Gaeta Bertelà, *Due lettere di Luigi Lanzi*, in "Prospettiva", II, 1989-1990, 57-60, pp. 365-368
- Pinacoteca di Brera* 1990: *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, a cura di F. Zeri, Milano 1990
- Da Bellini* 1991: *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Musei Civici di Padova, 19 maggio 1991 - 17 maggio 1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, cura redazionale del catalogo di G. Baldissin Molli, Roma 1991
- Barocchi - Gaeta Bertelà 1991: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778 - 1797)*, in "Prospettiva", LXII, 1991, pp. 29-53
- Volpato 1991: G. Volpato, *Doglion, Lucio*, in DBI, vol. 40, 1991, pp. 370-374
- Campagner 1992: A. Campagner, *Cronaca capitolare. I Canonici della Capitolare di Treviso*, Veduggio 1992, 3 voll.
- Gemäldegalerie* 1992: *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, [katalogbearbeitung: Angelo Walther]*, Dresden, Leipzig 1992
- La pinacoteca* 1992: *La pinacoteca nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini; introduzione di Andrea Emiliani; consulenza scientifica di Federico Zeri, Bologna 1992
- Levi 1993: D. Levi, *Lasinio, curator, collector and dealer*, in "The Burlington magazine", CXXXV, 1993, pp. 133-148
- Préaud 1993: *Saur-Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 7*, München-Leipzig 1993, p. 125; Maxime Préaud voce *Baron, Jean (Pseud: Baronius, il Tolosano)*
- Ballarin 1994-1995: A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani, con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, vol. I, Cittadella (Padova)
- Ericani 1994: G. Ericani, *Lorenzo Luzzo, Pietro de Marascalchi ed il Cinquecento feltrino*, in *Pietro de Marascalchi*, 1994, pp. 99-157
- Meloni Trkulja 1994: S. Meloni Trkulja, *Die Sammlung von Malerselbstbildnissen*, in M. Gregori (a cura di), *Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Monaco 1994, pp. 596-597
- Pietro de Marascalchi* 1994: *Pietro de Marascalchi, restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Museo Civico, Feltre, 10 settembre - 11 dicembre 1994), a cura di G. Ericani, Treviso 1994
- Bjurström 1995: P. Bjurström, *Nicola Pio as Collector of Drawings*, Stockholm 1995
- Francesco Bartolozzi* 1995: *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, Catalogo della mostra, (Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Villa Farnesina, 27 ottobre - 17 dicembre 1995), a cura di B. Jatta, Roma 1995
- Jatta 1995: B. Jatta, *La vita e le opere*, in *Francesco Bartolozzi* 1995
- Lucco 1995: M. Lucco, *Sul Luzzo, il Marascalchi e il Cinquecento a Feltre*, in "Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore", LXVI, 1995, pp. 109-126
- Claut 1996: S. Claut, *Lorenzo Luzzo oltre Giorgione*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XXXVI, pp. 205-221
- Manzoli 1996: Palingène (Pier Angelo Manzoli dit Marzello Palingenio Stellato), *Le zodiaque de la vie (Zodiacus vitae)*; texte latin établi, traduit et annoté par Jacques Chomarat, (Travaux d'humanisme et Renaissance; 307), Genève 1996
- Gaeta Bertelà 1995 (1996): G. Gaeta Bertelà, "Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni" per la galleria, in "Antichità viva", XXXIV, 1995-1996, 4, pp. 51-57
- Franklin 1997: D. Franklin, *The source for Vasari's portrait of Morto da Feltre*, in "Print Quarterly", XIV, 1997, pp. 78-80
- Bjurström, Magnusson 1998: P. Bjurström, B. Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples (Drawings in Swedish public Collection, 6)*, Stockholm 1998

- Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes di Florenz", XLIII, 1999, 2-3, pp. 665-691
- Lucco 1999: M. Lucco, *I due Girolami*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Bèguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi, Napoli 1999, pp. 165-183
- Zambaldi (1767) 1999: P. Zambaldi, *Compendio storico ed iconologico della città di Feltre del signor P. Z.*, a cura di S. Claut, Rasai di Seren del Grappa, 1999 [= rist. anast. dell'ed. Feltre, nella Stamperia del Seminario per Odoardo Foglietta, 1767]
- Dal Pordenone 2000: Dal Pordenone a Palma il Giovane: devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra (Ex chiesa di San Francesco, Pordenone, 15 ottobre - 10 dicembre 2000), a cura di C. Furlan, con la collaborazione di V. Romani, comitato scientifico F. Bocchieri, Milano 2000
- Pattanaro 2000: A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi ritratti*, Cittadella (Padova) 2000
- Rearick 2000: W. Rearick, *Il disegno in Veneto e in Friuli nel Cinquecento*, in *Dal Pordenone 2000*, pp. 3-24
- Caburlotto 2001: L. Caburlotto, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", XXV, 2001, pp. 121-217
- Everhard Jabach 2001: Everhard Jabach, *collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*, par Bernadette Py, préface de Françoise Viatte, Paris 2001
- Leone de Castris 2001: P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001
- Pattanaro 2000: A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi ritratti*, Cittadella (Padova) 2000
- Py 2001: B. Py, *Introduction*, in *Everhard Jabach, collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*, par Bernadette Py, préface de Françoise Viatte, Paris 2001, pp. 11-22
- Borea 2002: E. Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte del Settecento*, in *Il segno che dipinge*, a cura di Caterina Bon Valsassina, Bologna 2002, pp. 75-96
- Finocchi Gherzi 2002: L. Finocchi Gherzi, *Grassi, Giovanni Battista*, in DBI, vol. 58, Roma 2002, pp. 628-630
- Il Cinquecento a Bologna 2002: Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, Catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 18 maggio-18 agosto 2002, a cura di M. Faietti; con la collaborazione di D. Cordellier, Milano 2002
- Johns 2002: C. M. S. Johns, rec. a Per Bjurström, *Nicola Pio as Collector of Drawings*, in "Master Drawings", XL, 2002, 3, pp. 262-263
- Rolfi 2002: S. Rolfi, *Gozzini, Vincenzo*, in DBI, vol. 58, Roma 2002, pp. 256-258
- Bartolini 2003: D. Bartolini, *Cambuzzi e Vecellio autori della "Storia di Feltre"*, in Gruppo Indice Cambuzzi, *Saggio di indice dei nomi di luogo e di persona presenti in Storia di Feltre di A. Cambuzzi*, voll. II-III, Feltre, P. Castaldi, 1873-75 (Dominazione veneta 1404-1681), Feltre 2003, pp. 66-77
- Britton 2003: P. D. G. Britton, "Mio malinconico, o vero ... mio pazzo": *Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy*, in "The Sixteenth Century Journal", XXXIV, 2003, 3, pp. 653-675
- Fileti Mazza - Tomasello 2003: M. Fileti Mazza, B. M. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775 - 1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, (Collezionismo e storia dell'arte; 7), Modena 2003
- Fiorani 2003: F. Fiorani, *L'incisione di traduzione nell'Ottocento. Luigi Calamatta traduttore d'Ingres*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta*, Bulino, puntasecca, maniera nera, a cura di G. Mariani, Roma 2003, pp. 108-118
- Gregory 2003: S. Gregory, "The outer man tends to be a guide to the inner": *the woodcut portraits in Vasari's "Lives" as parallel texts*, in R. Palmer, T. Frangenberg, *The Rise of the Image: essays on the history of the illustrated art book*, Ashgate 2003, pp. 51-85
- Capanni 2004: F. Capanni, *Lanzi, Luigi Antonio*, in DBI, vol. 63, Roma, 2004, pp. 675-677
- Carlo Lasinio 2004: *Carlo Lasinio: incisioni*, mostra a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, catalogo a cura di P. Cassinelli Lazzeri, (GDSU; 90), Firenze 2004
- Cassinelli Lazzeri 2004: P. Cassinelli Lazzeri, *Carlo Lasinio attualità di un artista del Settecento*, in *Carlo Lasinio 2004*, pp. IX-XXIV
- Di Piazza 2004: V. Di Piazza, *Lasinio, Carlo*, in DBI, vol. 63, Roma, 2004, pp. 803-806
- Paolo Toschi 2004: *Paolo Toschi (1788-1854). Incisore d'Europa*, catalogo della mostra (Parma, Museo Glauco Lombardi - Biblioteca Palatina, 11 dicembre 2004 - 13 marzo 2005), Parma 2004
- Pelli Bencivenni 2004: G. Pelli Bencivenni, *Catalogo*

- delle pitture della Regia Galleria 1775-1792, a cura di M. Fileti Mazza, B. M. Tomasello, Firenze 2004
- Cardelli 2005: M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de "L'ape italiana". La scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in "Fronesis", I, 2005, 1, pp. 109-145.
- Bandini et alii 2006: F. Bandini, C. Danti, P. I. Mariotti, S. Martucci di Scarfizzi, *Le grottesche della santissima Annunziata a Firenze: la scoperta, la tecnica esecutiva, il restauro*, in "OPD Restauro", XVIII, 2006, pp. 211-226
- Palumbo 2007: M. Palumbo, *Manzoli (Manzoli), Pier Angelo (Marcello Palingenio Stellato)*, in DBI, vol. 69, Roma 2007, pp. 294-298
- Polidoro da Caravaggio 2007: *Polidoro da Caravaggio*, Louvre, Cabinet des dessins, a cura di D. Cordellier, (Collana Cabinet des dessins; 15), Milano-Paris 2007
- Quondam 2007: A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza 2007
- Savy 2007: B.M. Savy, *Un pic nic in Egitto del terzo Girolamo*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella (Padova) 2007, pp. 78-84
- Britton 2008: P.D.G. Britton, *Raphael and the bad humours of painters in Vasari's "Lives of the Artists"*, in "Renaissance Studies", XXII, 2008, 2, pp. 174-196
- Fileti Mazza - Tomasello 2008: M. Fileti Mazza, B.M. Tomasello, *Da Antonio Cocchi a Giuseppe Pelli Bencivenni*, in *La galleria "rinnovata" e "accresciuta". Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B. M. Tomasello, Firenze 2008 (Gli Uffizi; 17), pp. 13-72
- Michelangelo 2008: *Michelangelo. The man and the myth*, Exhibition schedule: Syracuse University Art Galleries, Syracuse, August 12 - October 19, 2008 - Louise and Bernard Palitz Gallery, New York, November 4, 2008 - January 4, 2009, guest curator P. Ragionieri, translated by Ch. and S. DuPont, Rochester (NY) 2008.
- Delalex 2009: H. Delalex, *La collection de portraits gravés de Louis-Philippe au château de Versailles*, in *Revue des Musées de France*, in "La revue du Louvre et des musées de France", Juin 2009, n.3, pp. 79-92
- Denhaene 2009: G. Denhaene, *Le buriniste Luigi Calamatta (Civitavecchia, 1801 - Milan, 1869) et son oeuvre*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art", LXXVIII, 2009, pp. 69-92
- Lanzi 2009: L. Lanzi, *Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, a cura di P. Pastres, Udine 2009
- Fileti Mazza 2009: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'eta moderna*, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, presentazione di M. Faietti, II, Firenze
- Rejaie 2009: A. Rejaie, *Recognizing Vasari's legacy on the study of Self portraiture*, in "Word & Image", XXV, 2009, 4, 2009, pp. 353-362
- Bartolini 2010: D. Bartolini, *Relazione sulla stampa (1873-1875) della Storia di Feltre del padre Antonio Cambruzzi (1623-1684)*, in "Archivio Veneto", s. V, CLXXIV, 2010, pp. 73-122
- Cardelli 2010: M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, Firenze 2010
- Casagrande 2010: T. Casagrande, *La Madonna con il Bambino tra Santo Stefano e San Vittore di Lorenzo Lotto un tempo nella demolita chiesa di Santo Stefano*, in "Rivista Feltrina", XXV, 2010, pp. 11-26
- La riflessione sulla museologia 2010: *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, Atti del III convegno di Studi Lanziani, Treia, 8 novembre 2008, a cura di C. Di Benedetto, Macerata 2010
- Museo di Castelvecchio 2010: *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo (Milano) 2010
- Spalletti 2010a: E. Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, (Studi e ricerche - Galleria degli Uffizi; 20), Firenze 2010
- Spalletti 2010b: E. Spalletti, *Lanzi e l'allestimento degli Uffizi leopoldini (1780-1792)*, in *La riflessione sulla museologia* 2010, pp. 59-87
- Tomasello 2010: B.M. Tomasello, *Lanzi e Pelli: cronaca di una disputa*, in *La riflessione sulla museologia* 2010, pp. 21-36
- Important 2011: *Important Old Master Paintings & Sculpture*, Sotheby's, New York, 27 January 2011
- Schopp 2011: C. Schopp, *La Galerie des Offices à Florence*, in *Alexandre Dumas. Histoire(s) de l'art*, Actes de la première journée d'études dumasiennes tenue au château de Monte-Cristo (20 novembre 2010), a cura di Claude Schopp, Société des amis d'Alexandre Dumas, 2011, pp. 113-132
- Tizian, Tintoretto, Veronese 2011: *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, catalogo della mostra (Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 22 novembre 2011 - 5 febbraio 2012), a cura di R. Tomić, testi di L. Dulibić, Zagreb 2011

- Gregory 2012: S. Gregory, *Vasari and the Renaissance print*, Farnham 2012
- Auf der Heyde 2013: A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica delle arti applicata al disegno nel secolo XIX*, Pisa 2013
- Giuliani 2013: A. Giuliani, *Campi Flegrei. Atlante di cartografia storica*, Tricase (Lecce) 2013
- Ervas 2014: P. Ervas, *Girolamo da Treviso*, Saonara (Padova) 2014
- Lucco 2014: M. Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso 2014
- Levantis 2015: L. Levantis, *La fascination pour Florence au XIXe siècle: d'Alexandre Dumas à Guy de Maupassant*, in "Bollettino del CIRVI, Centro interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia", XXVI, 2015, pp. 71-72, 323-369
- Auf der Heyde 2016a: A. Auf der Heyde, *Disegno geometrico e storia dell'arte nell'Accademia di Pietro Selvatico (1849-1858)*, in *L'Accademia di belle arti di Venezia. L'Ottocento*, Vol. I, Crocetta del Montello-Venezia, 2016, pp. 107-118
- Auf der Heyde 2016b: A. Auf der Heyde, *I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna e Rudolf Eitelberger von Edelberg*, in *Pietro Selvatico* 2016, pp. 203-223
- Auf der Heyde - Visentin 2016: A. Auf der Heyde, M. Visentin, *Gli scritti di Pietro Selvatico: un censimento bibliografico di Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, in *Pietro Selvatico* 2016, pp. 581-617
- Ballarin 2016: A. Ballarin, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, Verona 2016, Tomo VII, pp. LVII-LXIX, tavv. 1-48
- Pietro Selvatico* 2016: *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Ottocento*, Convegno di studi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Palazzo Franchetti, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Ospedaletto (Pisa) 2016
- Un Suédois à Paris* 2016: *Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle: la collection Tessin*, exposition, Paris, musée du Louvre, 17 octobre 2016 - 16 janvier 2017, sous la direction de G. Faroult, X. Salmon et J. Trey, Paris 2016
- Dinoia 2017: R. Dinoia, *Bulinisti e acquafortisti italiani in Francia. Alcuni spunti per nuove riflessioni sulla traduzione nell'Ottocento*, in "Invenit et delineavit". *La stampa di traduzione tra Italia e Francia tra XVI e XX secolo*, Atti del convegno di studi, Roma, Istituto centrale per la grafica, 7 giugno 2016, in "Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia antica", VII, 2017, pp. 347-383
- Sartoni 2017: E. Sartoni, "Una conquista sul tempo". *L'Accademia e la Scuola di Intaglio in Rame*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze 1784-1914*, a cura di S. Bellesi, Firenze 2018, pp. 211-271
- Döring et alii 2018: *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckte Porträtserien bis 1800*, catalogo della mostra (Monaco, 25 ottobre 2018 - 1 febbraio 2019), a cura di A. Döring, F. Hefe, U. Pfisterer, Passau 2018
- Franconi 2018: I. Franconi, *Francesco Moücke: Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze (Museum Florentinum, vol. 7-10)*, in Döring et alii 2018, pp. 244-247
- Procajlo 2018: A.M. Procajlo, *Giuseppe Bardi und Niccolò Pagni: Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti*, in Döring et alii 2018, pp. 464-469
- Rosen 2018: V. von Rosen, *Künstlerbildnis - Künstler selbstbildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgraphischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen*, in Döring et alii 2018, pp. 35-63
- Ballarin 2019: A. Ballarin, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano 2019
- Bartolini - Pistoia 2019: D. Bartolini, U. Pistoia, *Erudizione e storia locale a Feltre nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Erudizione cittadina e fonti documentarie. Archivi e ricerca storica nell'Ottocento italiano (1840-1880)*, a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, G. M. Varanini, S. Vitali, Firenze 2019, pp. 529-554
- Fossaluzza 2019a: G. Fossaluzza, *Lettere inedite di Giovanni Battista Cavalcaselle all'abate Pietro Mugna 1869-1878. Dalle informative feltrine all'edizione italiana della New History of Painting*, Zero Branco (TV) 2019
- Fossaluzza 2019b: G. Fossaluzza, *Per una collaborazione tra Giovanni Battista Cavalcaselle e Pietro Mugna: evoluzione e problematiche di un rapporto editoriale attraverso la testimonianza epistolare inedita*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, a cura di V. Terraroli, Atti delle giornate di studio promosse dal Comune di Legnago, Università degli Studi di Verona, Musei Civici di Verona, Legnago 5 aprile - Verona 6 aprile 2019, Treviso 2019, pp. 148-167
- Döring 2020: A. Döring, *Gli esperimenti cromatici di Carlo Lasinio*, in "Imagines", 4, 2020, pp. 98-111
- Franconi 2020: I. Franconi, "[...] Ridurre a maggior perfezione e somiglianza?". *Le modalità di ricezione degli autoritratti d'artista degli Uffizi nel Museo Fiorentino e la definizione del termine "somiglianza" nel Settecento*, in "Imagines", n. 4, maggio 2020, pp. 112-133

Rosen 2020: V. von Rosen, *The Galleria degli Autoritratti in the Uffizi. Notes on a Research Project on the Conditions of Artistic Production, Modes of Reception and Systems of Organisation in the Context of an Early Modern 'Special Collection'*, in "Imagines", 3, 2020, pp. 156-169

Levantis 2021: L. Levantis, *Quand le romancier devient critique d'art. Florence et ses artistes sous la plume d'Alexandre Dumas*, in *Florence, ville d'art et les Français. La création d'un mythe*, a cura di A. Lepoittevin, E. Lurin, A. Mérot, Roma 2021, pp.85-100

Fiorina 2021: J. Fiorina, *Alexandre Dumas. L'Italia nel cuore-Alexandre Dumas. L'Italie au cœur*, illustrazioni di C. Rispoli, Roma 2021

Passignat 2021: E. Passignat, *History of Painters in Le Mousquetaire (1855)*, in "Paragone Past and Present" II, 2019-2021, pp. 137-148

Piva 2021: C. Piva, «Non si può parlare che agli occhi». *Cataloghi e libri d'arte a colori nel Settecento*, in "Ricerche di storia dell'arte", CXXXIII, 2021, pp. 16-32

Bruni 2022: S. Bruni, *Il giovane Carlo Lasinio negli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni e il riprodurre i Bronzi antichi della raccolta granducale*, in *Nel giardino delle arti e delle scienze*, a cura di A. Tosi e M. Rossi, Pisa 2022, pp. 25-50

Lanzi 2022: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di P. Pastres, con un saggio introduttivo di M. Rossi, 2 voll., Torino 2022

Pastres 2022: P. Pastres, *Le tre redazioni della «Storia pittorica»*, in Lanzi 2022, pp. XIII-CIX

Tanzi 2022: M. Tanzi, *Una proposta per il monogramma HIR-TV*, in "Ricerche di storia dell'arte", 136 (2022), (Serie "Arti visive"), pp. 16-30.

Farnetti 2023: C. Farnetti, "La Galerie de Florence" di *Alexandre Dumas*, ovvero il romanzo sull'arte agli Uffizi, in "Imagines", 9, 2023, pp. 193-243

Marini 2023: G. Marini, «Le stampe parlano agli occhi»: incisione di traduzione e storiografia artistica nel tardo Settecento, tra Zanetti, Milizia e Lanzi, in *Anton Maria Zanetti di Alessandro. Storia, contesti e fortuna della Pittura veneziana (1771)*, a cura di P. Delorenzi, P. Pastres, C. Piva, Lucca 2023 (Paradeigma. Collana di iconografia e storia della critica d'arte; 2), pp. 97-109



Federico Berti

UN DISEGNO PER IL *RATTO DI EUROPA* DI GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

A partire dal 1730 il pittore fiorentino Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) lavora a una composizione da tradurre in arazzo per la serie dedicata agli *Elementi*, l'ultimo grande progetto intrapreso dall'Arazzeria Medicea¹.

Dell'ambizioso programma iconografico, che oltre ai quattro arazzi dedicati a *Fuoco*, *Aria*, *Terra* e *Acqua* includeva quattro portiere, furono realizzate solamente queste ultime, su disegno di Giovanni Camillo Sagrestani e Matteo Bonechi², e i primi due, eseguiti rispettivamente su modelli dei pittori Giuseppe Andrea Grisoni (1699-1769) e Vincenzo Meucci (1694-1766): si tratta nell'ordine del *Ratto di Proserpina* e della *Caduta di Fetonte*, opere tessili tra le più raffinate e ambiziose compiute dalla manifattura fondata due secoli prima da Cosimo I. Il grande 'cartone preparatorio' del primo, vero e proprio dipinto a olio su tela in scala 1:1, come di consueto tagliato a strisce a uso dei tessitori e poi rimontato, è oggi esposto, dopo un laborioso restauro, nella Sala della Niobe della Galleria degli Uffizi³. Non si è invece conservato il modello in formato ridotto che secondo la prassi veniva fornito di guida agli arazzieri durante la tessitura, così come non abbiamo notizie né di questo né del cartone, consegnati nel 1734, dell'altro arazzo, quello su disegno di Meucci, la *Caduta di Fetonte*⁴, portato a termine tre anni dopo da una manifattura ormai avviata alla chiusura⁵.

Nel caso del Ferretti non esiste l'arazzo, che risulta non essere stato mai tessuto, ma sono stati da tempo individuati sia il 'modello' che il 'cartone preparatorio' approntati dall'artista fiorentino entro il 1733⁶: ci riferiamo rispettivamente al *Ratto di Europa* delle Gallerie degli Uffizi⁷, per lungo tempo esposto nel Corridoio Vasariano (fig. 1), e di Palazzo Montecitorio a Roma⁸ (fig. 2), le cui misure, cm 146 x 205 il primo, cm 420 x 380 il secondo, corrispondono all'incirca a quanto riportato dai documenti in braccia fiorentine. Già Edward Andrew Maser, autore della prima monografia dedicata al pittore risalente agli anni Sessanta del Novecento, suppose il collegamento di questa composizione mitologica ferrettiana ai lavori per l'Arazzeria⁹.

Le tele, con orientamento orizzontale l'esemplare degli Uffizi e più verticale quello in deposito a Montecitorio¹⁰, raffigurano Europa seduta sul toro che, spiritosamente, le lecca con passione il piede. Attorno si affaccendano ancelle, e putti recano



1

Giovanni Domenico Ferretti, *Ratto di Europa*, 1730 circa, olio su tela, 146 × 205 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 5447.

fiori. I personaggi si trovano su una riva, dinanzi a uno specchio d'acqua che si estende all'orizzonte. La scena è sapientemente animata dalla luce che, filtrando dai corpi nuvolosi e poi frangendosi sui rami dell'albero al centro della composizione, bagna a sprazzi le figure dando al contempo vita a dei raffinati controluce e a dei riverberi luminosi tipici del pittore. Nella versione conservata a Montecitorio si intravedono delle figure aggiuntive che rendono l'insieme della vasta tela più carico e affollato, e insieme più consono alla sua destinazione ad arazzo: è possibile scorgere un ulteriore putto spuntare da dietro l'albero sulla destra e, sullo sfondo a sinistra, nella distanza, alcuni evanescenti personaggi, assenti nella variante degli Uffizi. A essere illustrato è il momento successivo della storia, ossia il rapimento della fanciulla che verrà trascinata da Giove tra i flutti, per poi essere condotta con la forza, via mare, fino a Creta. Questa inserzione, così come il posizionamento in piena evidenza di una grossa conchiglia dinanzi alla zampa posteriore del toro, fu-



2

Giovanni Domenico Ferretti, *Ratto di Europa*, 1730-1733, olio su tela, 420 × 380 cm, Roma, Palazzo Montecitorio, in deposito dalle Gallerie Fiorentine, inv. 1890, n. 7757

rono forse decisi in un secondo momento per evidenziare il rapporto con l'elemento affidato all'artista, altrimenti non così palese.

Grazie a un pagamento a Lorenzo del Moro¹¹, autore incaricato della progettazione delle bordure, sappiamo infatti che l'arazzo del Ferretti, mai realizzato, avrebbe dovuto essere "allusivo all'elemento dell'acqua". Un collegamento, quello fra il soggetto tratto dalle *Metamorfosi* ovidiane e l'elemento Acqua, piuttosto inconsueto, sebbene non privo di logica¹².

Alle due tele è ora possibile collegare una testimonianza figurativa legata alla genesi della composizione. Si tratta di un rapido studio preparatorio (fig. 3) su carta a penna e inchiostro bruno¹³ che delinea sommariamente la scena, definendone gli elementi principali. Il formato orizzontale del disegno, alla stregua dell'esemplare conservato agli Uffizi, certifica la priorità cronologica di quest'ultimo rispetto al dipinto di Montecitorio. Mancano ancora le due fanciulle che si abbracciano civettuo-





3

Giovanni Domenico Ferretti, *Ratto di Europa*, 1730,
disegno su carta, 21 × 32 cm, collezione privata

le sulla destra, mentre alcuni fulminei tratti di penna in basso a sinistra mostrano come il pittore abbia già sentito il bisogno di inserire dei putti per movimentare il proscenio, una modifica che sarà apportata in seguito. Non siamo a conoscenza di altri disegni di Ferretti che mostrino una tecnica e un grado di sintesi comparabili. Qualcosa di abbastanza simile, sebbene la loro definizione sia sensibilmente maggiore, è offerto dal disegno di soggetto incerto già interpretato come *Allegoria dell'Inverno* e dal *Cristo nell'orto* e *Cristo nel Giardino degli ulivi* del Musée des Beaux-Arts di Lille (inv. nn. W 1442, 1536-1537), questi ultimi studi preparatori per gli affreschi del 1720 circa nella Madonna dell'Umiltà di Pistoia, nei quali però sono presenti anche rialzi di biacca¹⁴.

L'esperienza di Giovanni Domenico Ferretti presso l'Arazzeria fu di breve durata, anche per la chiusura ormai prossima della manifattura. Tuttavia l'artista giunse assumendo all'interno un ruolo direttivo ai danni dell'anziano Sagrestani, come emerge chiaramente dall'amareggiata lettera dell'espertissimo collega per lungo tempo data per smarrita e adesso ritrovata¹⁵, inviata a Gabriello Riccardi il 27 giugno 1730 al fine di perorare la propria causa presso il padre di questi, il Guardaroba Maggiore Cosimo:

[...] acciò dico, ella spenda le sue preci, [per] me miserabile, app[ress]o l'Ill.mo S.r Mar.se Cosimo, suo S.r Padre, che essendo anni 26:, che servo la Guardaroba, e Arazzeria di S.A.R. senza aver difettato in minima cosa, mi è stato levato l'impiego, ed antepostomi uno, che benché io sia ignorante, in tal' Arte, ne sà meno, che non ne sò io, che se manco di teorica, almeno ho tutta la pratica: non essendosi mai lamentati gli Arazzeri dei miei Disegni, come fanno adesso del Ferretti, che mi anno anteposto¹⁶.

NOTE

- 1 L'argomento è trattato per esteso, con pubblicazione di documenti d'archivio in parte inediti, in Berti 2023.
- 2 *Cibele* (Terra), *Giunone* (Aria) e *Nettuno* (Acqua) su disegno del Sagrestani, *Vulcano* (Fuoco) di Matteo Bonechi.
- 3 Vedi Meoni 2009.
- 4 Lenzi Iacomelli 2014, n. 27 pp. 188-189; della composizione del pittore fiorentino è noto anche uno studio grafico preparatorio nel Musée Vivant Denon a Chalon sur Saône; *ibidem*, n. 14 pp. 234-235.
- 5 Dopo una breve interruzione dell'attività alla morte di Gian Gastone nel 1737, l'Arazzeria venne definitivamente chiusa nel decennio successivo dopo senza aver intrapreso nel frattempo nuovi lavori di rilievo; vedi Conti 1875, pp. 34-35; Meoni 1998, nota 1 p. 115.
- 6 Quell'anno Ferretti è menzionato l'ultima volta nei registri della manifattura: vedi Berti, op. cit., 2023, p. 14.
- 7 Inv. 1890, n. 5447.
- 8 Inv. 1890, n. 7757.
- 9 Maser 1968, p. 36; vedi anche Maser 1976, pp. 383-385.
- 10 Probabilmente il cambio di orientamento fu deciso successivamente. Il *Ratto di Proserpina* da Grisoni e la *Caduta di Fetonte* da Meucci, uguali in altezza, presentano formati diversi in larghezza, e l'intera serie degli *Elementi* fu probabilmente concepita per la decorazione di uno spazio ben preciso.
- 11 Si tratta di un documento del 1732, presente in ASFi, Guardaroba Medicea, 1220, c. 30 v; vedi Berti, op. cit., 2023, nota 17 p. 19.
- 12 Vedi Meoni 2002, in particolare pp. 140-141.
- 13 21 x 32 cm.
- 14 Brejon de Lavergnée 1997, nn. 224-226, pp. 93-94. L'interpretazione come *Allegoria dell'Inverno* del primo in Maser, op. cit., 1976, fig. 13 p. 391.
- 15 Per lungo tempo la missiva è stata considerata dispersa a causa di un errore presente nella monografia di Edward A. Maser del 1968, perpetrato in seguito dai maggiori studi sull'argomento fino ai giorni nostri; vedi Berti, op. cit., 2023, in particolare pp. 15-16.
- 16 Il testo integrale della lettera, che riguarda anche il pittore fiorentino Francesco Conti (1682-1760) e un dipinto di Carlo Dolci già nella collezione dei marchesi Riccardi, in Berti, op. cit., 2023, pp. 15-17.

BIBLIOGRAFIA

- Berti 2023: F. Berti, *Giovanni Domenico Ferretti e l'Arazzeria Medicea: una lettera 'scomparsa' e uno studio ritrovato, con una divagazione su Francesco Conti, Gabriello Riccardi e un dipinto di Carlo Dolci in "Barockberichte"*, 69/70, Gedenkschrift Regina Kaltenbrunner, 2023, pp. 13-20
- Brejon de Lavergnée 1997: B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens; collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997
- Conti 1875: C. Conti, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze 1875
- Lenzi Iacomelli 2014: C. Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci (1694-1766)*, Firenze 2014
- Maser 1968: E.A. Maser, *Gian Domenico Ferretti*, Firenze 1968
- Maser 1976: E.A. Maser, *Addenda ferrettiana*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 383-394
- Meoni 1998: L. Meoni, *Gli arazzi dei musei fiorentini; la collezione medicea; catalogo completo. I, La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998
- Meoni 2002: L. Meoni, *Europa nella rinascita (e congedo) dell'arazzeria medicea a Firenze*, in *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra (Firenze, 11 giugno 2002 - 6 gennaio 2003) a cura di C. Acidini Luchinat e E. Capretti, Firenze 2002, pp. 135-142
- Meoni 2009: L. Meoni, *Il Ratto di Proserpina di Giuseppe Andrea Grisoni per una serie degli Elementi: da modello per l'arazzo di Leonardo Bernini a dipinto di Galleria*, in A. Natali (a cura di), *Il teatro di Niobe; la rinascita agli Uffizi d'una sala regia*, Firenze 2009, pp. 62-77



GIUSEPPE PIATTOLI E GIUSEPPE ANTONIO FABBRINI IN UNA CORALE INCISIONE RAFFIGURANTE LA FAMIGLIA DEL GRANDUCA PIETRO LEOPOLDO

Poche incisioni hanno avuto una paternità tanto complessa come quella raffigurante *La famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, datata 1785, nonostante sulla stessa dagli autori siano stati indicati per esteso i propri nomi, forse anche a causa del fatto che si tratti di un'acquaforte di cui esiste una seconda versione del 1788 (figg. 1-2) ed entrambe siano precedute da un'altra stampa del 1785 che traduce in modo diretto il disegno iniziale (fig. 3).

Proprio in quest'ultima si rende noto che l'ideatore della composizione sia da riconoscere nel pittore fiorentino Giuseppe Piattoli, il quale si firma in basso a sinistra, mentre a destra viene puntualizzato che la traduzione incisoria è opera di Giovan Battista Cecchi in collaborazione con Benedetto Eredi, tutti facenti parte dell'*entourage* granducale. Invece, l'altra acquaforte (fig. 1), di gran lunga la più nota, oltre ai nomi suddetti, riporta quello della disegnatrice, Anna Nistri Tonelli, e quello di Giuseppe Antonio Fabbrini, pittore che aveva ritratto dal vivo i personaggi qui effigiati¹.

Il ritrovamento delle tele con i ritratti dei figli del Granduca eseguiti dal Fabbrini, e di alcuni disegni preparatori attribuiti erroneamente fino a questo momento, arricchiti da nuove considerazioni sui ritratti della coppia regnante e da una ponderata analisi delle acqueforti finali, permettono adesso di accertare la posizione dei singoli personaggi raffigurati e di ricondurre i lavori ai rispettivi autori, lasciando solo il dubbio sulla paternità della traduzione pittorica dell'incisione, l'unica riemessa, ora in collezione privata e sicuramente successiva alle stampe (fig. 4).

Nel 1765 il trasferimento a Firenze di Pietro Leopoldo, nuovo granduca, insieme alla sua corte, rappresentò una ventata di novità in Toscana col suo impulso riformatore di stampo illuminista, e tale cambiamento si registrò anche in ambito artistico. La sua salita al trono portò a un progressivo ridimensionamento dei cerimoniali, attuando così un vero e proprio imborghesimento della corte, come si evince dai ritratti di famiglia fatti realizzare soprattutto a pittori stranieri, che definirono un clima nuovo in città: si tratta della commissione per i superbi ritratti 'istoriati' della famiglia sovrana dovuti ai pennelli di Anton Raphael Mengs e di Johann Zoffany². Altri pittori cercarono di ottenere simili commissioni, ma trasferendo il ritratto di rappresentanza nel genere



1

G. Piattoli (disegnatore), G. A. Fabbrini (pittore),
A. Nistri Tonelli (disegnatrice), G. B. Cecchi e B. Eredi (incisori),
Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo, 1785, incisione.



2

G. Piattoli (disegnatore), G. A. Fabbrini (pittore), A. Nistri Tonelli (disegnatrice),
G. B. Cecchi e B. Eredi (incisori),
Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo, 1788, incisione.

images



3

G. Piattoli (disegnatore), G. B. Cecchi e B. Eredi (incisori),
Particolare del *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1785, incisione.



4

Ignoto fiorentino della fine del XVIII secolo (Anna Nistri Tonelli?),
Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo,
1788 ca., olio su tavola, collezione privata.



5

V. Wehrlin, *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1773, Vienna, Kunsthistorisches Museum, in deposito al castello di Ambras (foto KHM-Museumsverband).

delle *conversation pieces*, divenuto di moda fin dall'inizio del XVIII secolo: quadri che interpretavano in piccolo formato i grandi ritratti della casata lorenesa, a cui veniva dato un tono meno ufficiale e più quotidiano, ritraendo la vita privata della numerosa prole, frutto delle continue gravidanze di Maria Luisa di Borbone, la quale arrivò a eguagliare il record della suocera Maria Teresa d'Austria (ben sedici figli).

La tipologia del ritratto della famiglia regnante "in conversazione" era stata introdotta all'interno della corte viennese di Francesco Stefano di Lorena da Martin Van Meytens, ed era nata con lo scopo di promuovere un'immagine meno aulica della vita di corte, ritraendone atteggiamenti informali in quadri di piccolo formato per rendere le opere più facilmente fruibili e conservabili; questa tipologia verrà presentata a Firenze dal torinese Venceslao Wehrlin nel 1773, con un olio su tavola dai tratti neofiamminghi, oggi esposto nel castello di Ambras³ (fig. 5), per essere poi seguita dal sassone William Berczy, che un decennio dopo propose una preziosa composizione su pergamena di piccole dimensioni e di gusto miniaturistico per la stessa casata sovrana, conservata adesso presso la Galleria d'Arte Moderna di Firenze⁴ (fig. 6).



6

W. Berczy, *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1781-82, guazzo su pergamena montata su tavola, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

Intorno alla corte fiorentina, infatti, gravitò una serie di artisti mitteleuropei e inglesi, che faceva perno attorno alla figura di Horace Mann, ambasciatore britannico in Toscana e vero *deus ex machina* della cultura fiorentina del primo periodo lorenese, fra cui si distinsero Thomas Patch⁵, Anton Raphael Mengs e Johann Zoffany⁶, ai quali si devono ritratti e scene di conversazione con atmosfere conviviali e domestiche (esemplari fino ad allora a Firenze erano state le piacevoli *conversations* Gerini di Giuseppe Zocchi⁷), che trovarono la loro apoteosi nella *Tribuna degli Uffizi*, concepita da Zoffany per volere della corona inglese⁸. Proprio quest'ultimo divenne il ritrattista ufficiale della famiglia granducale, a cui l'imperatore Giuseppe II chiese nel 1775 di realizzare il monumentale *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo* (fig. 7) con figure a grandezza naturale, ambientato all'interno del cortile di Palazzo Pitti⁹.

In quel momento a Firenze gli artisti di nuova generazione cercarono di coniugare il ritratto celebrativo con le nuove tendenze classiciste romane, lo stile calligrafico della scuola mitteleuropea e la tradizione pittorica fiorentina¹⁰: fra i tanti



7

J. Zoffany, *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1776, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum (foto KHM-Museumsverband).

ritrattisti ancora oggi praticamente ignoti, emersero Giuseppe Antonio Fabbrini e gli esponenti della famiglia Piattoli.

Giuseppe Piattoli (1742-1823) era figlio d'arte¹¹: nacque, infatti, dal matrimonio del pittore fiorentino Gaetano Piattoli (1703-1774) con l'allieva Anna Bacherini (1720-1788), nota pastellista e ritrattista¹². La sua educazione artistica avvenne quindi all'interno dell'ambito familiare e nel 1765 ottenne l'immatricolazione all'interno dell'Accademia del Disegno¹³, qualifica che dimostrava l'apprezzamento per le sue capacità già a quella data. Nel 1777 fu nominato Maestro di Disegno presso la Pubblica Scuola del Disegno, ereditando il titolo che era stato di suo padre fin dal 1761, per poi diventare Maestro di Figura nel 1784 e, l'anno successivo, Maestro di Disegno dell'Accademia di Belle Arti, incarico che mantenne fino al 1807¹⁴. Sicuramente fu uno dei più rappresentativi epigoni della pittura di gusto tardo barocco in Toscana, versatile nella sua professionalità che spaziava dall'arte sacra (rappresentative le opere eseguite per l'ordine carmelitano¹⁵) alla grafica, ma soprattutto operò nell'incisione, campo

che gli conferì grande notorietà con le sue serie sul folclore illustranti i *Proverbi popolari* e i *Giochi, Intrattenimenti e Feste annue*, fino a diffondere soggetti dal genere più faceto come *Le burle del Pievano Arlotto* e *Lo sposalizio di Marfisa* che lo videro impegnato negli ultimi due decenni del XVIII secolo¹⁶. Lo stile di Giuseppe Piattoli era molto apprezzato a Firenze, perché dimostrava affinità con quello di suo padre, e di conseguenza con il tratto pittorico di Francesco Conti, che era stato maestro di quest'ultimo.

La prima delle tre acqueforti (fig. 3) presenta la scena come un tipico 'inganno' settecentesco, in quanto simula di essere stata disegnata sopra un foglio di carta poggiato su una superficie grigia circondata da una ghirlanda neoclassica costituita da foglie di alloro, che racchiude in basso una legenda nella quale si elencano con chiarezza i nomi degli effigiati con le relative date di nascita, e questi appaiono ricollegabili al disegno soprastante attraverso dei numeri; nella legenda si specifica anche che alla parete è presente un quadro con l'imperatore Giuseppe II a cavallo, e si data quest'impresa calcografica al dicembre 1785. Lo stile del disegno di Piattoli si mostra frizzante e spigliato nel segno, ancora con un intento frivolo e caricaturale di fondo, secondo la migliore tradizione fiorentina settecentesca.

Nell'incisione si raffigura Pietro Leopoldo (1747-1792) insieme con la moglie Maria Luisa di Borbone-Spagna (1745-1792) e i loro tredici figli. A differenza di quanto affermato nei testi che finora hanno analizzato l'opera, seguendo ciò che viene riportato nella legenda della prima fra le incisioni (fig. 3), e partendo da sinistra verso destra, è certo che vi si trova raffigurato Alessandro Leopoldo (1772-1795), in seguito conte palatino di Ungheria, Francesco II (1768-1835), futuro imperatore (insignito del Toson d'Oro, mentre tiene in mano il ritratto della principessa Elisabetta di Württemberg, sua futura sposa), Carlo Ludovico (1771-1847), poi duca di Sassonia-Teschen, Ferdinando III (1769-1824), futuro granduca di Toscana e, infatti, qui presentato con la corona posta su una mappa che lui sta indicando, Maria Clementina (1777-1801), andata poi in sposa al cugino Francesco, re delle Due Sicilie, davanti a lei la piccola arciduchessa Maria Amalia (1780-1798), mentre offre una rosa alla madre, Ranieri (1783-1853), che diventerà secondo viceré del Lombardo-Veneto, l'infante arciduca Ludovico (1784-1864) in collo alla madre, Giuseppe (1776-1847), anch'egli palatino di Ungheria, che accarezza un piccolo cane, l'arciduchessa Maria Anna (1770-1809), che diventerà badessa del monastero delle Teresiane a Praga, Maria Teresa (1767-1827), sposa del re Antonio di Sassonia (con in mano uno spartito e raffigurata in piedi accanto a un clavicembalo per esaltare le sue doti musicali) e, in primo piano, Antonio (1779-1835), successivo viceré del Lombardo-Veneto, seduto su un cuscino mentre sembra stuzzicare suo fratello Giovanni Battista (1782-1859), futuro amministratore dell'Impero, qui ritratto a giocare con un cane; nell'ultima versione della stampa (fig. 2), è stato aggiunto in collo alla madre anche Rodolfo (1788-1831), che verrà nominato cardinale arcivescovo di Olmütz, mentre il penultimo è stato inserito in piedi, tenuto per mano del fratello Ferdinando.

La famiglia raffigurata è riunita in una grande sala scandita da lesene di rigore già neoclassico, su una parete della quale, per confermare i legami di sangue fra la stirpe asburgica e i sovrani granducali, è appeso un quadro con Giuseppe II a cavallo, verso cui sta indicando lo stesso Pietro Leopoldo, fratello dell'imperatore in carica. Sul fondo, al di là di una grande serliana dominata da una statua di Minerva, la prospettiva si apre su Firenze, simulando così una vista da Palazzo Pitti. L'opera documenta l'impulso riformatore di Pietro Leopoldo, che lo portò ad aderire alle nuove idee pedagogiche illuministe: i figli più piccoli vengono infatti lasciati liberi di giocare, e il neonato, posto in grembo alla madre, viene allevato senza fasciature, in modo da poter sgambettare¹⁷.

Per ritrarre Pietro Leopoldo di Lorena e Maria Luisa di Borbone, il Piattoli deve aver preso a modello le immagini ufficiali che i due granduchi avevano fatto produrre dal loro più illustre pittore, in questo caso Johann Zoffany. Del *pendant* originario esistono svariate versioni in copia in molteplici città (Prato, Montepulciano, Pienza, Quarto nei pressi di Castello, Colle Val d'Elsa, Arezzo, Pisa), oltre a quelle ospitate a Palazzo Pitti e nei suoi depositi¹⁸. Fra i nomi dei copisti, sono documentati quello di Filippo Lucci, di Giovanni Cimica, e di Stefano Gaetano Neri, ma sicuramente doveva figurare anche il Fabbrini.

Giuseppe Antonio Fabbrini (1748-1799), infatti, fu uno dei più apprezzati ritrattisti fiorentini del secondo Settecento¹⁹. Vincitore nel 1771 del premio dell'Accademia di San Luca a Roma, quando fu allievo di Mengs, rientrò in Toscana nel 1773, dove dipinse per alcune chiese e fu a servizio di Lord Cowper, grande amante dell'arte, per il quale tradusse in pittura il cartone del *Compianto sul Cristo morto* di Mengs²⁰ e ne copiò il ritratto in qualità di segretario dell'Accademia Etrusca di Cortona; ma soprattutto fu uno fra i primi a introdurre lo stile neoclassico romano a Firenze, di cui dette sfoggio nel 1777 nella decorazione pittorica della segreteria di Pietro Leopoldo, posta all'interno dell'amata villa del Poggio Imperiale²¹, commissione che gli aprì le porte di svariati palazzi patrizi dove realizzò cicli ad affresco nei due decenni successivi. L'immatricolazione del Fabbrini all'Accademia del Disegno avvenne soltanto nel 1785, dopo che ormai in ambito fiorentino aveva raggiunto la notorietà come pittore dei sovrani granducali, attività di cui però a oggi non sono state accertate sue opere: i ritratti dei sovrani toscani che gli sono attribuiti, infatti, non hanno nessuna certezza documentaria, né unità stilistica.

Esemplare del suo impegno come ritrattista è il *Ritratto di Federico Manfredini* (1743-1829), che il pittore realizzò nel 1784 su commissione dello stesso marchese per essere donato all'Accademia dei Concordi di Rovigo al momento della nomina a socio di quell'accademia²² (fig. 8). Federico Manfredini era stato mandato a Firenze dall'imperatore Giuseppe II col ruolo di precettore dei figli di Pietro Leopoldo, per poi diventare primo ministro del Granducato di Toscana dal 1791 al 1796, Gran Maggiordomo e Magnate d'Ungheria, e in seguito Maggiordomo Maggiore di Ferdinando III²³. Quindi



8

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Federico Manfredini*, 1784, olio su tela, Rovigo, Accademia dei Concordi.

per il suo ritratto si rivolse al Fabbrini, il “miglior pittore che aver si possa in Firenze” e che infatti ricopriva il ruolo di pittore ufficiale della corte fiorentina.

Altri ritratti di personaggi appartenenti alla corte granducale, licenziati con sicurezza dal Fabbrini, non sono emersi; eppure l’incisione della famiglia di Pietro Leopoldo accerta che “Joseph Fabbrini vultus ad vivum pinx(it)”. L’artista deve aver quindi ritratto i due sovrani, ma, se non ha potuto dipingerli avendoli come modelli davanti a sé, appare lecito pensare che abbia replicato un prototipo di alto livello.



9

F. Lucci, *Ritratto di Pietro Leopoldo*, 1780 ca., olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

Sappiamo che il *Ritratto di Pietro Leopoldo* e il *Ritratto di Maria Luisa di Borbone*, oggi esposti nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti²⁴ (figg. 9-10), furono dipinti dall'artista lucchese Filippo Lucci nel 1780 per la Sala della Niobe agli Uffizi su commissione del direttore Giuseppe Pelli Bencivenni: nell'esortazione al pittore, si specificava di esentare i granduchi dalla posa, infatti, secondo quanto attesta il Cambiagi nel 1794²⁵, i due ritratti compiuti dal Lucci erano copie da Johann Zoffany. Al di là dell'individuazione dei due quadri prototipici, nella cui impresa si sono cimentati Maria Maugeri e Marco Ciampolini²⁶, in questa fase mi appare opportuno ricercare le repliche dipinte dal Fabbrini, le quali, insieme ai ritratti dei loro figli ripresi "dal vero", sono stati necessari per il compimento dell'incisione della famiglia granducale.



10

F. Lucci, *Ritratto di Maria Luisa di Borbone*, 1780 ca.,
olio su tela, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

Fra le copie del *pendant* lorenese di Zoffany per qualità emergono il *Ritratto di Pietro Leopoldo* e il *Ritratto di Maria Luisa di Borbone* conservati fino a qualche decennio fa a Quarto (Fi) presso Villa La Quiete²⁷ — edificio che in età leopoldina era adibito a Conservatorio delle Montalve sotto la diretta protezione del Granduca —, i quali in questa occasione propongo di attribuire a Giuseppe Antonio Fabbrini (figg. 11-12), poiché similmente condividono la tecnica e il modo ‘idealizzato’ di ritrarre i sovrani che riscontriamo nei ritratti dei figli del Granduca, con certezza licenziati da lui e di cui tratteremo più avanti in questo testo. La vicinanza nello stile pittorico e nelle sembianze del Pietro Leopoldo della Quiete con il *Ritratto di Pietro Leopoldo* passato nel 2010 in un’asta Blindarte, mi permettono di avanzare l’ipotesi che anche quest’ultimo sia da assegnare alla mano di Giuseppe Antonio Fabbrini²⁸ (fig. 13).



11

G. A. Fabbrini (qui attr.), *Ritratto di Pietro Leopoldo*, 1784 ca.,
olio su tela, già Sesto Fiorentino, Villa La Quiete.



12

G. A. Fabbrini (qui attr.), *Ritratto di Maria Luisa di Borbone*, 1784 ca.,
olio su tela, già Sesto Fiorentino, Villa La Quiete.



13

G. A. Fabbrini (qui attr.), *Ritratto di Pietro Leopoldo*, 1784 ca., olio su tela, ubicazione ignota, già asta Blindarte 2010.

Per comporre la *conversation piece* da cui sarebbe stata tratta l'acquaforte, il Piattoli utilizzò i ritratti pittorici della prole asburgica eseguiti da Giuseppe Antonio Fabbrini, infatti otto dei bambini presenti nella stampa sono stati raffigurati in modo analogo anche in altrettanti ritratti a olio, tutti conservati ora nel Convento delle Elisabettine a Klagenfurt²⁹; ritraggono Alessandro Leopoldo³⁰ (fig. 14), Francesco II³¹ (fig. 16), Carlo Ludovico³² (fig. 17), Ferdinando III³³ (fig. 20), Giuseppe Antonio³⁴ (fig. 22), Maria Clementina³⁵ (fig. 25), Maria Anna³⁶ (fig. 27), e Maria Teresa³⁷ (fig. 29), dipinti tutti attorno al 1784.

Di alcuni di questi ritratti in questa sede si rende nota l'esistenza di una seconda versione, inedita, passata in una recente asta Cambi con un'errata attribuzione³⁸: sono infatti da ricondurre alla stessa mano di Giuseppe Antonio Fabbrini, vista l'aderenza dei tratti fisionomici e del *ductus* pittorico con gli otto ritratti conservati in Austria, anche questi quattro quadri che raffigurano Alessandro Leopoldo (fig. 15), Carlo Ludovico (fig. 18), Ferdinando III (fig. 21), e Giuseppe Antonio³⁹ (fig. 23).

Proprio come riporta l'incisione, per l'esecuzione di questi ritratti Giuseppe Antonio Fabbrini aveva ripreso dal vivo i volti dei figli del Granduca, fissando le loro sembianze inizialmente attraverso disegni. Alcuni di questi si trovano presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ma oggi erroneamente se ne riconduce la paternità a Gaetano Piattoli⁴⁰ perché si dà ancora credito alle attribuzioni presenti nel catalogo della raccolta Santarelli: il suo estensore ne aveva sostenuto la paternità forse proprio grazie alla



14

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Alessandro Leopoldo conte palatino d'Ungheria*, 1784 ca., olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



15

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Alessandro Leopoldo conte palatino d'Ungheria*, 1784 ca., olio su tela, collezione privata, già asta Cambi Genova 2022.



16

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Francesco II futuro imperatore*, 1784 ca.,
olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



17

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Carlo Ludovico duca di Sassonia-Teschen*, 1784 ca.,
olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



18

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Carlo Ludovico duca di Sassonia-Teschen*, 1784 ca., olio su tela, collezione privata, già asta Cambi Genova 2022.



19

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Ferdinando III futuro granduca di Toscana*, 1780 ca., disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



20

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Ferdinando III futuro granduca di Toscana*, 1784 ca., olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



21

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Ferdinando III futuro granduca di Toscana*, 1784 ca.,
olio su tela, collezione privata, già asta Cambi Genova 2022.



22

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Giuseppe Antonio conte palatino d'Ungheria*, 1784 ca.,
olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



23

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Giuseppe Antonio conte palatino d'Ungheria*, 1784 ca.,
olio su tela, collezione privata, già asta Cambi Genova 2022.



24

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Clementina arciduchessa d'Austria*, 1784 ca.,
disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



25

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Clementina arciduchessa d'Austria*, 1784 ca., olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



26

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Anna badessa a Praga*, 1780 ca.,
disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



27

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Anna badessa a Praga*, 1784 ca.,
olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.



28

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria*, 1780 ca.,
disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



29

G. A. Fabbrini, *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria*, 1784 ca.,
olio su tela, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine



30

Ignoto fiorentino della fine del XVIII secolo, *Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana*, 1788 ca., olio su tela, Prato, ubicazione non individuata



31

Ignoto fiorentino della fine del XVIII secolo, *Ritratto di Francesco II imperatore*, 1788 ca., olio su tela, Prato, ubicazione non individuata.



32

Ignoto fiorentino della fine del XVIII secolo, *Ritratto di Carlo Ludovico di Lorena*, 1788 ca., olio su tela, Prato, ubicazione non individuata.



33

Marck Quirin incisore (attr.), *Leopoldo II e la sua famiglia all'arrivo a Vienna del re delle Due Sicilie, 1790-92, acquaforte.*

generica indicazione presente nella prima incisione effigiante la famiglia granducale (“Piattoli del”), mantenuta poi nel Thieme-Becker⁴¹, dove veniva estesa anche al ritratto “in conversazione” dei Lorena oggi a Pitti (fig. 6), il quale soltanto nel 1979 è stato riconosciuto quale dipinto di William Berczy⁴²: nel primo Novecento quest’ultimo si trovava ancora nella villa della Petraia e si riteneva di doverlo mettere in relazione proprio con i disegni degli Uffizi.

Quest’ultimi, da considerarsi preparatori per i ritratti a olio ed eseguiti con alto magistero dal Fabbrini, sono soltanto quattro e si riferiscono a Ferdinando III⁴³ (fig. 19), Maria Clementina⁴⁴ (fig. 24), Maria Anna⁴⁵ (fig. 26), e Maria Teresa⁴⁶ (fig. 28); è certo che furono realizzati fra il 1780 e il 1784, vista l’età che i bambini dimostrano. Questi studi manifestano una forte dipendenza dai modi disegnativi di Anton Raphael Mengs, suo maestro, e nello specifico dai disegni preparatori, finemente curati, per i ritratti della figliolanza granducale e del re di Napoli, ripresi dal vivo, che Mengs eseguì fra il 1770 e il 1772, per poi produrne dei ritratti pittorici⁴⁷.

Dai ritratti dei figli del Granduca di Toscana realizzati dal Fabbrini sono stati ricopiati i volti in una serie di tre dipinti settecenteschi adesso conservati a Prato, di cui non si conosce né la storia, né l’autore, e certo di non particolare qualità⁴⁸: a tali volti infantili sono stati associati inspiegabilmente dei busti adulti, attraverso i cui abiti si deve riconoscere il granduca Ferdinando III (fig. 30), l’imperatore Francesco II (fig. 31) e

il generale Carlo Ludovico di Lorena (fig. 32), ossia i primi figli maschi di Pietro Leopoldo, da adolescenti. Pertanto, questi quadri vanno collocati verso il 1786⁴⁹.

Anna Nistri (ca. 1763-1846) è l'ennesima artista che ha firmato l'incisione della famiglia granducale, dove viene ricordata nel suo ruolo di disegnatrice. Pastellista, miniatrice e ritrattista fiorentina, la sua formazione avvenne forse sotto la guida di Giuseppe Piattoli, e, prima del 1785 si sposò col musicista Luigi Tonelli. Fu eletta "professore" dell'Accademia di Firenze nel 1788, ma dal 1794 visse a Londra e in India, dove si impegnò principalmente in ritratti, per poi tornare in Italia nel 1801⁵⁰. Si ritiene che il suo coinvolgimento nel disegno di questa stampa sia dovuto al suo rapporto di allieva del Piattoli.

La composizione ideata per l'incisione fin dal 1785 venne riproposta dallo stesso Giuseppe Piattoli in un "quadro a colori"⁵¹, purtroppo attualmente non riemerso. Ma dall'incisione deriva sicuramente l'olio, ora in collezione privata⁵² (fig. 4), la cui esecuzione deve attestarsi verso il 1788, poiché, ai tredici bambini presenti nella prima stampa, vede aggiungersi l'ultimo nato, il piccolo Rodolfo, in collo alla madre, mentre il penultimo figlio viene mostrato seduto in primo piano accanto ai fratelli, e non in piedi come appare nell'ultima incisione, che deve essere quindi considerata coeva a questo quadro. La mano non particolarmente matura del pittore porta a escludere che possa essere stato compiuto dal Piattoli o dal Fabbrini, lasciando il dubbio sull'ipotesi che sia opera di Anna Nistri Tonelli, di cui però non conosciamo dipinti eseguiti in questo lasso di anni, pertanto risulta difficile poter operare confronti.

Indicativa dell'apprezzamento che questa incisione fiorentina ebbe presso la corte viennese è, infine, la stampa raffigurante *Leopoldo II e la sua famiglia all'arrivo a Vienna del re delle Due Sicilie*, eseguita verso il 1790-92 probabilmente dall'incisore Marck Quirin⁵³ (fig. 33), nella quale l'ambientazione prospettica definita da una sala ritmata da lesene scanalate che inquadrano a destra un grande portale neoclassico e un ritratto equestre del sovrano borbonico, la loggia tripartita nella parete di fondo aperta verso la capitale asburgica e la tenda all'estremità sinistra sono indubbiamente state riprese dalla composizione ideata da Giuseppe Piattoli.

Similmente a quanto accadde nell'impresa calcografica del 1785, Giuseppe Piattoli, insieme alla fidata Anna Nistri e al promettente Antonio Fedi (1771-1843), nel 1791 firmò altre due incisioni con i ritratti ufficiali dei nuovi sovrani toscani: dopo la salita al trono imperiale di Pietro Leopoldo nel 1790, infatti, il suo secondogenito divenne Ferdinando III di Lorena, e nell'aprile del 1791 prese possesso del suo regno insieme a Maria Amalia di Borbone, che aveva sposato pochi mesi prima. Si rese quindi necessaria la diffusione della loro immagine attraverso stampe celebrative, e la scelta cadde sui collaudati artisti di corte fiorentini, che proposero una tradizionale iconografia con i personaggi a figura intera vestiti in abiti regali, ormai lontani da quella dimensione colloquiale scelta per la precedente incisione della famiglia lorenese, e segnale di una sontuosità a cui il nuovo corso della storia stava tendendo.

NOTE

- 1 Precisamente nell'incisione si firmano "Joseph Piattoli del", "Joseph Fabrini vultus ad vivum pinx", "Anna Nistri Tonelli del", "Jo. Bapt. Cecchi, et Benedictus Eredi in R. liberal. Artium Acad. Florent. sculps". La Gazzetta Toscana del 4 marzo 1786 (*Gazzetta Toscana*, 1786, n. 9, pp. 33-34.) la commenta minuziosamente: "Gio. Batista Cecchi, e Benedetto Eredi Incisori nella R. Accademia delle Belle Arti di Firenze, hanno pubblicata una Stampa in foglio Arcimperiale rappresentante i Reali Sovrani della Toscana, insieme con la Real Prole attualmente vivente, cioè nove Arciduchi, e quattro Arciduchesse. La Stampa suddetta si trova vendibile al prezzo di uno zecchino presso gl'Incisori nominati, al negozio del sig. Giuseppe Mulini, e presso Carlo Londi, che la dispensa. L'invenzione della medesima appartiene al Sig. Giuseppe Piattoli Maestro del Disegno nella già detta Accademia, il quale l'ha eseguita in un quadro a colori, avendola messa in disegno la Sig. Anna Nistri Tonelli; i Ritratti sono stati copiati dagli Originali del Sig. Giuseppe Fabrini, il quale gli ha ricavati dal naturale; tutto ciò viene anco spiegato in altra piccola stampa, che v'è unita alla grande, dove si nota il Nome, e l'età di ciascheduna Figura espressa nell'altra. Questo faticoso lavoro si per la somiglianza de' Ritratti, che per l'aggruppamento delle Figure, e la diligenza della Incisione ha riscosso l'universale appaluso, ed ha meritato di esser decorato colla Dedicata del clementissimo nostro Sovrano".
- 2 Su questo tema si rimanda a Marconi 2017.
- 3 Cfr. Sottili 2022, pp. 39-41; Cifani 2022, pp. 531-532.
- 4 Si veda in proposito le schede di Silvia Meloni in Giusti 2006, pp. 160-161, e in Sisi - Spinelli 2009, pp. 288-289.
- 5 Approfondimenti si trovano in Gregori 1994, pp. 218, 220, 222-242; Coco 2008/09; Coco 2014.
- 6 Sui due cfr. Roettgen 1999; Ceriana - Roettgen 2017; a questi testi si rimanda per la precedente bibliografia.
- 7 Cfr. le schede di Silvia Meloni in Giusti 2006, pp. 109-110; Sottili 2019; Kowalczyk 2019, pp. 46-47.
- 8 Per questo dipinto vedi Millar 1966; Gregori 1994, pp. 220-221; Wilton - Bignamini 1996, pp. 135-136, n. 91.
- 9 Cfr. Webster 2011, pp. 324-326, 329-331; Marconi 2017, pp. 48-50. Da questo è stata tratta una versione in miniatura conservata nell'Hofburg di Vienna, arricchita da una sontuosa cornice realizzata in commesso di pietre dure dalle maestranze delle Gallerie Fiorentine con fastigio in bronzo dorato eseguito da Cosimo Siries (Giusti 2006, pp. 19-20).
- 10 Sull'argomento si consultino Bellesi 2017b; Bellesi 2020b, pp. 91-97; Bellesi 2021.
- 11 Per un inquadramento su Giuseppe Piattoli si rimanda a Torresi 1996, pp. 175-176; Bellesi 2009, vol. I, p. 222, con bibliografia precedente. A breve uscirà una monografia riguardante Giuseppe Piattoli, a firma dello scrivente.
- 12 Si approfondisca in Scandolera 2006, pp. 5-23, 43-46; Bellesi 2009, vol. I, pp. 73, 222; Berti 2010, pp. 59-61; Ferraiuolo 2020.
- 13 Zangheri 2000, p. 253.
- 14 Bellesi 2017a, pp. 45, 60, 68, 71, e le relative note.
- 15 Bellesi 2020a, pp. 232-235; Bellesi 2022, pp. 208-209.
- 16 Piattoli 1790; D'Ancona 1909; Ruggeri 1978; Savino - Solleciti 1980; Apolloni 2001; Scandolera 2006, pp. 12-14, 24-42, 47-68; Chiarini 2011; Baldi 2015; D'Amelio 2015; Crack 2020.
- 17 Cfr. Contini - Gori 2004, pp. 56-57.
- 18 Ciampolini 2021, pp. 174-175.
- 19 Per un inquadramento su Giuseppe Antonio Fabbrini si vedano De Marchi 1993; Bellesi 2009, vol. I, p. 137; inoltre la scheda di Sandro Bellesi in Ciampolini 2021, pp. 190-191.
- 20 Si consulti la scheda di Steffi Roettgen in Ceriana - Roettgen 2017, pp. 132-135; Roettgen 2017, pp. 35-37.
- 21 Cfr. la scheda di Ornella Panichi in Roani 2009, pp. 75-76.
- 22 La documentazione è stata pubblicata in Romagnolo 1981, pp. 255-256; la scheda di Pier Luigi Fantelli in Fantelli - Lucco 1985, p. 139; Manfredini 2016, pp. 177-183. Con l'occasione desidero ringraziare Michela Marangoni dell'Accademia dei Concordi di Rovigo per avermi fornito preziose notizie su questo quadro.
- 23 Al fine di sottolineare il suo legame con i sovrani viennesi e la sua grande preparazione politica, il Manfredini in questo ritratto volle farsi mostrare vicino a un busto dell'imperatore, e con

in mano il quinto volume delle *Mémoires* di Maximilien de Béthune, duca di Sully, primo ministro di Enrico IV di Francia nel delicato momento storico caratterizzato dagli scontri fra cattolici e protestanti.

24 Sono una coppia di tele di 116x87 cm (inv. 1890, n. 2817 e 2818).

25 Cambiagi 1794, p. 232.

26 Maugeri 1998, pp. 284-285; Ciampolini 2021, pp. 174-176.

27 I due quadri misurano 150x110 cm (cat. 0900079236 e 0900079237). Sono stati oggetto di furto nel novembre 1990, pertanto adesso se ne ignorano le sorti.

28 È un olio su tela di cm 120x94, venduto all'asta Blindarte del 19 maggio 2010, lotto 59.

29 Qui nel 1789 morì l'arciduchessa Maria Anna e vi sono attualmente conservati molti ritratti della famiglia imperiale asburgica. Cfr. Zahradnik 2016, pp. 111-116.

30 Si tratta del *Ritratto di Alessandro Leopoldo palatino d'Ungheria* realizzato a olio su tela, 44,5x36,5 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 78.

31 È il *Ritratto di Francesco II imperatore* realizzato a olio su tela, 44x36,5 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 134.

32 Nello specifico il *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (olio su tela di 43,9x36,8 cm) conservato a Klagenfurt nel Convento delle Elisabettine, inv. 19.

33 Si tratta del *Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana* realizzato a olio su tela, 44,3x36,6 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 18.

34 Raffigura il *Ritratto di Giuseppe Antonio palatino di Ungheria* realizzato a olio su tela, 44x36,8 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 12.

35 È il *Ritratto di Maria Clementina arciduchessa d'Austria* realizzato a olio su tela, 44,2x36,3 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 7.

36 Il quadro costituisce il *Ritratto di Maria Anna badessa del monastero delle Teresiane a Praga* realizzato a olio su tela, 44x36,5 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 2.

37 Si tratta del *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria* dipinto a olio su tela (44x36,5 cm) conservato a Klagenfurt nel Convento delle Elisabettine, inv. 9.

38 È un gruppo di quattro quadri dipinti a olio su

tela, le cui dimensioni (49x40 cm) sono leggermente superiori a quelle della serie di Klagenfurt, che è da considerarsi prototipica; i quadri sono stati venduti all'asta Cambi di Genova del 15 giugno 2022 come opere di "Scuola napoletana del XVIII secolo", prive anche della corretta indicazione dei soggetti ritratti.

39 Diversamente dalla versione di Klagenfurt, qui il bambino è stato ritratto con in mano una carta geografica.

40 Scandolera 2006, pp. 15-16. Già Sandro Bellesi nel 2009 aveva dirottato la loro paternità verso Giuseppe Piattoli (Bellesi 2009, vol. I, p. 222).

41 Thieme - Becker 1907-1950, vol. 26, Leipzig 1932, p. 565.

42 La giusta assegnazione si deve ad Annelie De Palma in Piacenti - Pinto 1979, p. 124.

43 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (da ora GDSU), n. 11343S, disegno di 150x110 mm, eseguito a matita, sanguigna, acquerello e biacca su carta.

44 GDSU, n. 11342S, disegno di 140x110 mm, realizzato a carboncino e sanguigna su carta.

45 GDSU, n. 11340S, disegno di 245x170 mm, fatto a matita, sanguigna, acquerello e biacca su carta.

46 GDSU, n. 11341S, disegno di 245x170 mm, compiuto a matita, sanguigna, acquerello e biacca su carta.

47 Si vedano le schede di Steffi Roettgen in Ceriana - Roettgen 2017, pp. 86-103.

48 Sono stati eseguiti a olio su tela di dimensioni 86x72 cm (cat. 0900126315).

49 Sono tre oli su tela di 86x72 cm, Prato, cat. 0900126315.

50 Notizie desunte da N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, edizione online consultabile in www.pastellists.com, aggiornata al 17 giugno 2023.

51 *Gazzetta Toscana*, 1786, n. 9, p. 34.

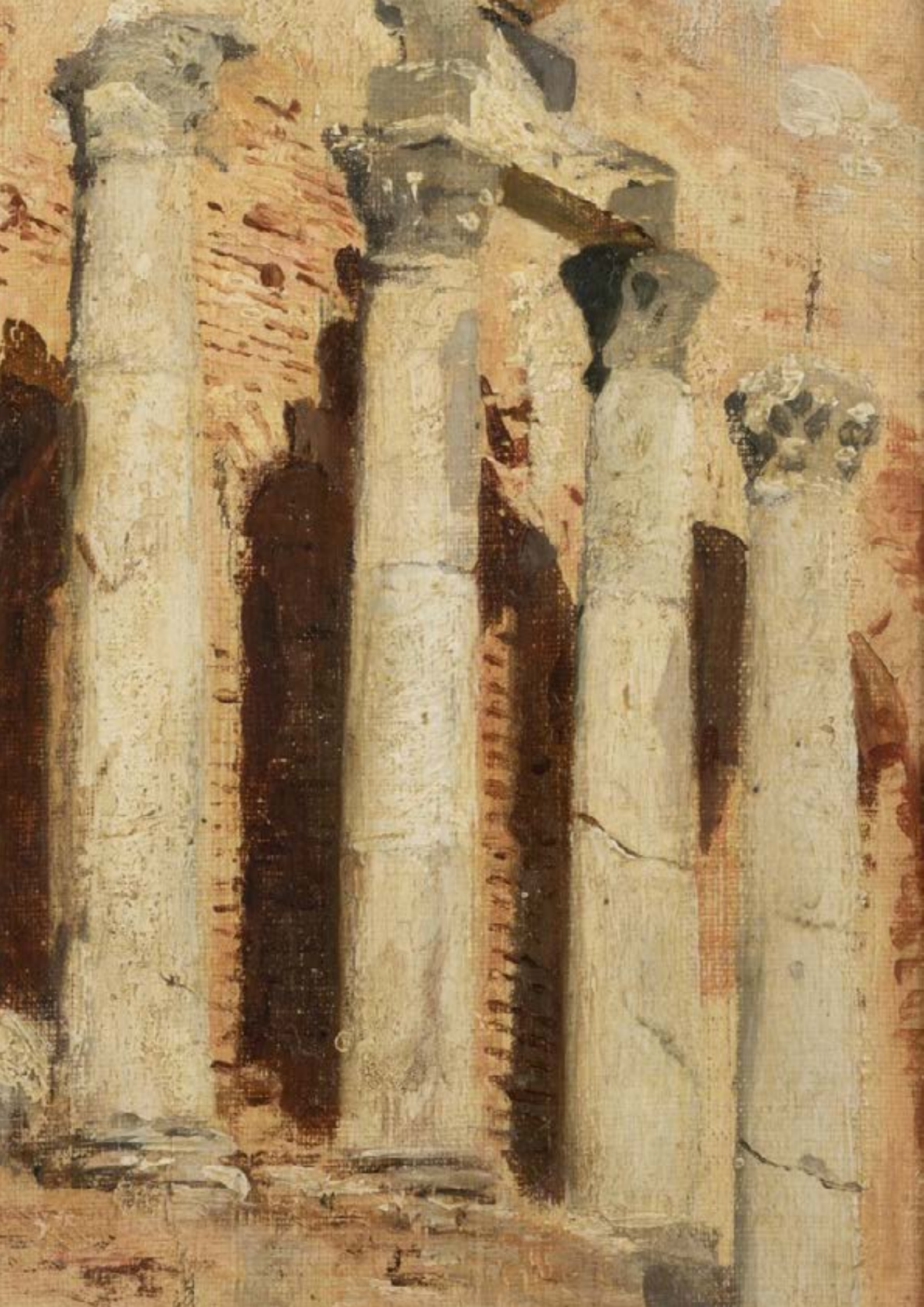
52 È un olio su tavola di 50,5x68,7 cm, appartenuto a Giovanni Pratesi e ora in collezione privata. Silvia Meloni nel suo testo del 2009 ha riportato dell'esistenza di una seconda versione di questo dipinto in una collezione privata a Stainz in Stiria, ma ricerche da me compiute in tal senso non hanno condotto alla sua individuazione. Cfr. la scheda di Silvia Meloni in Sisi - Spinelli 2009, pp. 290-291.

53 Si tratta di un'acquaforte dalle dimensioni di 28,3x34 cm.

BIBLIOGRAFIA

- Apolloni 2001: W. Apolloni, *I proverbi di Giuseppe Piattoli*, Roma 2001
- Baldi 2015: V. Baldi, 1765-1790. *Appunti di storia del costume in Toscana durante il regno di Pietro Leopoldo attraverso le stampe di Giuseppe Piattoli*, in "OADI", 2015, 11, pp. 101-119
- Bellesi 2009: S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009
- Bellesi 2017a: S. Bellesi, *La Scuola di Pittura e i suoi protagonisti dalla fondazione dell'Accademia alla restaurazione lorenese* in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, vol. I, Firenze 2017, pp. 45-90
- Bellesi 2017b: S. Bellesi, *La pittura a Firenze al tempo dell'inaugurazione dell'Accademia* in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, vol. II, Firenze 2017, pp. 11-28
- Bellesi 2020a: S. Bellesi, *Le commissioni artistiche dall'età tardomedicea al primo tempo dei Lorena* in C. Acidini (a cura di), *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La chiesa e il convento*, Firenze 2020, pp. 220-235
- Bellesi 2020b: S. Bellesi, *Ricognizioni storiche e critiche per un esame sulla pittura fiorentina al tempo di Francesco Stefano di Lorena*, in "Valori Tattili", 15, 2020, pp. 82-106
- Bellesi 2021: S. Bellesi, *Santi Pacini*, Firenze 2021
- Bellesi 2022: *Il Culto del Bello. Antonio Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 giugno - 8 ottobre 2022), a cura di S. Bellesi, Firenze 2022
- Berti 2010: F. Berti, *Francesco Conti*, Firenze 2010
- Cambiagi 1794: G. Cambiagi, *Descrizione della Reale Galleria di Firenze, secondo lo stato attuale*, Firenze 1794
- Ceriana - Roettgen 2017: *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana e S. Roettgen, Livorno 2017
- Chiarini 2011: M. Chiarini, *Da Fragonard a Giuseppe Piattoli*, in "Commentari d'arte", 2011, 48, pp. 75-76
- Ciampolini 2021: *Goya Boucher Ricci Batoni e i maestri del '700 nelle città del Cybei*, catalogo della mostra (Carrara, 11 giugno - 10 ottobre 2021), a cura di M. Ciampolini, Cinisello Balsamo (Mi) 2021
- Cifani 2022: A. Cifani, *Venceslao Wehrin, "pittor di ritratti e di scene famigliari" fra Torino, Vienna, Roma e Firenze nella seconda metà del XVIII secolo*, in "Studi piemontesi", 51, 2022, 2, pp. 523-535
- Coco 2008/09: G. Coco, *I ritratti dei Grand Tourists nei disegni e nelle incisioni di Thomas Patch*, in "Proporzioni", 9/10, pp. 125-144
- Coco 2014: G. Coco, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014
- Contini - Gori 2004: A. Contini, O. Gori, *Dentro la Reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, Firenze 2004
- Crack 2020: P. Crack, *Rediscovered Drawing by Giuseppe Piattoli*, in "Master drawings", 58, pp. 85-100
- D'Amelio 2015: A.M. D'Amelio, "Lo Sposalizio di Marfisa". *Una raccolta di caricature di Giuseppe Piattoli*, in "Paragone Arte", 2015, 120, pp. 50-60
- D'Ancona 1909: P. D'Ancona, *Due libri di disegni popolari di Giuseppe Piattoli pittore fiorentino del secolo XVIII*, in "L'arte", 1909, 12, pp. 261-268
- De Marchi 1993: A. G. De Marchi, voce *Fabbrini, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma 1993, pp. 665-666
- Fantelli - Lucco 1985: *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P.L. Fantelli e M. Lucco, con introduzione storica di A. Romagnolo, Vicenza 1985
- Ferraiuolo 2020: S. Ferraiuolo, *La pittrice fiorentina Anna Piattoli Bacherini "opera meravigliosamente in ritratti ed altre cose, facendo stupire chiunque veda le sue pitture"*, in *Oltre il "diletto del bel colorire"*. Nuovi sguardi sull'arte fiorentina del Settecento, Firenze 2020, pp. 133-167
- Giusti 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio - 5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006
- Gregori 1994: M. Gregori, *La veduta fiorentina nella seconda metà del Settecento*, in M. Gregori, S. Blasio, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Milano 1994, pp. 215-266
- Kowalczyk 2019: *Bernardo Bellotto 1740. Viaggio in Toscana*, catalogo della mostra (Lucca, 12 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Mi) 2019
- Manfredini 2016: F. Manfredini, *Epistolario (1758-1814) in Accademia dei Concordi Rovigo*, a cura di M.T. Pasqualini Canato, Rovigo 2016

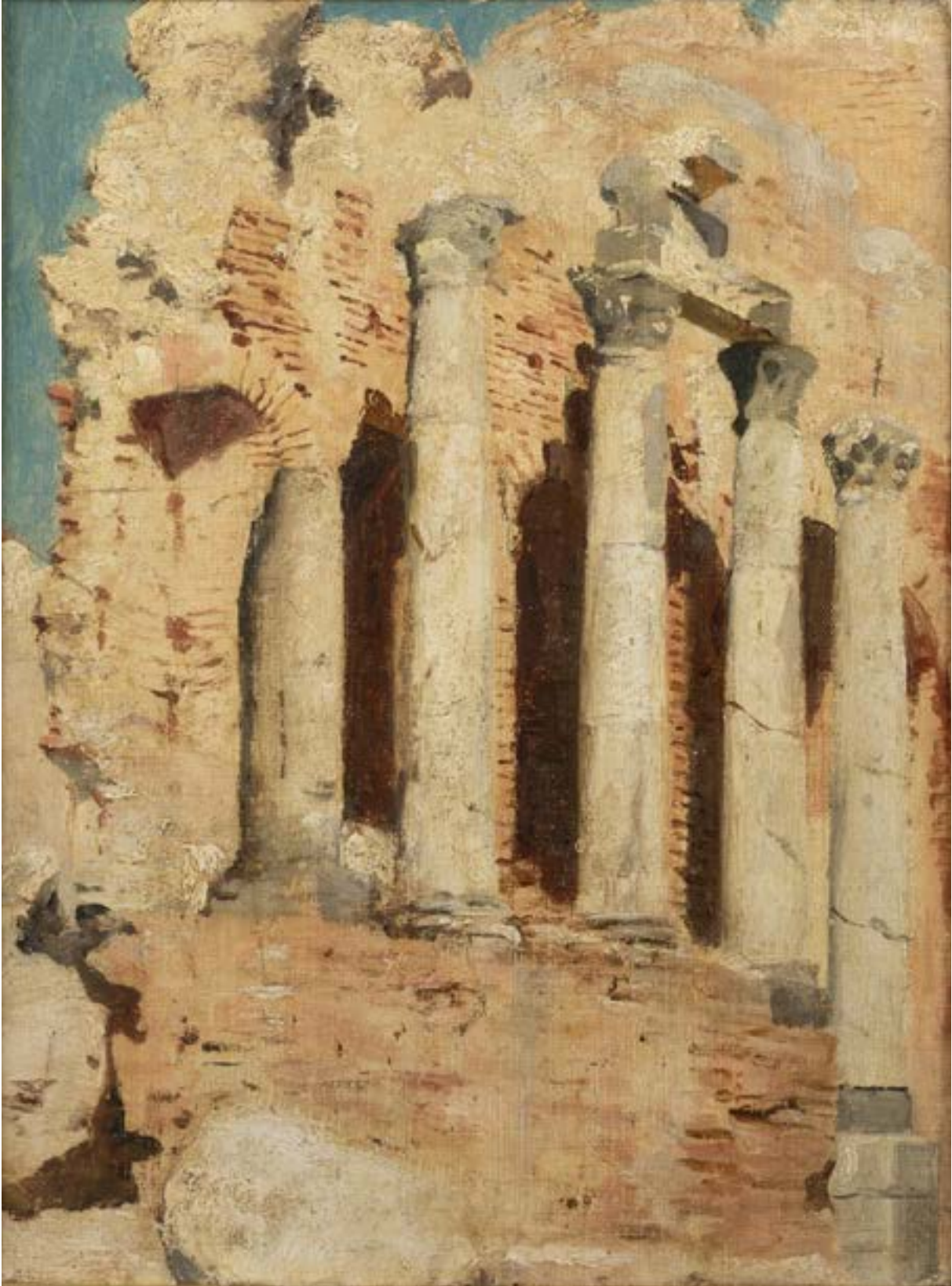
- Marconi 2017: E. Marconi, *Oltre Mengs. Il ritratto di corte nella Toscana dei Lorena*, in *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana e S. Roettgen, Livorno 2017, pp. 45-59
- Maugeri 1998: M. Maugeri, *L'allestimento della sala della Niobe agli Uffizi e un ritrovato ritratto dello Zoffany*, in "Studi di storia dell'arte", 1998, 9, pp. 277-297
- Millar 1966: O. Millar, *Zoffany and his Tribuna*, London 1966
- Piacenti - Pinto 1979: *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, gennaio - settembre 1979), a cura di C. Piacenti Aschengreen e S. Pinto, Firenze 1979
- Piattoli 1790: G. Piattoli, *Giuochi, Trattenimenti e Feste Annue che si costumano in Toscana e specialmente in Firenze disegnati da Giuseppe Piattoli per Viccolò Pagni, e Gius. Bardi*, Firenze 1790
- Roani 2009: R. Roani (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. Volume IV: L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, Firenze 2009
- Roettgen 1999: S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, 2 voll., München 1999
- Roettgen 2017: S. Roettgen, "Non mi scorderò mai delle belle cose di Firenze". *Anton Raphael Mengs e Firenze*, in *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana e S. Roettgen, Livorno 2017, pp. 17-43
- Romagnolo 1981: A. Romagnolo (a cura di), *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, Rovigo 1981
- Ruggeri 1978: U. Ruggeri, *Drawings by Giuseppe Piattoli*, in "Master drawings", 16, pp. 414-418
- Savino - Solleciti 1980: *Giochi Mesi Proverbi Curiosità. Una scelta di acqueforti di Giuseppe Maria Mitelli e Giuseppe Piattoli*, a cura di G. Savino e M. Solleciti, Rastignano (Bo) 1980
- Scandolera 2006: P. Scandolera, *Disegni e stampe di Gaetano, Anna e Giuseppe Piattoli. Pittori fiorentini del settecento*, Firenze 2006
- Sisi - Spinelli 2009: *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009
- Sottili 2019: F. Sottili, *Una conversation piece di Giuseppe Zocchi per Andrea Gerini*, in "Paragone/Arte", LXX, 2019, 144, pp. 55-59
- Sottili 2022: F. Sottili, *Venceslao Wehrin ritrattista nelle corti italiane del secondo Settecento*, in "Imagines", 2022, 7, pp. 10-59
- Thieme - Becker 1907-1950: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950
- Torresi 1996: A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti nell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996
- Webster 2011: M. Webster, *Johan Zoffany 1733-1810*, New Haven-London 2011
- Wilton - Bignamini 1996: *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, 10 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997; Roma, 5 febbraio - 7 aprile 1997), a cura di A. Wilton e I. Bignamini, London 1996
- Zahradnik 2016: A. Zahradnik, *Die kinder von Leopold und Maria Ludovica von Toskana*, in E. Kernbauer, A. Zahradnik (a cura di), *Höfische porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738-1789)*, Berlin-Boston 2016, pp. 107-116
- Zangheri 2000: L. Zangheri (a cura di), *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000



Orazio Ilario Caricchio

UNA VEDUTA DEL TEATRO
ANTICO DI TAORMINA
NELLA GALLERIA D'ARTE MODERNA
DI FIRENZE

La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti ospita, dal 1947¹, parte di una singolare collezione di dipinti pervenuta in più donazioni e appartenuta a una famiglia giudaica-fiorentina, gli Ambron, collezionisti di opere d'arte nel panorama toscano a cavallo tra il XIX e il XX secolo, i cui maggiori fautori furono Eugenio e Leone. La grande collezione di quadri si compone di una prima parte di dipinti che vanno dal XV al XVIII secolo, in possesso della Galleria degli Uffizi, e una seconda parte che cronologicamente oscilla dall'Ottocento al primo trentennio del secolo scorso. Quest'ultima parte, inquadrabile cronologicamente e stilisticamente nel filone dell'arte contemporanea, fu oggetto di particolare attenzione da parte dei due principali capostipiti della famiglia, tanto da interessare l'ultimo degli Ambron, e cioè Leone, che la incrementò negli anni con diversi acquisti mirati e la cura dell'allestimento per le sale della Galleria che andarono a ospitare parte della quadreria donata; allestita per il godimento pubblico come da disposizioni testamentarie². Tra le opere oggi esposte fa tacita mostra di sé un quadretto dalle modeste dimensioni (26,5 x 20 cm) anonimamente etichettato come *Rovine* (fig.1): una piccola tela che non reca domande a occhi disattenti o distratti, portandola a essere percepita esclusivamente come mero elemento riempitivo ma che a un'attenta analisi viene a rivelarsi come tutt'altro: una cerniera tra due mondi che vissero in simbiosi in seno a una prima unità nazionale, seppur di matrice monarchica, opera dei Sabaudi, e lacerata successivamente dalle grandi guerre e nelle metamorfosi dell'accademismo neoclassico, che trovò il suo sofferto *acme* nell'*Art Nouveau*, poi successivamente sviscerato dai movimenti d'avanguardia emergenti quali furono, sulla scena del momento, gli impressionisti e i macchiaioli. Padre e figlio furono accaniti acquirenti di quest'ultimo genere, che ebbe in Toscana la sua patria natia, in quel Caffè Michelangiolo sito in via Cavour a Firenze, punto di ritrovo per gli intellettuali dell'epoca. La collezione degli Ambron tuttavia non si venne a costituire quale ricettacolo esclusivo del movimento toscano, con tele firmate da pittori di grido del momento tra i quali figurava il più noto Fattori, ma erano presenti soggetti dipinti anche da pittori che ai nostri occhi, come forse lo erano anche agli occhi dei due collezionisti, apparivano anonimi; frutto di un atteggiamento collezionistico, in particolar modo di



1

Mario Mirabella (?), *Rovine, ossia Scenae frons dell'Antico Teatro di Taormina*, 1898 circa, olio su tela, Galleria d'Arte Moderna, Firenze.

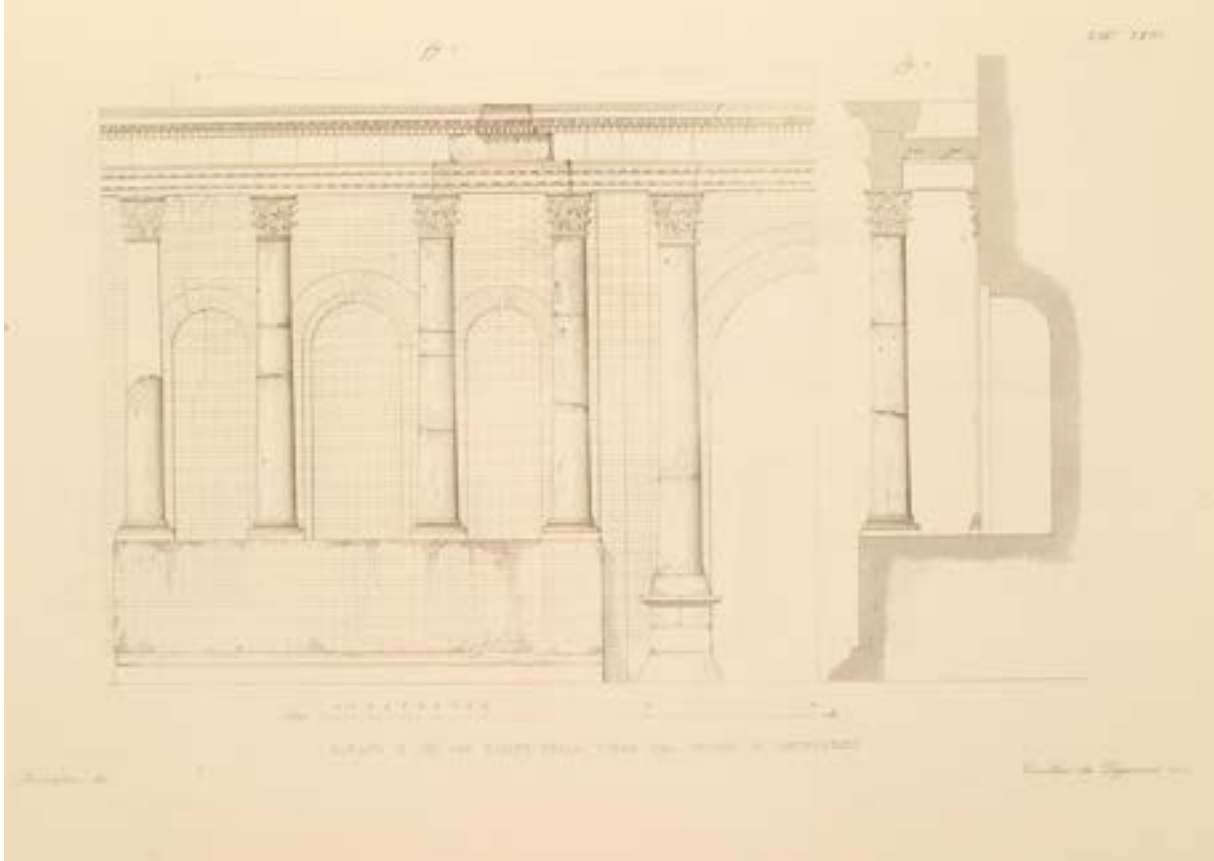


2

Gaspare Vanvitelli (?), *Paesaggio con Rovine Antiche*, scuola romana del XVIII secolo, olio su tela, Depositi delle Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Leone, il quale cominciò a comperare dipinti di genere non per la fama del pittore in sé, bensì per un'evoluzione legata esclusivamente al suo gusto personale³. Quando il quadretto fu acquistato e da dove provenisse non ci è dato saperlo, nonostante siano pervenuti con la collezione elenchi stilati sia da Eugenio che da Leone, oltre che corrispondenze da parte di altri parenti; documenti, seppur esigui, che costituiscono un punto di partenza dove rintracciare compere, spostamenti e donazioni⁴, non citano espressamente la piccola tela, seppur sappiamo che tra il 1928 e il 1932 Leone si apprestava ad allargare la sua raccolta, inglobando a quel tempo sia parte di una collezione smembrata (la collezione Galli) sia opere invendute provenienti da aste tenutesi fra Roma e Firenze in diverse Gallerie d'arte: siamo nei primi tre decenni del Novecento, anni che determinarono quel clima culturale stimolante per il mercato d'arte dove era in atto una riqualificazione di quel movimento entusiasmante ma anche sofferto quale era stato quello macchiaiolo. È in quegli anni che questo quadretto compare nella casa in via dei Banchi a Firenze, a decoro di un salottino o stanza di mezzo ove erano presenti altri quadretti simili di difficile decifrazione⁵? O era uno dei lasciti paterni? Molti dei dipinti della collezione presentano etichette, iscrizioni, timbri e annotazioni sul retro, elementi che sono risultati assenti durante una recente indagine⁶. Il soggetto, un capriccio di architetture antiche dopo tutto, non rappresentava di certo — essendo un soggetto conosciuto fin dal Rinascimento — una novità nel panorama collezionistico e nella collezione Ambron, visto che era già in dotazione della stessa un dipinto romano del XVIII secolo rappresentante un *Paesaggio con rovine* (fig. 2), oggi nei depositi delle Galleria degli Uffizi⁷.

Il quadretto è stato recentemente oggetto di un'attenta analisi metodologica improntata sull'incrocio di due discipline apparentemente distinte, e cioè l'archeologia e la storia dell'arte, in cui è emersa l'identità della modesta tela che ritrarrebbe niente di meno che la parte sinistra della *Scenae frons* dell'antico Teatro di Taormina. Lo scorcio dipinto riprende parte della struttura della *scenae in opus testaceum*, ritmata da tre nicchie che un tempo ospitavano delle sculture di epoca adrianea (stando almeno all'ultimo intervento edilizio che subì il complesso) e la porta arcuata detta *forestale*. Davanti ai piedritti delle tre nicchie s'innalzano su uno stilobate sempre in opera laterizia quattro colonne in marmo dal fusto liscio, sormontate da quattro capitelli corinzi di cui due reggono un frammento di quella che fu la trabeazione costituita dall'architrave tripartito, dal fregio e dalla cornice. Un'altra colonna dello stesso ordine ma di maggiori dimensioni si erge invece davanti al piedritto della porta *forestale*; l'identificazione del soggetto è confermata non solo dal riscontro odierno *in situ* ma anche dalla tavola ricostruttiva (fig. 3) che il duca di Serradifalco pubblicò nel 1842 nei suoi volumi *Le Antichità della Sicilia*. Questo riscontro di fonti ha portato a un inquadramento cronologico dell'opera in senso più assoluto collocandolo dopo il 1870, periodo in cui furono terminati i lavori di risistemazione dell'antico edifi-



3

Lo Faso Domenico Duca di Serradifalco, Tavola ricostruttiva con l'anastilosi della *scenae frons* dell'Antico Teatro di Taormina, 1842, incisione.

cio e dell'anastilosi della *Scenae frons* a opera di Francesco Saverio Cavallari, direttore delle antichità di Sicilia⁸, interventi che, seppur definiti poco ortodossi dal mondo scientifico odierno, si sono mantenuti fino ai giorni nostri (fig.4). L'ultimo trentennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento vengono a configurarsi quale cronologia ideale per la nascita del dipinto in oggetto anche se sono anni lontani dal *clou* del *Grand Tour*, questo perché le aree geografiche interessate rimarranno profondamente impregnate di una cultura vedutistica, che si espleterà in quel genere — il Vedutismo, appunto — che fu molto apprezzato sia dagli stranieri che dai locali. Tra le mete più gettonate, la Sicilia in particolar modo veniva a configurarsi come destinazione prediletta, essendo una terra ad alta concentrazione di monumenti greci, frutto della massiccia colonizzazione avvenuta in epoche assai remote: tra queste Taormina, l'antica *Tauromenion*, con il suo scenografico teatro che si staglia sul fondo del golfo di *Naxos*, fu una delle tappe più ambite. La fama del monumento, del suo scavo e 'restauro' è testimoniata da diverse opere che si distribuiscono cronologicamente dal terzo decennio del Settecento, tra cui incisioni didattiche di viaggiatori d'oltralpe⁹, a



4

Scenae frons destra dell'Antico Teatro di Taormina.

opere in scala monumentale nell'Ottocento quale fu, ad esempio, la decorazione del Burgtheater di Vienna¹⁰, opera di Gustave Klimt, dove l'antico Teatro di Taormina è dipinto sulla volta dello scalone d'accesso come uno scorcio architettonico reinterpretato in uno stile augusteo dal gusto decisamente romantico insieme ad altri esempi illustri di teatri dell'antichità (fig. 5).

Questo gusto per la veduta e per lo scorcio paesaggistico continuerà ad avere fortuna ininterrotta anche negli anni a venire, venendosi a configurare in quel lasso di tempo che va dal 1830 al 1920 – 'iato' di profondi mutamenti per il Regno delle Due Sicilie che tramontava al sorgere di quello unitario e Sabauda, cambiamento drastico che verrà avvertito profondamente nella società borghese del tempo indirettamente vicino alla Corte partenopea – come elemento non più riempitivo e decorativo ma indice del recupero e della valorizzazione dell'elemento paesistico¹¹, in una cornice

imagines



5

Gustave Klimt, *Il Teatro Antico di Taormina*, 1886-88, Burgtheater, Vienna.



6

Veduta di Pompei nei pressi del Foro, 1870, tempera su tela,
Palazzo Cappabianca, Santa Maria C.V..

culturale che prese forma sotto l'egida dell'*Art Nouveau*, appannaggio di un'emergente alta borghesia la quale adorerà i soffitti dei grandi palazzi ottocenteschi, nuovi protagonisti di uno svecchiamento e riassetto urbanistico delle città o, in altri casi, sintomo di un ammodernamento al passo con le necessità dei tempi. In questo *fin de siècle*, difficilmente si sarebbero trovati dipinti appesi alle pareti negli ambienti 'gentilizi' (rivestite di tappezzerie damascate dai colori brillanti) della nuova società emergente poiché sono i soffitti dipinti ad assolvere tale funzione, venendo a realizzarsi come coronamento di specifici ambienti e ricercati arredamenti, riflesso dei gusti aristocratici dei loro committenti¹². Le città della Terra di Lavoro, tra cui Capua e S. Maria C.V. in Campania, Biondo e Polignano a Mare in Puglia, Palermo e Siracusa per la Sicilia¹³, offrono una vasta gamma d'esempi di queste pitture dove i paesaggi sono inseriti come preziose predelle sui lati lunghi della decorazione dei soffitti o angolarmente come quadretti a sé, scorcio che parlano non solo di un paesaggio recuperato come si è già detto ma anche indirettamente di una forte (e forse nostalgica) identità di provenienza della committenza.



7

Mario Mirabella, *Teatro Greco di Taormina*,
olio su tela, collezione privata.

Il quadretto della collezione Ambron si avvicina molto a questi ‘quadretti ornamentali’ sia per soggetto che per impostazione e stile: un esempio (coevo alla nostra tela per giunta, datato al 1870) viene da S. Maria C.V. dove in uno dei riquadri angolari di uno dei soffitti superstiti del Palazzo Cappabianca è dipinta una Veduta di Pompei, probabilmente nei pressi del Foro¹⁴ (fig. 6). Ma se dei soggetti raffigurati in questi scorci riusciamo con un’attenta analisi a scorgerne l’identità, più difficile risulta dare un nome agli artisti che li realizzarono: raramente sono emersi i nomi degli esecutori¹⁵ impegnati in questo genere di committenze, come scarse sono le notizie che emergono dalle documentazioni d’archivio rinvenute casualmente presso gli attuali proprietari degli immobili. Eccezionalmente, qualche firma è stata trovata apposta, ma senza risultati felici i quali facessero preludere a un buon proseguo, deducendo, tuttavia, dall’arduo eclettismo delle opere, che più che far capo a un singolo esecutore afferente a una scuola vera e propria, si potesse parlare di famiglie di artisti che operavano in gruppi, non escludendo anche la costituzione di vere ditte o imprese decorative¹⁶.

È tra gli epigoni di questi artisti, non solo pittori di soffitti ma anche di sovrapposte¹⁷, che potrebbe essere inquadrato il misterioso e anonimo pittore del quadretto taorminese, capostipite di una generazione di pittori attivi a Palermo fino agli inizi del nuovo secolo: Mario Mirabella¹⁸. Nato a Palermo nel 1870 venne osannato dalla critica del tempo come il maggior paesaggista siciliano, allievo del Lojacono, anch'egli paesaggista di nota fama locale. Il pittore incontrò subito il grande favore della committenza altoborghese e imprenditoriale del tempo. La sua partecipazione alla vita culturale dell'epoca è documentata da diverse mostre sia locali che extraregionali, alcune tenutesi nelle principali città italiane, quali Napoli, Roma e Firenze; in quest'ultima, Mirabella partecipò all'esposizione artistica del 1897. Si ipotizza che le ultime due *location* potrebbero essere state l'occasione fortunata che permise al quadretto con lo scorcio taorminese di circolare negli ambienti collezionistici locali, finendo poi, in un tempo imprecisato e posteriore, nelle mani degli Ambron; l'ipotetica attribuzione della tela alla mano di Mario è avallata da ulteriori elementi che, come un invisibile *fil rouge*, ne farebbero propendere la paternità verso di lui, visto che intorno al 1898¹⁹ egli seguì il suo maestro a Taormina dove si fermò per più di un decennio e dove, quasi immediatamente dopo il suo arrivo, fu eletto sindaco. Dipinse nel suo lungo soggiorno i più suggestivi vicoli di Taormina, variando a volte anche nei soggetti, come nel caso dell'Etna innevato e delle rovine del suo imponente Teatro greco; del Teatro di Taormina eseguì diverse versioni dove predilesse nelle panoramiche le prospettive dall'alto della cavea del monumento. Una di queste, realizzata a olio, battuta all'asta dalla Galleria d'Arte Berardi a Roma agli inizi degli anni Duemila, sembra avvicinarsi particolarmente allo scorcio custodito nella Galleria di Palazzo Pitti per la tavolozza dei colori impiegati, lo studio della luce solare in una precisa ora del giorno, volta a creare dei precisi effetti chiaroscurali ricercati dal pittore (fig. 7). Lo scorcio di Pitti sembrerebbe in effetti uno studio preliminare, un'estemporanea quasi avente la funzione di un bozzetto per un lavoro ben più grande e meditato dello stesso soggetto; questo è suggerito non solo dall'impostazione stessa delle rovine ma anche dall'angolazione e dalle dimensioni della tela, supposizione che troverebbe conferma anche in quel genere particolarmente apprezzato da Ambron che sceglieva spesso opere di fattura bozzettistica²⁰. Il dipinto sembra assumere, sulla base di quanto esposto, un'inusuale lettura storico-artistica che non più lo inquadra soltanto come prodotto estemporaneo di un movimento culturale innovativo, unilaterale e all'avanguardia, successivamente oggetto di un programmato collezionismo, ma bensì precursore di un nuovo modo di concepire l'arte che nasceva sul crepuscolo dei fantasiosi soffitti, dai quali il paesaggio si distacca per ancorarsi alle pareti, come variegato tema delle piccole quadrerie borghesi del tempo.

NOTE

- 1 La collezione pervenuta alla Galleria è costituita da più donazioni avvenute in diversi momenti: 1947, 1956, 1964, 1970, 1982. Condemi – Tagliacozzo 2002, pp. 6, 15, 18; Sisi 2004, p. 25.
- 2 29 novembre 1948. Condemi – Tagliacozzo 2002, p. 20; Bemporad 2004, p.5; Condemi 2004, p. 35.
- 3 Neppi Modona Viterbo 2004, p.13, Caneva 2004 p.43, Ulivi 2013, p. 78.
- 4 Tra i vari documenti si citano: un elenco manoscritto di Eugenio, uno composto a opera di Leone tra il 1947 (di cui una lettera del 15 marzo) e il 1982 e una donazione di documenti a opera della cugina di Leone, la prof.ssa Lionella Viterbo. Caneva 2004, p. 34. Condemi 2013, p. 10, Lambroni 2013 p.17.
- 5 Lambroni 2013, p. 17.
- 6 Ispezione autorizzata ed effettuata dallo scrivente in presenza della dott.ssa Vanessa Gavioli che ringrazio.
- 7 Verbale del 6 agosto 1971: si tratta di uno dei dieci dipinti donati da Leone ed è afferente alla Scuola romana del secolo XVIII, attribuito a Gaspare Vanvitelli.
- 8 Lo Faso Pietrasanta 1842, pp. 40-42; Muscolino 2017, p. 145; *Id.* 2020 p. 39, nota 107.
- 9 *Id.* 2017, pp. 135-143.
- 10 Il teatro viene a costituirsi come spazio di promozione e produzione di cultura fino a rappresentare in quegli anni una sede ufficiale di quel nuovo potere e luogo pubblico per eccellenza per la borghesia emergente in cerca di autoreferenzialità: Di Benedetto 2009, p. 296.
- 11 Rappresenta secondo Accolti “un aspetto inconsueto dei cicli decorativi, volto a valorizzare i luoghi cui la casa appartiene: ci si appropria degli elementi paesistici e dei valori monumentali quali presa di coscienza di un ambiente, ricchezza comune divenuta spinta e sorgente di nuove energie. Inseriti nelle più svariate composizioni troveremo medaglioni celebrativi i monumenti più importanti del paese, non più osservati con distacco, ma riconquistati quale patrimonio atto ad essere gestito da una società responsabile; quando manca il monumento, la visione è di scorci agresti e paesistici se non addirittura della stessa casa a cui la decorazione appartiene”: Accolti 1979, pp.18-20.
- 12 *Ivi*, pp. 9-10.
- 13 Sui soffitti dipinti delle dimore sicule che furono costruite e adornate tra il 1830 e il 1940 ad oggi non esistono studi o cataloghi come quello che fu creato da Accolti verso la metà degli anni Settanta del secolo scorso. Questa lacuna è dovuta non solo alla dimenticanza e al degrado in cui versa questo tipo di edilizia ma anche alla incessante richiesta di spazi destinati alla massiccia costruzione di appartamenti condominiali e parcheggi che ne determinano la distruzione. Ad oggi si è consapevoli dell’esistenza di questa corrente anche in Trinacria solo tramite reportage effettuati da fotografi professionisti interessati ai luoghi abbandonati o tramite inserzioni di antiquari che, venuti in possesso di queste tele dipinte da soffitto, a volte illecitamente le immettono sul mercato.
- 14 Gli scorci paesaggistici dipinti come soggetti angolari o laterali nei soffitti necessiterebbero di ulteriori approfondimenti. Sull’esempio del paesaggio pompeiano di Palazzo Cappabianca, su un soffitto (sempre in territorio capuano-samaritano) andato distrutto verso la fine degli anni Settanta (e di cui abbiamo solo una foto) sito in Palazzo della Valle, erano rappresentati paesaggi ispirati a vedute e monumenti di Roma antica (tra cui le Mura Aureliane e la Piramide Cestia). Altro caso è il Palazzo Actis che verte sul Corso Garibaldi della medesima cittadina campana dove il soffitto, che decora quella che doveva essere la Sala di Musica, intuibile per il motivo centrale (un cartiglio con strumenti musicali), angolarmente presenta quattro paesaggi urbani delimitati da una finta cornice e inchiodati idealmente con veri chiodi metallici a forma di quadrifoglio. Che si tratti di luoghi reali e non fantastici è intuibile dal fatto che in uno dei quattro dipinti, delle costruzioni (una diga o dei ponti) sono inserite come elemento integrante nell’altro paesaggio accanto rappresentante forse una cittadella marittima.
- 15 Gli autori raramente firmavano le opere, per questa ragione di molti artisti si sono perdute le tracce. I nomi e alcune notizie sono noti perché si tramandarono oralmente nei luoghi ove i maestri operarono. Accolti ne riporta un brevissimo elenco tracciandone i movimenti tramite le commissioni che ritroviamo dall’isola di Corfù fino alla Campania. Accolti 1979, p. 182-183.
- 16 Accolti 1979, pp. 10, 20.
- 17 *Ivi*, p. 10; Longo 2001, p.12

18 Ci si è chiesti se la paternità di tale scorcio potesse ricadere anche sul figlio di Mario Mirabella, Sabatino, vissuto tra il 1902 e il 1972 che nacque proprio a Taormina e vi restò con la famiglia fino al 1910 passandovi l'infanzia. Da quella data, egli si trasferisce con il padre e la famiglia a Palermo. Nella sua produzione non emergono scorci o vedute legate al Teatro, seppur nulla vieta che possa aver eseguito tale dipinto in seguito, nel fiore degli anni (visto che nel 1910 egli aveva a malapena otto anni). Soggetti taorminesi non mancano nella sua produzione negli anni a venire; tuttavia l'analisi visiva della trama della tela custodita a Pitti, eseguita personalmente dallo scrivente nella suddetta ispezione assistita a cui ho già accennato, basandosi su un confronto con altre tele cronologicamente coeve ma di autori diversi, farebbe propendere che lo scorcio

sia stato eseguito proprio tra l'ultimo trentennio dell'Ottocento e il primo decennio (massimo ventennio) del Novecento, facendo propendere l'attribuzione verso Mario.

19 Tale data non esclude che vi si fossero recati precedentemente prima di prendere una decisione definitiva.

20 Una particolarità di Mario era quella di prediligere tagli di tipo fotografico partendo da angolazioni prospettiche a cui, all'avviso di chi scrive, si potrebbe aggiungere anche un'attenzione allo studio della luce particolarmente evidente nelle vedute del Teatro realizzate in diverse ore del giorno, espediente ricercato dai più noti impressionisti come ad esempio Monet. Longo 2001, p.12; Gensini 2013, p. 227.

BIBLIOGRAFIA

Accolti 1979: B. Accolti, *Soffitti della Fantasia, L'ornato dei soffitti in Puglia e in Campania dal 1830 al 1920*, Roma 1979

Bemporad 2004: D. Bemporad, *Presentazione*, in *Studi in onore di Leone Ambron* a cura di L. Casprini - D. Bemporad, pp. 5-6.

Bemporad - Lambroni 2013: D. Bemporad, G. Lambroni (a cura di), *La collezione Ambron alla Galleria d'arte moderna di Firenze, vol.1, pittori di accademia, macchiaioli e post-macchiaioli*, Firenze 2013

Lambroni 2013: G. Lambroni, *Note sulla provenienza di alcune opere della collezione Ambron*, in Bemporad - Lambroni 2013, pp. 16-21

Condemi 2004: S. Condemi, *Il collezionista Leone Ambron e le sue donazioni alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, in Casprini - Bemporad 2004, pp. 31-42

Caneva 2004: C. Caneva, *La donazione di Leone Ambron agli Uffizi*, in Casprini - Bemporad 2004, pp. 43-52

Condemi 2013: S. Condemi, *La collezione Ambron alla Galleria d'arte moderna*, in Bemporad - Lambroni 2013, pp. 16-21

Condemi - Tagliacozzo 2002: S. Condemi, L. Tagliacozzo (a cura di), *Leone Ambron, collezionista e mecenate*, Firenze 2002

Casprini - Bemporad 2004: L. Casprini, D. Bemporad (a cura di), *Studi in onore di Leone Ambron*, Firenze 2004

Gensini 2013: V. Gensini, *Dopo la macchia, fino al Novecento*, in Bemporad - Lambroni 2013, pp. 223-227

Di Benedetto 2009: A. Di Benedetto, *Santa Maria Capua Vetere in fin de siècle*, in L. Mascilli Migliorini (a cura di), *Terra di Lavoro*, Avellino 2009, pp. 295-321

Longo 2001: P. Longo, *Il paesaggio nella pittura dei Mirabella*, in F. Gallo, *I Mirabella, Una famiglia di Pittori a Palermo*, Palermo 2001, pp. 9-16

Muscolino 2017: F. Muscolino, *Il Teatro di Taormina dopo l'antichità* in V. Greco (a cura di), *Lifting Theatre*, Taormina 2017, pp.132-153

Muscolino 2020: F. Muscolino, *Taormina 1465: la concessione del teatro antico (lu Goliseu alias lu Palazu) come residenza signorile e altri casi di riuso di monumenti antichi nella Sicilia del XV secolo* in *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, Roma 2020

Neppi Modona Viterbo 2004: L. Neppi Modona Viterbo, *Leone*, in Casprini - Bemporad 2004, pp. 7-14

Lo Faso Pietrasanta 1842: *Monumenti di Tauromenio* in D. Lo Faso Pietrasanta Serradifalco (duca di), *Le antichità della Sicilia / esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, vol.V*, Palermo 1842, pp.36-42

Sisi 2004: C. Sisi, *Le Donazioni alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti* in Casprini - Bemporad 2004, pp. 25-30

Ulivi 2013: C. Ulivi, *I macchiaioli e la pittura in Toscana alla metà dell'Ottocento* in Bemporad - Lambroni 2013, pp. 73-81



PHOTO
COMMONS.WIKIMEDIA.ORG
USER: DERBRAUNT



Greta Bimbati

LA RIVALUTAZIONE DELLE ARTI DECORATIVE NELLA MOSTRA FIORENTINA DEL 1948 E LA FORTUNA DEL CASSONE ADIMARI

Il 1948 fu un anno di grande importanza per la vita sociale e culturale di Firenze. Nel pieno Dopoguerra infatti, nonostante le ristrettezze di natura economica dell'epoca, la città ritenne opportuno dare avvio a una vera e propria ripartenza del settore artistico, decidendo di organizzare per la primavera di quell'anno una mostra dedicata alle arti decorative. A tale scopo fu istituito un apposito Comitato esecutivo¹ presieduto dal sindaco Mario Fabiani², affiancato dal soprintendente alle Gallerie Fiorentine Giovanni Poggi e dallo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti in qualità di vice-presidenti, e composto dai più eminenti professionisti ed esperti del settore³; successivamente fu poi concordata tra i membri del Comitato una suddivisione dei compiti per la ricerca del materiale artistico da esporre⁴ (fig. 1).

Fu così che dal maggio al novembre del 1948, nella sede di Palazzo Strozzi, si tenne la mostra dal titolo "La casa Italiana nei secoli. Mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento", un'esposizione tra le più innovative e acclamate dell'epoca⁵ di cui tuttavia si ha oggi scarsa memoria. Non ci si spiega in effetti il motivo dell'esigua documentazione pervenuta, costituita per lo più da due fascicoli conservati presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, da nove buste provenienti dall'Archivio della Fondazione Ragghianti, nonché dallo scarno catalogo della mostra e da rari inserti che ne parlano. Fra questi, spicca in particolar modo un articolo pubblicato sul giornale "La Nazione"⁶ (fig. 2) in cui viene descritta con minuzia di particolari la cerimonia di inaugurazione tenutasi il 30 maggio e presenziata dall'allora Presidente della Repubblica Luigi Einaudi⁷. Fu in questa occasione che il professor Ragghianti espose i criteri fondamentali a cui i curatori si erano attenuti per la scelta delle opere da esibire⁸, concetti che poi furono dallo stesso riportati nella prefazione al catalogo della mostra: si tratta di una dichiarazione di intenti di fondamentale importanza per capire il significato e il successo che ebbe questa esposizione. Nelle trenta sale⁹ allestite sui due piani dello storico palazzo fiorentino furono disposti moltissimi esemplari di arte decorativa italiana suddivisi per epoche e tematiche ma, scrisse il critico:



CITTÀ DI FIRENZE
LA CASA ITALIANA NEI SECOLI

MOSTRA DELLE ARTI DECORATIVE IN ITALIA DAL TRECENTO AI NOSTRI GIORNI

PALAZZO STROZZI

1948

Firenze, 8 Marzo 1948

Nella riunione indetta il 7 Marzo per concordare una suddivisione di compiti nella ricerca di materiale artistico necessario alla "Mostra della Casa Italiana nei Secoli", furono presi i seguenti accordi ai quali ci auguriamo che Ella vorrà cordialmente aderire:

ARQUA', SALETTA MEDIEVALE '300; STUDIOLO DEL DUCA D'URBINO: Prof.Salmi,
Prof.Ragghianti, Dott.Marchini;
VISITA ANTIQUARI E PRIVATI (Sale fiorentine '400 e '500): Prof.Poggi,
Planiscig, Rossi, Comm.Bellini, arch.
Piccardi;
VISITA MUSI: Dr. Rossi, Prof.Planiscig, Dr. Chiarelli
CAPPELLA; Dr. Rossi, Arch. Piccardi
SALA LEGNAIA: Prof. Salmi, Dr. Procacci e Marchini
GOTICO INTERNAZIONALE: Dr. Ragghianti e arch. Detti

Segretario della Commissione per il Coordinamento, per quanto riguarda l'azione da svolgersi, è il dott. Chiarelli.

Il Presidente fa affidamento sulla generosa collaborazione di tutti i Colleghi per la sollecita realizzazione della Mostra.

S'intende che ogni gruppo potrà associarsi per l'espletazione del suo mandato, ove lo ritenga opportuno, altri elementi del Comitato.

Confido che nella settimana in corso si possa iniziare il non lieve lavoro.

p. IL PRESIDENTE
Sindaco di Firenze
IL V. PRESIDENTE


(Giovanni Poggi)

SEDE DEL COMITATO ESECUTIVO

PALAZZO STROZZI - FIRENZE (Telef. 27238)

BERLITZ
LEZIONI DI LINGUE
TRADUZIONI
Via Roma 1

LA N
ITALIA

Montecatini, Bologna e Ancona (Lavoratori); Firenze, Via Firenze 1
Toscana (Lavoratori); Ancona, Via Ancona 1; Bari, Via Bari 1; Bologna, Via
Bologna 1; Cagliari, Via Cagliari 1; Catania, Via Catania 1; Genova, Via
Genova 1; Milano, Via Milano 1; Napoli, Via Napoli 1; Padova, Via
Padova 1; Roma, Via Roma 1; Torino, Via Torino 1; Venezia, Via
Venezia 1.

ANNO II - N. 11

Firenze acclama il Presidente Einaudi

Il ricevimento in Palazzo Vecchio, l'inaugurazione della Mostra della Casa Italiana e lo spettacolo di gala al "Comunale",

Grandi preparativi per l'arrivo all'aeroporto di Peretola del Capo dello Stato, quando il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.



Il Presidente, con il Senatore For. Pirelli, accanto alle faccende e Palazzo Ricordi, nel colloquio.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.

Il Capo dello Stato, Luigi Einaudi, è stato ricevuto dal Vice Presidente del Consiglio, Alcide De Gasperi, in rappresentanza del Governo. Einaudi è stato ricevuto anche dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, sempre accompagnato dal Sindaco di Firenze, Luigi Einaudi, e da una delegazione di cittadini fiorentini.



Non si è voluto offrire al pubblico una specie di supermuseo di esemplari d'arte decorativa, allineati per sale e sale. E neanche si è voluto riprodurre meccanicamente e passivamente ambienti storici [...]. Il programma, dunque, premesso ai lavori è stato quello di presentare una serie di ambienti completi, scelti tra i più tipici (e in questa materia v'è il solo limite dell'inesauribile), ed insieme tra i più individuati nell'arte decorativa italiana. Tipici, nel senso che da essi sono derivate tante distinte tradizioni europee [...]. Individuati, nel senso che non si è voluto fare una rassegna compassata e numerica di oggetti, sia pure scelti con rigore fra i più belli e preziosi, di forma artisticamente più alta; ma organicamente comporli secondo l'ideale dominante dell'arte e del gusto di un artista, o di un fenomeno caratterizzato della cultura artistica¹⁰.

Da queste righe si comprende bene come il critico prendesse le distanze da eventuali paragoni con le ormai vetuste mostre di ambientazione e, anzi, si facesse promotore di un metodo espositivo secondo cui le opere, dopo essere state attenta-



3

Giovanni di Ser Giovanni, detto Lo Scheggia (San Giovanni Valdarno, 1406 – Firenze, 1486),
Scena di danza, 1450 circa, tempera su tavola, 88,5 x 303 cm,
Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 8457.

mente selezionate dai curatori, senza alcuna intenzione di esibire una mera rassegna di manufatti, venissero allestite in maniera omogenea all'interno delle sale per far comprendere al pubblico la principale tendenza artistica in un determinato arco temporale e in una specifica area geografica.

Ma ciò che emerge maggiormente dalla prefazione al catalogo è l'estrema necessità di scardinare la tradizionale convinzione dell'esistenza di arti maggiori e arti minori, come già proposto nel secolo precedente da Alois Riegl¹¹. Con questa esposizione si voleva dimostrare, anzi, che fossero proprio i manufatti delle arti decorative, ancora considerati di interesse inferiore, a facilitare la lettura del gusto di una determinata epoca, in quanto modelli semplificati e schematici di una certa tendenza artistica e, di conseguenza, di più immediata comprensione se confrontati, ad esempio, con gli ermetici soggetti rappresentati in taluni dipinti¹². La mostra in esame, infatti, fu intenzionalmente voluta con un taglio "popolare", poiché l'obiettivo non era tanto quello di stupire il pubblico, quanto invece di aiutarlo nella visione e nello studio delle arti figurative con grande concretezza: più che i pannelli esplicativi e le didascalie si preferì far parlare le opere per mezzo di un mirato allestimento¹³. In effetti,



4

Giovanni di Ser Giovanni, detto Lo Scheggia,
Scena di danza, 1450 circa, particolare.

ulteriore merito dei curatori fu proprio la particolare cura data anche alle modalità espositive di tutte quelle opere che nelle loro abituali collocazioni non godevano di particolare attenzione, ponendole così in risalto in occasione della mostra.

È il caso, ad esempio, del *Cassone Adimari* (fig. 3), una tavola dipinta, tradizionalmente denominata così dalla letteratura in quanto, fino a epoca recente, si era certi derivasse da un antico cassone nuziale fiorentino del XV secolo. Il catalogo della mostra rende noto che l'opera fu collocata nella Sala fiorentina del Quattrocento in quanto la sua esecuzione risale agli anni cinquanta di quel secolo, ma ciò che stupisce è l'allestimento che ne venne proposto: si scelse, infatti, non di appoggiarla a terra nell'intento di ricostruire la struttura del cassone nuziale a cui si pensava potesse appartenere, ma di esporla sulla parete della stanza, proprio come se fosse un tradizionale dipinto su tavola¹⁴. Sarebbe fuorviante effettivamente considerare tale

manufatto come mero oggetto d'arredamento di una tradizionale camera fiorentina, in quanto si trattava di una vera e propria opera d'arte che veniva appositamente commissionata a un artista, pertanto tale collocazione contribuì sicuramente a conferirle maggiore visibilità. È utile allora scendere nei dettagli del dipinto per meglio comprendere le problematiche relative all'interpretazione della sua destinazione d'uso, della sua attribuzione e del soggetto in esso rappresentato.

Come si è detto in precedenza, l'opera è nota come "cassone" in quanto fino all'inizio dello scorso secolo si riteneva fosse il fronte di un cassone nuziale, una tipologia di mobile ligneo posto di norma nella camera da letto e utile a contenere preziose suppellettili, che veniva regalato in occasione delle nozze delle più importanti famiglie nobiliari e che a partire dall'epoca rinascimentale divenne supporto di bellissimi dipinti eseguiti dai maggiori maestri della città¹⁵. Tuttavia, a seguito del rinvenimento del manoscritto settecentesco del canonico Salvino Salvini¹⁶, si è scoperto che in realtà il dipinto si trovava al centro di una sontuosa spalliera¹⁷ in legno e che quindi la sua denominazione era frutto di un'errata interpretazione delle fonti¹⁸. Poco incide in ogni caso sulla comprensione dell'opera poiché anche la spalliera, così come il cassone, faceva parte di quel corredo che veniva donato ai novelli sposi per la loro nuova camera da letto¹⁹.

Un ulteriore dubbio sorto con gli studi più recenti è che il soggetto raffigurato non rappresenti le nozze della famiglia Adimari, così come suggerisce la denominazione tradizionale dell'opera, e questo comporterebbe di conseguenza anche una rilettura della sua datazione. Senza dubbio la scena rappresentata è ambientata a Firenze in quanto sono ben riconoscibili a partire da sinistra la Loggia del Bigallo e il Battistero, la cui collocazione farebbe pensare che la visuale sia ripresa dall'attuale via dei Calzaiuoli guardando verso la piazza di San Giovanni. Un altro dettaglio che permette di confermare l'ambientazione della scena nella città toscana è lo stemma bianco e rosso rappresentato sulle stoffe adagiate per terra, che rimanderebbe ai colori della tradizionale insegna fiorentina. In primo piano al di sotto di un tendaggio è poi rappresentata una scena di danza a cui partecipano cinque coppie di giovani dagli sfarzosi abiti damascati (fig. 4), affiancate sulla sinistra da un gruppo di musicisti seduti sotto al loggiato e da tre spettatori, mentre sulla destra quattro personaggi a loro volta abbigliati da cerimonia stanno interloquendo tra loro. Si tratta con tutta probabilità della rappresentazione di una tipica danza processionale quattrocentesca in cui le coppie, disposte le une dietro alle altre, si muovevano lentamente prendendo il compagno per le dita²⁰ (fig. 5). Non essendo tuttavia stata rilevata la presenza di una coppia di sposi, la critica è stata portata a confutare la tradizionale iconografia tramandata dal manoscritto settecentesco secondo cui si tratterebbe delle nozze di Boccaccio Adimari con Lisa Ricasoli avvenuto nel 1420²¹, e a identificare il soggetto rappresentato con una semplice *Scena di danza* ambientata a Firenze. A rafforzare que-



5

Giovanni di Ser Giovanni, detto Lo Scheggia, *Scena di danza*,
1450 circa, particolare.

sta tesi è anche lo stile dell'opera che non sembra concordare con l'anno dell'evento, bensì con una datazione più tarda in quanto la corretta rappresentazione prospettica combinata con una studiata cromia, a cui si aggiunge l'analisi dell'abbigliamento e delle acconciature delle figure, posticiperebbero l'esecuzione del dipinto intorno alla metà del Quattrocento.

Entra quindi in gioco la questione relativa alla paternità dell'opera. Se inizialmente Longhi aveva accostato lo stile del dipinto a quello del pittore Lazzaro Vasari (Arezzo, 1399-1468) per le strette somiglianze con gli affreschi aretini di Piero della Francesca²², la critica ha poi concordemente accettato l'ipotesi avanzata nel 1969 da Luciano Bellosi di identificare il cosiddetto Maestro del Cassone Adimari con la mano di Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia (San Giovanni Valdarno, 1406 – Firenze, 1486)²³ per le affinità stilistiche ravvisate dal confronto dell'opera in esame con l'affresco autografo dell'artista raffigurante il *Martirio di san Sebastiano* nell'oratorio di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno²⁴ e con la tavola rappresentante la *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano, Maria Maddalena, Lazzaro e Marta*, oggi conservata al Museo Civico di Fucecchio²⁵. Si aggiunga inoltre che l'artista e suo fratello Masaccio, oltre a essere nipoti del falegname Mone di Andreuccio e per questo denominati "Cassai", si occupavano anche della produzione di manufatti lignei destinati all'arredo, sia sacro che profano²⁶. Non è un caso quindi se Lo Scheggia, una volta trasferitosi con la famiglia a Firenze nel 1417, si iscrisse dapprima all'Arte dei Legnaioli come "forzerinaio" nel 1432 per poi aprire una propria bottega in Borgo Santi Apostoli²⁷, dedicandosi a partire dal quarto decennio del secolo alla produzione di mobili e cassoni di lusso per le nobili famiglie fiorentine²⁸. Tale scansione cronologica conferma ancor di più la paternità del dipinto a questo artista, nonché la datazione della sua esecuzione intorno agli anni quaranta del Quattrocento.

Se quindi a oggi è conosciuta l'identità dell'artista e si è riusciti a risalire agli anni in cui questi lavorò alla tavola, rimane ancora incerta l'identificazione della scena in essa rappresentata. Si è detto prima che la critica ha scartato l'ipotesi che l'episodio raffiguri il matrimonio avvenuto fra la famiglia Adimari e quella dei Ricasoli, vista la posteriore esecuzione dell'opera, e che tanto meno sia riconducibile a una scena di nozze data l'assenza di due giovani sposi. Tuttavia, sotto al loggiato sulla sinistra, si scorge la presenza della coda di una processione di servitori (fig. 6) che stanno entrando all'interno dell'abitazione intenti a trasportare alcuni oggetti, quali un bacile e un'alzata. Ebbene, questi sono i tipici doni con cui si omaggiava la coppia in occasione delle nozze, i quali venivano trasportati dalla casa della sposa all'abitazione del marito²⁹ secondo quello che era il tradizionale corteo della *domumductio*³⁰. A tal proposito, una preziosa testimonianza circa lo svolgimento dei preparativi del matrimonio in epoca rinascimentale è quella fornita da Marco Antonio Altieri (Roma, 1450-1532) che, nella sua opera *Li Nuptiali*, ne descrive le varie fasi. Egli scrive che so-



6

Giovanni di Ser Giovanni, detto Lo Scheggia, *Scena di danza*,
1450 circa, particolare.

litamente la cerimonia nuziale si teneva di domenica ma già dal giovedì precedente giungevano i maestri di ballo volti a coordinare le danze previste per tutta la giornata di sabato a cui partecipavano anche gli invitati. La sera poi i servitori trasportavano i “guarnimenti”, cesti di grandi dimensioni contenenti le vesti e i gioielli della sposa, verso la casa del marito. La domenica infine, a seguito del rito nuziale, era consuetudine festeggiare con sontuosi banchetti e ulteriori balli³¹. Alla luce di tali informazioni, non è quindi da escludere che l’episodio rappresentato nella tavola sia una sintesi dei principali momenti che scandivano il matrimonio in epoca rinascimentale e che la coppia, sebbene non presente nella scena, sia effigiata in raffigurazioni dipinte su altre opere commissionate per l’occasione insieme a quella in esame³².

Quanto all’identificazione della scena con il matrimonio tra le due casate fiorentine menzionate, certamente la critica ha escluso tale possibilità per via dell’incompatibilità tra l’anno dell’evento e la datazione dell’opera. L’unico indizio che potrebbe ricollegarsi a tale ipotesi e che giustificherebbe la tradizionale denominazione del dipinto è il punto di vista da cui è rappresentato l’episodio, cioè dall’attuale via dei Calzaioli che all’epoca era nota come Corso degli Adimari, in quanto in quella zona la famiglia disponeva di diverse abitazioni. Si potrebbe allora pensare che l’opera sia stata commissionata posteriormente alle nozze o che invece si tratti della rappresentazione del matrimonio fra gli Adimari e un’altra nobile famiglia fiorentina, quella dei Martelli, avvenuto entro il 1450³³. Non essendoci però alcuna documentazione che attesti il contesto di realizzazione dell’opera, la critica a oggi preferisce identificare il soggetto come *Scena di danza*, lasciando aperta la questione. Sembra paradossale in effetti che da un manufatto di tal pregio, sicuramente commissionato da una nobile famiglia fiorentina a un abile artista del tempo, non si riesca a risalire alla committenza né tantomeno all’ambito della sua esecuzione.

Tuttavia è proprio il connubio tra l’estrema raffinatezza del dipinto e le irrisolte problematiche appena elencate ad aver suscitato questo grande interesse nei confronti di tale opera e ad aver determinato la sua grande fortuna collezionistica. Lo dimostra per prima la testimonianza dell’ecclesiastico Marco Lastrì (Firenze, 1731 – Sant’Ilario a Settimo, 1811) il quale informa che nel 1777 la tavola apparteneva agli eredi del cavaliere Pompeo Corradini³⁴, per poi passare di proprietà ai fratelli Lino e Ottaviano Salvetti, dai quali fu poi venduta per cinquanta zecchini alle collezioni granducali lorenese il 19 maggio 1826, sino a essere infine esposta alla Galleria dell’Accademia, dove tuttora è possibile ammirarla³⁵.

Ulteriore segnale della fortuna dell’opera è dato dalla sua presenza a numerose mostre tenutesi nel corso dello scorso secolo. Se inizialmente essa fu presentata a esposizioni di carattere generale, come quella svoltasi a Parigi nel 1935 dal titolo “Exposition de l’art italien de Cimabue a Tiepolo” o a quella tenutasi a Milano su Leonardo da Vinci quattro anni più tardi, pare che a determinare il successo di tale

opera e a contribuire a una maggiore messa in luce della sua qualità sia stata proprio la mostra dedicata a “La casa italiana nei secoli”. L’anno successivo, infatti, fu subito mostrata all’esposizione fiorentina su “Lorenzo il Magnifico e le arti” sino a presenziare in ben tre mostre nel corso degli anni Cinquanta. Si citano infine le ultime tenutesi nel nuovo millennio, tra cui quella svoltasi nel capoluogo toscano nel 2006 e quella allestita tra Tokyo e Kyoto nel 2014-2015 sulle origini dello stile fiorentino³⁶.

Per concludere, è probabilmente alla mostra fiorentina del 1948 che si deve il merito del successo del *Cassone Adimari* poiché fu la prima occasione in cui un’intera esposizione venne dedicata al tema delle arti decorative realizzate per decorare le sontuose dimore nobiliari italiane e per la cui esposizione venne pensato un allestimento minimale volto a esaltare il pregio di ogni singolo manufatto. La sua presenza all’interno della Sala fiorentina del Quattrocento catturò infatti sin da subito l’attenzione degli studiosi dando avvio a un lungo dibattito circa le problematiche fino a qui illustrate, in gran parte non ancora risolte. L’auspicio è che, attraverso lo studio sistematico dei documenti d’archivio e una metodica analisi delle collezioni museali e private, si arrivi all’individuazione di ulteriori oggetti appartenenti al medesimo corredo nuziale in modo tale da poter ricostruire l’intero contesto di esecuzione dell’opera e poter dare una risposta alle ipotesi finora proposte dalla critica.

NOTE

1 Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d’ora in avanti ASGF), fondo *Giovanni Poggi*, serie IV, b. 100, sez. *Mostre*, cc. n. nn.

2 Mario Fabiani (Empoli, 1912 - Firenze, 1974), sindaco della città di Firenze dal 1946 al 1951, ricoprì in quegli anni anche il ruolo di presidente del Comitato permanente per le mostre fiorentine. ASGF, b. 273, anno 1948, sez. *Mostre*, posiz. n. 15, fasc. 3, cc. n. nn.

3 Tra questi si citano lo storico dell’arte Ugo Procacci, il conte Contini Bonacossi, il direttore delle Gallerie Fiorentine Filippo Rossi e l’architetto Giovanni Michelucci. L’elenco completo dei membri del Comitato esecutivo è rintracciabile nell’introduzione al catalogo della mostra. *Studio Italiano di Storia dell’Arte 1948*, p. 9.

4 I gruppi di lavoro per la ricerca del materiale furono così organizzati: Mario Salmi, Carlo Ragghianti e Giannino Marchig si occuparono della ricerca delle opere trecentesche; Giovanni Poggi, Leo Planiscig e Filippo Rossi si dedicarono alle visite presso antiquari e privati per le sale dedicate al Quattrocento e al Cinquecento; questi

ultimi, insieme a Renzo Chiarelli, effettuarono anche le visite ai musei. ASGF, b. 273, anno 1948, sez. *Mostre*, posiz. n. 15, fasc. 3, cc. n. nn.

5 La mostra ebbe infatti un successo tale che fu proposta la realizzazione di una eventuale seconda esposizione dedicata questa volta alle arti decorative delle case italiane dei ceti medio e popolare. (ASGF, fondo *Giovanni Poggi*, Serie IV, b. 100, sez. *Mostre*, cc. n. nn.). Una speranza ancora più grande fu quella della storica dell’arte Licia Collobi, la quale espresse il desiderio che la mostra divenisse permanente, augurandosi in questo modo che a Firenze, che per secoli fu maestra nel campo delle arti decorative, potesse sorgere un apposito museo a esse dedicato (*Studio Italiano di Storia dell’Arte 1948 cit.*, p. 12.).

6 Si tratta di un ritaglio del quotidiano “La Nazione” datato 31 maggio 1948, dal titolo “Firenze acclama il Presidente Einaudi. Il ricevimento in Palazzo Vecchio, l’inaugurazione della Mostra della Casa Italiana e lo spettacolo di gala al ‘Comunale’”. ASGF, b. 273, anno 1948, sez. *Mostre*, posiz. n. 15, fasc. 3, cc. n. nn.

- 7 Queste le parole del Presidente della Repubblica a seguito della visita: “[...] quante volte la mano avrebbe voluto correre per toccare ed accarezzare le tante cose belle che Lei e i Suoi amici hanno raccolto a Palazzo Strozzi! Ce ne trattennero la solennità dell’occasione, gli occhi dei tanti presenti e la brevità del tempo. Ma, nonostante la ritenutezza due cose non abbiamo potuto non ammirare: i tanti bei oggetti raccolti e talora quasi scoperti ed insieme il modo della presentazione”. ASGF, b. 273, anno 1948, sez. *Mostre*, posiz. n. 15, fasc. 3, 31 maggio 1948, cc.n.nn.
- 8 ASGF, b. 273, anno 1948, sez. *Mostre*, posiz. n. 15, fasc. 3, cc. n. nn.
- 9 Si riporta di seguito la successione delle trenta sale espositive denominate come da catalogo: Anticappella, Cappella del primo Quattrocento, Cella mistica, Studio del Petrarca in Arquà, Sala fiorentina del Quattrocento, Stanza del Castello di Roccabianca, Stanza del coretto di Torchiara, Sala di Andrea del Castagno, Sala del Bramantino, Studiolo di Guidobaldo duca di Urbino, Sala del Tintoretto, Camera da letto veneziana, Sala fiorentina del Cinquecento, Sala del trionfo papale, Sala della Villetta, Salotto bolognese del Settecento, Studio del mercante genovese, Salotto del Maggiolino, Salottino veneziano del Settecento, Sala Rotonda dell’*Esprit Fort*, una sala dedicata al mobilio veneziano settecentesco, Sala da pompa veneziana del Settecento, Salotto delle lacche veneziane del Settecento, sala di accesso, Loggia, Salotto dell’Ottocento sabauda, Camera da letto del Settecento genovese, Camera piemontese del Settecento, Saletta ottagonale dell’*Empire* toscano, Camera da letto della Regina Cristina. Studio Italiano di Storia dell’Arte 1948 cit., pp. 32-33.
- 10 *Ivi*, p. 21.
- 11 Lo storico dell’arte austriaco Alois Riegl (Linz, 1858 – Vienna, 1905) adottò il termine *Kunstwollen* per indicare quella particolare volontà artistica tipica di ogni periodo storico che caratterizza ciascun valore espressivo e formale delle arti. Tra gli scritti più noti in cui tratta questo tema si citano: *Altorientalische Teppische* del 1891, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden* del 1901 e *Historische Grammatik der bildenden Künste* del 1897-1899 pubblicato postumo nel 1966. Hans Tietze 1938, p. 278.
- 12 Studio Italiano di Storia dell’Arte 1948 cit., p. 29.
- 13 *Ivi*, p. 30.
- 14 *Ivi*, p. 41.
- 15 Paolini 2010, p. 51.
- 16 Salvini 1782.
- 17 Le spalliere, di dimensioni maggiori rispetto ai cassoni, servivano a decorare i rivestimenti lignei delle pareti delle case quattrocentesche al fine di proteggerle dall’umidità. Cavazzini 1999, p. 58.
- 18 Bellosi 1999, p. 8.
- 19 *Ivi*, pp. 53-54.
- 20 Si precisa inoltre che mentre le donne erano solite appoggiare la mano libera sul ventre, gli uomini la tenevano sul fianco. Padovan 1987, pp. 204-211.
- 21 Bellosi 1999 cit., p. 8.
- 22 *Ivi*, p. 10.
- 23 L’appellativo suggerisce infatti la caratterizzazione del pittore come autore di opere lignee di uso domestico. Delpriori 2011, p. 5.
- 24 *Ivi*, p. 13.
- 25 *Ivi*, p. 8.
- 26 Bernacchioni 2010, p. 102.
- 27 *Ivi*, p. 99.
- 28 De Marchi 2015, p. 21.
- 29 Sbaraglio 2010, p. 165.
- 30 Con tale termine viene definita la tradizionale processione con la quale in occasione delle nozze la sposa si trasferiva nell’abitazione del marito. Sbaraglio 2015, p. 24.
- 31 Uguccioni 1987, pp. 240-242.
- 32 Sbaraglio 2010 cit., p. 165.
- 33 Cavazzini 1999 cit., p. 59.
- 34 Lastri 1797, pp. 112-113.
- 35 Cavazzini 1999 cit., p. 58.
- 36 La cronologia relativa alle mostre è stata reperita dal catalogo on-line delle Gallerie degli Uffizi al sito <https://fotoinventari.uffizi.it>.

FONDI ARCHIVISTICI

ASGF, fondo Giovanni Poggi, serie IV, b. 100, sez. Mostre.

ASGF, b. 273, anno 1948, sez. Mostre, posiz. n. 15, fasc. 3.

BIBLIOGRAFIA

Bellosi 1999: L. Bellosi, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in *Lo Scheggia* a cura di L. Bellosi, Firenze 1999, pp. 17-26

Bernacchioni 2010: A. Bernacchioni, *Forzerinai, cofanai e dipintori: le botteghe nei documenti in Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 97-103

Cavazzini 1999: L. Cavazzini, *Scena di danza, nota come il "Cassone Adimari"* (scheda di catalogo) in *Il fratello di Masaccio. Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 14 febbraio - 16 maggio 1999) a cura di L. Cavazzini, Siena 1999, p. 58

De Marchi 2015: A. De Marchi, *Le opere e i giorni: un nuovo sguardo sui mobili nuziali istoriati del Quattrocento*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 26 settembre 2015 - 6 gennaio 2016), a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Firenze 2015, pp. 13-23

Delpriori 2011: A. Delpriori, *La giovinezza dello Scheggia e una Madonna col Bambino all'alba del Rinascimento*, Firenze 2011

Lastri 1797: M. Lastri, *L'osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria*, Firenze 1797

Padovan 1987: M. Padovan, *La danza di corte del XV secolo nei documenti iconografici di area italiana*, in *Mesura et arte del ballo. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, a cura di P. Castelli, M. Mingardi, Pisa 1987, pp. 204-211

Paolini 2010: C. Paolini, *Il cassone, un arredo nella casa del Rinascimento in Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 51-59

Salvini 1782: S. Salvini, *Catalogo cronologico de' canonici della chiesa metropolitana fiorentina compilato*

l'anno 1751. Da Salvino Salvini del titolo di S. Zanobi estratto dalle copiose memorie storiche dei medesimi raccolte in molti anni dal suddetto autore, e consegnate al reverendissimo capitolo fiorentino l'anno 1749 in una sua pericolosa malattia senza ordine di tempi. Con l'aggiunta de' canonici ammessi nel detto capitolo dall'anno 1751 fino al presente tempo, Firenze 1782

Sbaraglio 2010: L. Sbaraglio, *Scena di danza cosiddetto Cassone Adimari* (scheda di catalogo), in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, p. 165

Sbaraglio 2015: L. Sbaraglio, *Cassoni e cofanai. Aspetti terminologici e storico-sociali in Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 26 settembre 2015 - 6 gennaio 2016), a cura di A. De Marchi e L. Sbaraglio, Firenze 2015, pp. 24-41

Studio Italiano di Storia dell'Arte 1948: *La casa italiana nei secoli. Mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento. Catalogo Itinerario*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-ottobre 1948), a cura di Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze, Ufficio Economato del Comune, 1948

Tietze 1938: H. Tietze, RIEGL, Alois, in *Enciclopedia Italiana*, I, *Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1938

Uguccioni 1987: A. Uguccioni, *La danza nella pittura di cassone*, in *Mesura et arte del ballo. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, a cura di P. Castelli, M. Mingardi, Pisa 1987, pp. 235-262

Sitografia

Le Gallerie degli Uffizi - Archivio fotografico e inventari
<https://fotoinventari.uffizi.it>





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi