

**A Caccia di Farfalle**  
*Lo spirito del collezionista*



*A Caccia di Farfalle*

CARLO ORSI

## **A Caccia di Farfalle**

Lo spirito del collezionista

Con un'introduzione di  
Gian Enzo Sperone

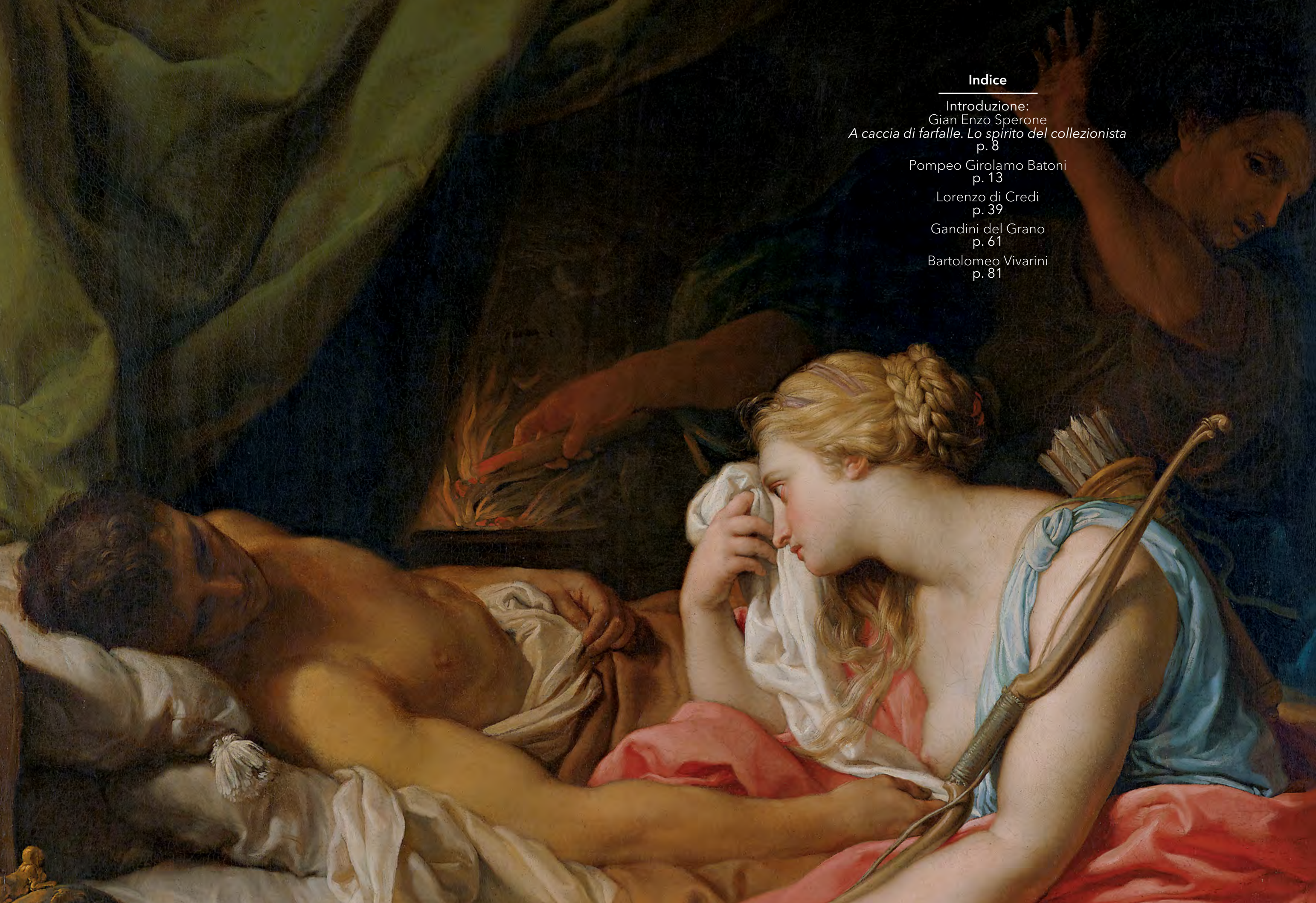
Milano  
ottobre 2021

Catalogo a cura di:  
Ferdinando Corberi  
Schede:  
Ferdinando Corberi  
Le fotografie delle opere sono di:  
Paolo e Federico Manusardi, Milano

Ringraziamenti:  
Jaynie Anderson, Francesca Bartolomeoli,  
Carlo Bertelli, Nicholas Dorman,  
Simone Facchinetti, Alvar González-Palacios,  
Eugenio Ginoulhiac, Cecilia Gragnani,  
Emanuele Gragnani, Francesco Ingegnoli,  
Chiyo Ishikawa, Francesca Luchi,  
Giulio Manieri Elia, Maria Cristina Passoni,  
Alessandra Quarto, Cristina Quattrini,  
Thea Rasini, Elisabeth Smith, Roberto Valeriani

A Caccia di Farfalle  
Lo spirito del collezionista

**CARLO ORSI**  
*sculture e dipinti antichi*  
via Bagutta 14, Milano  
21 ottobre - 5 novembre 2021



## Indice

Introduzione:  
Gian Enzo Sperone  
*A caccia di farfalle. Lo spirito del collezionista*  
p. 8

Pompeo Girolamo Batoni  
p. 13

Lorenzo di Credi  
p. 39

Gandini del Grano  
p. 61

Bartolomeo Vivarini  
p. 81

## A caccia di farfalle. Lo spirito del collezionista

Sono un uomo fortunato: pur inseguendo non senza affanno il miraggio di una posizione di un certo rilievo tra gli umani, in realtà non ho quasi mai lavorato (almeno secondo i canoni sindacali). Seguendo piuttosto i precetti di Seneca, laddove si censura la nostra vita di affaccendati, di «scialacquatori» del tempo, ho appunto evitato lo sperpero di questo bene prezioso.

Ma la lunga marcia verso la bellezza, uno degli obiettivi primari dell'arte, comporta una dedizione e un impegno costante. E allora, come è possibile? Bisogna sognare molto e lasciare ad altri il tic del primato, il tic di chi crede di essere a cavallo e non è neanche a piedi (copyright Leo Castelli), il tic di chi vuole sempre più prebende.

Del resto chi va a caccia di emozioni come di farfalle rare, chi vagheggia da subito di sposarsi con l'arte, sa che in nome del bello e delle sue verità instabili andrà incontro a molti innamoramenti, probabili delusioni e perdite di tempo. Ce ne vuole tanto di tempo, e questo sì che è un lavoro.

Uno dei miei maestri, il centotreenne (sì, proprio 103) *Professor Emeritus* di pedagogia, Francesco De Bartolomeis, mi aveva da subito tolto qualche illusione indicando ruvidamente una ipotesi di Arte come disadattamento. Tanti, troppi artisti, si sono tormentati senza risparmio dimostrando purtroppo una sola cosa: i demoni dell'arte insieme a quelli della vita non mollano facilmente la presa. Stare troppo a contatto con i disadattati riluttanti allo *status quo*, come gli artisti del Novecento, può pertanto risultare una esperienza faticosa e talora angosciosa.

Sì, perché anche tra le pieghe, ancora mal illuminate del secondo Novecento, io ci ho sguazzato parecchio e qualche scoria, volente o nolente, l'ho sedimentata. Detriti della storia a parte.

Dopo queste divagazioni autoreferenziali mi avvicino al dunque.

Quando, con una certa meraviglia mista a trepidazione, si guarda ai grandi maestri nei musei oppure sui libri, non si può fare a meno di fronte a tanta genialità – né più e né meno del cacciatore, spesso perdente, di farfalle rare – di sentirsi frustrati. L'arte, peraltro, è raramente rassicurante.

Ogni volta che come aspirante collezionista sono entrato nella galleria di Carlo Orsi, ne sono uscito un po' spossato per non dire stressato. Le «prede», sempre in agguato sulle tranquille, rassicuranti pareti ricoperte di velluto di via Bagutta, erano talvolta fuori dalla mia portata e quindi, alla fine, la sorpresa si tingeva di ansia (ricordo ancora la potenza di un quadro di Artemisia Gentileschi che mi sono fatto incredibilmente scappare); del resto quell'ansia, a giuste dosi, è meglio di un caffè doppio.

Diciamo che quella del collezionista è quasi una *via crucis*, e sin dalle prime stazioni ci si imbatte in quella bestia insidiosa che è il senso di colpa (anche le pillole del dottore ti fanno star bene, ma hanno effetti collaterali).

La qualità altissima delle opere e nomi di artisti spesso studiati a scuola ti esalta ma poi, passata la sbornia, *pour cause*, ti può anche avvilire. Per chi non avesse inteso sto parlando delle stelle di prima grandezza, che sono poi le più luminose e un pochino più costose.

Io, che ho speso un terzo della mia vita in una (scellerata) routine di pendolare Roma-New York, come avrei potuto accantonare risorse sufficienti a placare l'appetito (che come si sa vien mangiando) di collezionista che la «prima grandezza» implicava? È un po' come l'asticella del salto in alto, oltre i due metri.

A mia discolpa vorrei ricordare, più che altro a me stesso, che ero impegnato a raccogliere oltre ai quadri moderni, mobili del Settecento, pendoleria d'autore, stampe antiche, miniature indiane, libri illustrati, ecc...; scusate lo sfogo.

Non avevo previsto l'incontro con un nuovo «problemino», ora che me ne ero fatta una ragione e l'*élite* del collezionismo (gli Etro, Luigi Koelliker, Mario Scaglia, Francesco Cerruti, i modernisti Panza di Biumo e Annibale Berlingeri) oramai la seguivo sui libri, cataloghi, riflettendo serenamente su questi modelli ormai inarrivabili (e senza sentirmi complessato per la mia dispersività), ma ecco che arriva la botta di Ferragosto, come se non bastasse l'abbondanza di grane di questa estate.

Quel diavolo di Carlo Orsi mi ha appena annunciato che la sua prossima mostra a Milano avrà i seguenti quadri: quattro capolavori, tra cui Lorenzo di Credi, Bartolomeo Vivarini, e Pompeo Batoni, (ma dove li andrà mai a scovare?).

A meno che mia zia d'America decida di farmi un lascito, la vedo dura per me.

Dunque lasciando ad altri, gli specialisti, una analisi puntuale di queste opere mi limiterò a lanciare un bollettino ai naviganti, cioè i collezionisti di vertice.

Tranquilli, avrete giorni impegnativi, emozioni, sofferenze e forse venti contrari.

Ma questa è la storia dell'arte, *baby!*

In un certo senso saranno anche fortunati, non avranno per esempio la concorrenza di tipi bulimici come lo erano, nei tempi andati, Cassiano dal Pozzo e/o e il frenetico cardinale Valenti Gonzaga. È pur vero che quest'ultimo aveva ammassato 832 quadri, per non parlare delle sculture; ma non penso proprio che si sarebbe fatto scappare queste quattro bellissime opere.

P.S.

Questo mio breve scritto potrà apparire come un tormentone estivo, in realtà è il felice grido di dolore di un collezionista che si agita quando sente l'odore della preda.

Intendiamoci, ho conosciuto Carlo Orsi parecchi anni fa e ho comprato da lui diversi quadri.

Ho sempre apprezzato e invidiato la sua capacità di giocare su un tavolo ristretto con opere di alta caratura senza disperdere le energie. Avrà avuto ragione il generale vietnamita Giap, la cui strategia gli ha consentito di impensierire l'esercito americano (anche qualcosa di più), quando diceva: «se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza»?

Penso che Carlo Orsi abbia puntato sulla forza.

*Sent, 15 agosto 2021*



*Pompeo Batoni*

**Pompeo Girolamo Batoni**  
(Lucca 1708 – Roma 1787)

*Prometeo modella l'uomo con l'argilla*  
*Atalanta piange Meleagro morto*

Entrambi olio su tela,  
rispettivamente 135,5 x 98 cm e 137,5 x 98 cm,  
cornici originali in legno intagliato e dorato

Entrambi siglati e datati, rispettivamente in  
basso a destra sul blocco di pietra accanto al  
piede di Prometeo e a sinistra sul bordo del  
tavolo accanto al letto di Meleagro: *P.B.1743*





«Ho già in idea di fare quello che umana a mente si può fare in pittura, l'idea è grande, ma spero di arrivare al mio intento, e fare verifico quello che altri dicano di me farsi troppo, che io abia adeguare al divino Raffello»<sup>1</sup>. Così Batoni scrive al suo committente, il marchese Lodovico Sardini, il 18 giugno 1740 a proposito dei due dipinti commissionati nel maggio dello stesso anno. Le tele verranno terminate da Batoni nel settembre del 1743, arriveranno a Lucca nel novembre di quell'anno e saranno pagate, dopo lunghe

<sup>1</sup> Lettera del 18 giugno 1740, Archivio di Stato di Lucca, Archivio Sardini (d'ora in poi ASL), filza 143, n. 872, vedi fonti e bibliografia.



trattative, 290 scudi, a cui si aggiungeranno i 22 scudi consegnati al pittore per le spese di fattura e doratura delle cornici.

Il marchese Sardini aveva richiesto le opere a Batoni dopo aver ammirato il dipinto con l'allegoria della *Pittura, Scultura, e Architettura*<sup>2</sup> (fig. 1), che era stato consegnato a Lucca nel 1740 a Francesco Conti, committente del quadro. È lo stesso Batoni a ricordare le «tante lodi che mi fa della mia opera mandata costì al Ilmo Sig.<sup>re</sup> Conti»<sup>3</sup>.

I tre anni impiegati da Batoni per il completamento dei dipinti sono

**Fig. 1:** Pompeo Batoni, *Pittura, Scultura, Architettura*, 120 x 90,5 cm, Rivoli, Castello di Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte

<sup>2</sup> Ora Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, si veda BOWRON 2016, in bibliografia, vol. I, cat. n. 39, pp. 44-46.

<sup>3</sup> Lettera dell'8 maggio 1740, ASL, filza 143, n. 870, vedi fonti e bibliografia.

<sup>4</sup>Cfr. BOWRON, KERBER 2007, vedi bibliografia, pp. 25,26.

<sup>5</sup>Lettera del 7 settembre 1742, ASL, filza 143, n. 889, vedi fonti e bibliografia.

<sup>6</sup>Ne parla anche Batoni nella lettera dell'8 maggio, accettando la commissione delle due tele: «sarà mio gran vantaggio di poterla ubidire alla sua richiesta che ella mi impone, e sarà ubidita delli miei quadri che ella vale di mio penelo, e di come mi tengo tenuta ha i suoi favori sono in obbligo di servarli tutta quella distinzione e riguardo per servire ella una volta mi diede motivo che io potessi operare mediante i sussidi del mio mantenimento qua in Roma onde adesso le rendo Ill.mo infinitissime grazie e sarognelo per rendere finché vivo di tanti favori che ella mi ha compartito», lettera dell'8 maggio 1740, *cit.*

<sup>7</sup>Lettera del 6 ottobre 1742, ASL, filza 143, n. 890, vedi fonti e bibliografia.

<sup>8</sup>Lettera del 20 luglio 1743, ASL, filza 143, n. 900, vedi fonti e bibliografia.

costellati da una lunga corrispondenza con il marchese Sardini per giustificare i continui ritardi che si susseguivano a causa della mole di lavoro che cresceva a ritmo incessante. Nuove commissioni piovevano prima che le precedenti fossero terminate e, fra le altre, anche un dipinto per il palazzo del Quirinale ordinato da Benedetto XIV (*La consegna delle chiavi* per il soffitto del Ritiro dei giardini del Quirinale<sup>4</sup>). Il 7 settembre 1742 Batoni scriveva a Sardini: «Mi è sopraggiunto di fianco l'ordine di un gran quadro per la S.tà di M.ro S.re che è di tredici figure, e si ricerca con fretta dalla S.tà S. che ha tutta l'autorità di comandare in questo Paese, onde ho dovuto lasciare in dietro tutt'altro per servire il Principe Regnante»<sup>5</sup>.

I tempi estenuanti di realizzazione, tuttavia, erano anche legati allo scrupolo che Batoni poneva in queste due opere destinate alla sua patria. Dobbiamo tenere presente, infatti, che il marchese Sardini faceva parte del gruppo di aristocratici lucchesi – tra cui figura anche Francesco Conti – che si era fatto carico di mandare il giovane Batoni a Roma per continuare gli studi<sup>6</sup>.

I quadri tardavano così tanto ad arrivare che Sardini, preoccupato della sorte dei suoi dipinti, inviò il priore Antonio Mansi nello studio del pittore per accertarsi di cosa stesse succedendo. Quest'ultimo, con gran sorpresa, si trovò di fronte ad un quadro, il *Prometeo*, che ai suoi occhi pareva terminato di tutto punto. Al che Batoni, il 6 ottobre 1742, risponde: «Per quello poi che riguarda l'esposizione fattagli da codesto Sig. Priore Antonio Manzi dico che è facil cosa che al med/mo sembrasse terminato il quadro ch'Egli vidde, ma siccome il mio genio è così purgato che non mi contento con l'istessa facilità, così agli occhi miei non sembra finito ancora, desiderando di fargli i quadri superiori all'opere che hà già visto del mio»<sup>7</sup>. E ancora, il 20 luglio 1743, Batoni parla «della mag.r perfezione di questi, intorno a che posso assicurarla, che ci faccio attorno tanto studio e diligenza, che la sola testa di Prometeo che ho fatto in uno dei due quadri sarà da virtuosi stimata l'intiero prezzo ch'io da lei ricavo d'ambidue i dd. quadri»<sup>8</sup>.

Finalmente, il 14 settembre 1743, Batoni annunciava al marchese Sardini il sospirato completamento dei due dipinti ma, passata solamente una settimana, ovvero il 21 settembre, Batoni chiedeva al Sardini un'ultima piccola dilazione: «Sarò in necessità di pregarlo come anche supplico Vs. Ill.ma a contentarsi che si ritenga in mia casa due altre settimane per farli vedere à molti Sig.ri miei amici, e





padroni che già hanno incominciato a favorirmi; ed infatti se vi furono a vederli il s.r Inviato di S.A.R. di Toscana e la Sig.ra Duchessa di Caserta, questa mattina è venuto il s.r Principe Pallavicini e dimani viene la Pri.pessa Sua consorte e faranno l'istesso ne' giorni susseguenti altri Sig.ri de P.ma sfera che sono ansiosi di vederli p.ma che eschino dalla mia casa. Fin'ora sono estremamente piaciuti»<sup>9</sup>.

Alla fine di novembre i due dipinti giungevano a Lucca e, appena separatosi dalle sue opere, Batoni il 23 novembre si ritrovava a «supplicare Vs. Ill.ma acciò prima di attaccarli al muro ne luoghi che gli averà destinati si degni per farli vedere a quei virtuosi, e dilettranti che verranno da lei e a tal fine collocarli per qualche giorno sotto gli occhi sopra di due cavalletti in due diverse stanze acciò uno non tolga il lume all'altro giacchè sono fatti a lume diverso, e non troppo alti da terra, e quest'istesso scrivo al s.r Sassone che come virtuoso intelligente si porterà da Vs. Ill.ma ed ella assieme con esso li collocheranno a suo lume giusto; che è quanto di che devo incomodarla per mia soddisfazione»<sup>10</sup>.

I dipinti riscossero da subito un largo consenso. Clark e Bowron<sup>11</sup> citano un documento non pubblicato dell'Archivio Sardini secondo cui nel XVIII secolo furono oggetto di attenzioni da parte dell'Elettore di Sassonia (tramite il Conte Brühl), di alcuni nobili inglesi alle prese con il *Grand Tour* settecentesco, e del re di Polonia Stanislao II (Augusto Poniatowski), i quali tentarono, senza successo, di perfezionarne l'acquisto<sup>12</sup>.

Come ricordano Bowron e Kerber, i due dipinti realizzati per il marchese Sardini rappresentano un punto di svolta per il giovane Batoni. La commissione, infatti, fu accettata da un giovane pittore emergente che contava ancora sul lavoro che riusciva a ottenere nella sua città di origine e su altre richieste che provenivano dalla provincia. Tre anni dopo, invece, quando i dipinti furono consegnati a Lucca, Batoni era uno dei più importanti pittori a Roma, membro dell'Accademia di San Luca, e i suoi clienti erano i più importanti aristocratici d'Italia e d'Europa, tra cui il Papa stesso<sup>13</sup>.

Di ampia fama dovettero godere in tutto il periodo neoclassico. Isa Belli Barsali<sup>14</sup> e González-Palacios<sup>15</sup> sostengono la tesi che l'*Atalanta e Meleagro* sia un antefatto di un celebre quadro di David del 1783, *Il dolore di Andromaca*<sup>16</sup>; di parere discordante è tuttavia Honour<sup>17</sup>. Volendo escludere filiazioni dirette, le affinità possono essere ricondotte, come si vedrà oltre, a comuni prototipi di rilievi romani

<sup>9</sup> Lettera del 21 settembre 1743, ASL, filza 143, n. 904, vedi fonti e bibliografia.

<sup>10</sup> Lettera del 23 novembre 1743, ASL, filza 143, n. 909, vedi fonti e bibliografia.

<sup>11</sup> CLARK, BOWRON 1985, vedi bibliografia, p. 230.

<sup>12</sup> ASL, filza 83, n. 286, vedi fonti e bibliografia.

<sup>13</sup> BOWRON, KERBER 2007, vedi bibliografia, p. 24.

<sup>14</sup> BELLI BARSALI 1967, vedi bibliografia, p. 112.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 1973, pp. 35-36 e GONZÁLEZ-PALACIOS 1985, vedi bibliografia.

<sup>16</sup> Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, in deposito presso il Louvre.

<sup>17</sup> HONOUR 1967, vedi bibliografia.

<sup>18</sup>Vedi *infra*; cfr. anche *David e Roma*, catalogo della mostra, Roma 1981, p. 123.

<sup>19</sup> *ibid.*

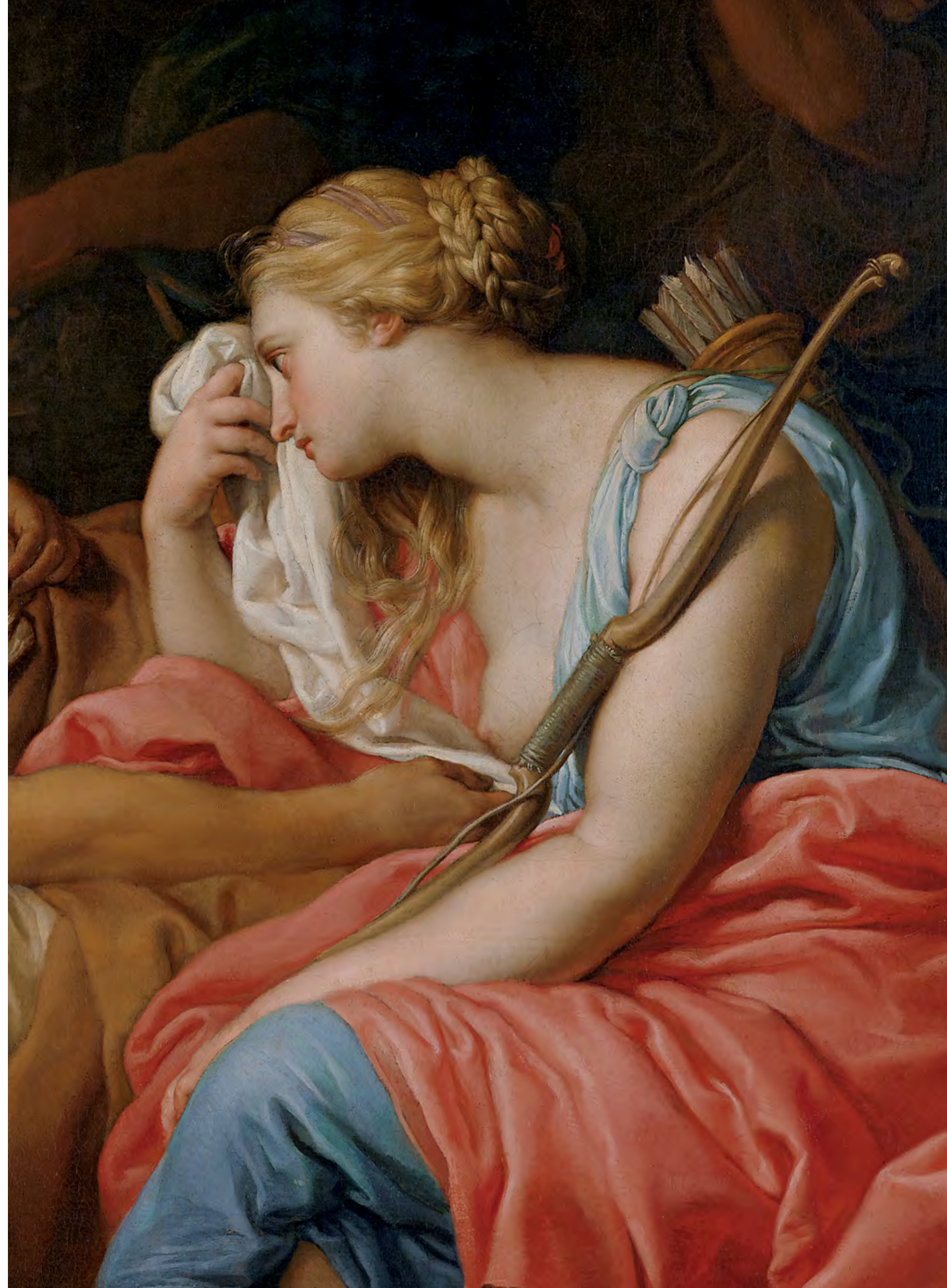
raffiguranti la *Morte di Meleagro*<sup>18</sup>. Isa Belli Barsali<sup>19</sup> avanza anche l'ipotesi che l'Atalanta sia stata presente nella memoria del giovane Canova al momento della realizzazione della figura sinistra del monumento funebre di Clemente XIV (1782) nella chiesa romana dei Santi Apostoli. Ma se il riferimento a Canova è esatto, il paragone indubbiamente più calzante è con un'altra opera dell'artista, ovvero con la celeberrima immagine dell'Italia turrita che piange ai piedi del sepolcro di Alfieri (1806-1810), nella chiesa di Santa Croce a Firenze (fig. 2).



**Fig. 2:** Antonio Canova, *Monumento funebre a Vittorio Alfieri* (part.), Firenze, chiesa di Santa Croce

Come già detto, Batoni si curò personalmente della realizzazione delle cornici, che infatti compaiono come aggiunta di 22 scudi alla spesa per i dipinti.

Scrivendo infatti Batoni al marchese Sardini: «Mi dispiace però di sentire ch'Ella sia in deliberazione di farvi costì la cornice, poiché il mio genio è stato sempre di mandarlo colla cornice, mentre soglio con la cornice dargli gli ultimi tratti; ed in fatti in occasione di qualche quadro da me trasmesso in Inghilterra, ove non potevo mandarli colle cornici per il dispendio che vi sarebbe occorso ho fatto





<sup>20</sup> Lettera del 24 febbraio 1742, ASL, filza n. 143, n. 883, vedi bibliografia.

ai medmi qui le cornici dorate di oro falso per terminarveli sopra<sup>20</sup>». Da questa testimonianza, oltre alla conferma dell'estrema attenzione che Batoni riponeva in tutte le fasi della realizzazione dei dipinti, è possibile avere un'idea della prassi utilizzata dal pittore che, come egli stesso afferma, era solito dare gli ultimi tocchi una volta che i quadri erano stati incorniciati, in modo tale da valutare l'effetto a lavoro completato, potendo analizzare in questo modo il risultato del suo lavoro con gli occhi dell'osservatore finale.

Le cornici fatte realizzare da Batoni, e di cui parla nel suo carteggio, sono quelle che ancora oggi accompagnano i dipinti.



**Fig. 3:** Pompeo Batoni, *Disegno preparatorio per la figura di Altea*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

<sup>21</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 260-546.

Meleagro<sup>21</sup> era nato dal matrimonio di Altea e di Eneo, anche se si diceva fosse in realtà figlio di Ares. Appena terminato il parto, le Moire si presentarono ad Altea annunciandole che la vita di Meleagro sarebbe corsa parallela alla durata di un tizzone che stava bruciando nel focolare. Immediatamente Altea tolse il tizzone dal fuoco, lo immerse in un secchio d'acqua e lo nascose. Divenuto formidabile guerriero e invincibile lanciatore di giavellotto, Meleagro partecipò insieme ai più valorosi, tra cui Atalanta, alla spedizione contro il cinghiale calidonio mandato da Artemide.



Così Ovidio descrive l'incontro tra Meleagro e Atalanta:

*A lei una spilla non cesellata agganciava al sommo la veste; schietta l'acconciatura dei capelli, raccolti in un sol nodo; pendendo dalla sinistra spalla, crepitava l'eburnea custodia delle frecce, e con la sinistra reggeva anche l'arco. Questo era il suo abbigliamento: quanto all'aspetto, lo potresti giustamente definire virgineo in un fanciullo e di un fanciullo in una vergine. Vederla e nel contempo desiderarla fu tutt'uno per l'eroe di Calidonia [...]*<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 318-325 (tr.it.).



**Fig. 4:** Pompeo Batoni, disegno con la *Creazione di Prometeo*, dal rilievo di sarcofago ora al Louvre, Windsor, Eton College

**Fig. 5 (a fianco):** Rilievo di sarcofago con la *Creazione di Prometeo*, Parigi, Louvre (inv. Ma 445). Al tempo di Batoni era esposto a Roma, in palazzo Vitelleschi al Corso

Durante la caccia, Atalanta scoccò per prima una freccia che colpì il cinghiale all'orecchio e Meleagro diede il colpo di grazia all'animale. Meleagro, innamorato perdutamente di Atalanta, lo scuoiò e ne offrì la pelle alla fanciulla. Questo causò le ire degli zii di Meleagro, il quale accecato d'amore e d'ira, li uccise. Altea, al vedere i cadaveri dei fratelli, lanciò una maledizione contro Meleagro. Allora le Moire consigliarono ad Altea di prendere il tizzone gelosamente custodito e buttarlo nel fuoco. Quando il tizzone fu raggiunto dalle fiamme Meleagro sentì un improvviso bruciore e morì.

*Fuoco e dolore crescono e ancora si attenuano; poi l'uno e l'altro si spengono insieme: nell'aura lieve a poco a poco s'è salo il respiro; a poco a poco la brace si copre di cenere bianca.*<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 522-525 (tr.it.).

Come Batoni espressamente riferisce in una lettera a Lodovico Sardini datata 24 settembre 1740, il legame tra i due soggetti mitologici è dato dalla vita e dalla morte: «come che il primo allude al nascer della vita, così questo altro vorrei che alludesse alla morte ma non con idea orribile e spaventosa»<sup>24</sup>. Se indubbiamente arduo compito, brillantemente superato, si è rivelato per Batoni evitare l'«orribile e spaventoso» nella tragedia di *Meleagro*, sottolineandone il carattere elegiaco, sicuramente minori problemi ha incontrato per quanto ri-

<sup>24</sup> Lettera del 24 settembre 1740, ASL, filza 143, n. 874, vedi fonti e bibliografia.



guarda la composizione del *Prometeo* dove, come riferisce lo stesso Batoni, affronta un «soggetto composto di tre figure e nobile et eroico»<sup>25</sup>, con Prometeo, l'Uomo, e «Minerva, la quale vi infonde l'anima figurata da una farfalla»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *ibid.*

<sup>26</sup> *ibid.*

Nella collezione del Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Besançon<sup>27</sup> (fig. 3) è custodito un disegno preparatorio, firmato, per la figura di Altea nel *Meleagro*<sup>28</sup>. Tuttavia, se si tiene in considerazione quanto afferma Batoni in una lettera al Sardini del 21 aprile 1742 («ho de' studi per il secondo quadro»<sup>29</sup>), si intuisce come l'attività grafica preparatoria per l'*Atalanta e Meleagro* debba essere stata più

<sup>27</sup> inv. D 2260.

<sup>28</sup> VITZTHUM 1968, vedi bibliografia, p. 135, riprodotto fig. 1; CLARK, Bowron 1985, vedi bibliografia, cat. D49, p. 380, BOWRON 2016, vedi bibliografia, cat. D40, vol. II, p. 659.

<sup>29</sup> Lettera del 21 aprile 1742, ASL, filza 143, n. 885, vedi fonti e bibliografia.

<sup>30</sup> Il disegno fa parte di un album raccolto a Roma nel tardo Settecento o Ottocento, e passato sul mercato antiquario nella seconda metà del Novecento, chiamato «album Galippe». Considerato autentico da Clark nel 1985 (CLARK, BOWRON 1985, vedi bibliografia, cat. D305, p. 388), nell'ultima monografia di Bowron è inserito nelle opere da verificare (BOWRON 2016, vedi bibliografia, vol. II, p. 676).

<sup>31</sup> Lettera del 24 settembre 1740, cit.

<sup>32</sup> BOWRON 2016, vedi bibliografia, vol. II, cat. D 228, p. 672.

<sup>33</sup> Ibid.



Fig. 6: Antinoo Farnese, Napoli, Museo archeologico nazionale (vedi nota 37)

<sup>34</sup> Parigi, Musée du Louvre, Inv. Ma 445. Il rilievo è stato portato in Francia da Roma in periodo napoleonico.

<sup>35</sup> Si veda, in proposito DODERO 2018, in bibliografia, pp. 358-359. Il sarcofago, ora ai Musei Capitolini, al tempo di Batoni apparteneva alla collezione Albani.

<sup>36</sup> Lettera del 24 settembre 1740, cit.

complessa. Clark, nel 1985, segnalava inoltre l'esistenza di un altro disegno preparatorio, già nella collezione della contessa von Finkenstein a Zurigo, per la figura dell'Uomo nel *Prometeo*<sup>30</sup> la cui autografia, tuttavia, rimane ancora da verificare.

Lo stesso Batoni sottolinea la rarità dell'iconografia del *Prometeo*, ricordando come «questo è un soggetto non mai visto, in pittura onde spero che sarà bello»<sup>31</sup>. È infatti dalla scultura classica che il pittore trae la sua fonte di ispirazione, studiata attentamente dal vero nelle collezioni romane. In particolare, per il collezionista inglese Richard Topham aveva realizzato un disegno (fig. 4) che ritrae *La creazione*

*di Prometeo*, ora a Windsor, Eton College<sup>32</sup> copiando un rilievo di sarcofago (fig. 5) che ai tempi era esposto in palazzo Vitelleschi al Corso a Roma<sup>33</sup>, e ora al Louvre<sup>34</sup>. Altra fonte di ispirazione potrebbe essere stato il rilievo con il medesimo soggetto (fig. 8), ora in Campidoglio, e all'epoca appartenente alla collezione Albani<sup>35</sup>. In quest'ultimo rilievo, infatti, troviamo il particolare di Minerva che infonde la vita alla creatura di Prometeo, elemento che non compare nell'esemplare disegnato da Batoni.

Per quanto riguarda la figura che Prometeo sta creando dall'argilla per dare forma all'uomo, è lo stesso Batoni a dire che dovrà essere «giovanile e di bella forma» e «che deve farsi bellissima e di belle forme»<sup>36</sup>. Per dargli queste caratteristiche Batoni si ispirerà all'*Antinoo capitolino* (vedi fig. 6), che all'epoca apparteneva alla collezione Albani<sup>37</sup>.

Anche per quanto riguarda l'*Atalanta e Meleagro* è possibile far risalire l'ispirazione alla scultura romana con il fronte del sarcofago (fig. 7), al tempo nella Sala del Sole della Villa Borghese al Pincio, e ora al Louvre<sup>38</sup>. Sono significativi, a proposito, i cambiamenti intervenuti tra il prototipo e l'interpretazione che ne fornisce Batoni. Scompaiono le Moire assetate di vendetta attorno alla figura di Altea (la quale viene relegata in secondo piano in penombra), e vengono a mancare attorno al letto di morte di Meleagro le figure sconvolte dal dolore che si avventano sul giaciglio. Evitata l'«idea orribile e spaventosa» la composizione si trasforma in un dolce e malinconico commiato.



Come ricorda Marta Bezzini<sup>39</sup>, le due tele furono oggetto di un acquisto mancato da parte degli Uffizi nel primo decennio del Novecento. Il carteggio intrattenuto tra Elisa Minutoli Sardini, ultima erede della famiglia Sardini, e la Galleria degli Uffizi, conservato presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, è stato pubblicato dalla studiosa in occasione delle iniziative collegate al tricentenario della nascita del pittore<sup>40</sup>.

In una lettera datata 27 settembre 1910, Elisa Minutoli Sardini scri-

chiani incaricato dalla direzione di trattare l'acquisto dei quadri del Batoni non potrà essere in Lucca che nel pomeriggio del giorno 17 corrente»<sup>43</sup>.

Tuttavia, come ricorda Marta Bezzini, «purtroppo si sa che i due dipinti, non furono acquistati né dalla Galleria d'Arte Antica di Roma né da quella degli Uffizi nonostante l'interesse mostrato in anni diversi dalle due direzioni»<sup>44</sup>.

<sup>37</sup> Bowron e Kerber (BOWRON, KERBER 2007, vedi bibliografia, p. 21) citano come paragone l'*Antinoo del Belvedere*, anche se la somiglianza evidente è con l'*Antinoo* ora ai Musei Capitolini. Rispetto alla scultura, la figura viene dipinta da Batoni specularmente. Il cosiddetto *Antinoo capitolino* è in realtà una copia romana di un originale greco raffigurante Hermes, da cui deriva anche l'*Antinoo Farnese* ora al Museo archeologico nazionale di Napoli (ma al tempo di Batoni esposto a palazzo Farnese a Roma). L'*Antinoo capitolino* e l'*Antinoo Farnese* differiscono per la testa (cinquecentesca è quella dell'*Antinoo Farnese*). Il capo a fitti riccioli dipinto da Batoni è senza dubbio ispirato dalla testa di epoca romana dell'*Antinoo capitolino*. Si riproduce qui a confronto l'*Antinoo Farnese* solo perché la fotografia illustra meglio le somiglianze con il dipinto di Batoni.

<sup>38</sup> BOWRON, KERBER 2007, vedi bibliografia, p. 21. Parigi, Musée du Louvre, Inv. Ma 539. Il rilievo è stato acquistato dai Borghese nel 1807.

<sup>39</sup> BEZZINI 2009, vedi bibliografia.

<sup>40</sup> Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, 1920, Affari Generali, fasc. 19, pubblicato in BEZZINI 2009, vedi bibliografia.

<sup>41</sup> In realtà Elisa Sardini si riferisce al *Prometeo*.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.



**Fig. 7:** Rilievo di sarcofago con la *Morte di Meleagro*, Parigi, Louvre (inv. Ma 539)

**Fig. 8:** Rilievo di sarcofago con la *Creazione di Prometeo*, Roma, Musei Capitolini



ve al Ministro della Pubblica Istruzione proponendo l'acquisto di tre dipinti, tra cui il «quadro del Batoni *Policleto*<sup>41</sup> che è cifrato colle date» per lire 20.000, e il «quadro del Batoni *Meleagro* cifrato con date», sempre per la cifra di lire 20.000. Il 5 novembre dello stesso anno, la marchesa dice che non manderà i quadri a Roma senza la sicurezza di averli venduti e li farà restaurare affidandosi al suo incaricato Fortunato Maestosi<sup>42</sup>.

Il 13 novembre del 1910, Pasquale Nerino Ferri, scrive alla marchesa Sardini: «Mi pregio prevenire la S.V. che l'ispettore Dott. Nello Tar-

## Provenienza

Marchese Lodovico Sardini di Lucca (sua commissione del 1740); ereditati da Elisa Sardini, moglie di un membro della famiglia Minutoli, e quindi per discendenza al conte Piero Minutoli-Tegrimi, Lucca, fino al 2001; presso Carlo Orsi, Milano, 2001; collezione privata.

## Esposizioni

Firenze, Palazzo Pitti, 1922, *Mostra della Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, cat. nn. 59-60;  
Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo - 31 maggio 1959, *Il Settecento a Roma*, cat. nn. 39-40;  
Lucca, Palazzo Ducale, 1967, *Mostra di Pompeo Batoni*, cat. nn. 12-13;  
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, *Il Settecento a Roma*, novembre 2005 - febbraio 2006, nn. 64 a-b;  
Houston, Museum of Fine Art e Londra, The National Gallery, 2007-2008, *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth Century Rome*, cat. nn. 5,6;  
Lucca, Palazzo Ducale, Pompeo Batoni 1708-1787: *L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, dicembre 2008 - marzo 2009, cat. nn. 6,7.

## Fonti e Bibliografia

Archivio di Stato di Lucca, *Archivio Sardini*, filza 143, nn. 870-910, 912-913, 923 (carteggio pubblicato a cura di M. BARSALI in appendice al catalogo della mostra di Lucca del 1967, vedi *infra*), filza 83, n. 286;  
E. LAZZARESCHI, *Due tele di Pompeo Girolamo Batoni*, in «Rassegna Nazionale», anno XXXIV, vol. CXCI, maggio 1913, pp. 239-247, riprodotti;  
N. TARCHIANI, *Mostra della Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra di Firenze, 1922, Roma-Milano-Firenze [1922?], p. 29 (dipinti citati come *Allegorie*);  
H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Roma 1924, p. 650 (*Atalanta e Meleagro* erroneamente citato come *Diana piange Endimione morto*);  
M. NUGENT, *Alla Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700: Note e impressioni*, San Casciano Val di Pesa (FI) 1925, vol. I, pp. 304-305;  
P. CAMPETTI, *Pompeo Girolamo Batoni*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. VI, Roma 1930, p. 378;  
E. EMMERLING, *Pompeo Batoni, sein Leben und Werk*, Darmstadt 1932, cat. nn. 147, 159, pp. 124-126;  
L. MARCUCCI, *L'arte di Pompeo Batoni*, in «Bollettino storico lucchese», XIV, 1942, nn. 20-21, pp. 8, 16, riprodotti;  
*Pompeo Girolamo Batoni*, in *Enciclopedia della Pittura italiana*, diretta da U. GALETTI, E. CAMESASCA, Milano 1950, vol. I, p. 246;  
L. COCHETTI, *Pompeo Batoni ed il neoclassicismo a Roma*, in «Commentari», anno III, fasc. IV, ottobre - dicembre 1952, pp. 282 (con data della lettera di Batoni erroneamente riferita al 17 maggio 1740 invece che all'8 maggio 1740), 289 (con data erroneamente riferita al 14 novembre 1743 invece che al 14 settembre 1743);  
*Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra di Roma, 1959, Roma [1959?], p. 53 (*Atalanta e Meleagro* erroneamente citato come *Diana e Endimione*);  
I. BELLÌ BARSALI, alla voce *Pompeo Girolamo Batoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma 1965, p. 199 (*Atalanta e Meleagro* erroneamente citato come *Diana piange Endimione*);  
I. BELLÌ BARSALI, *Mostra di Pompeo Batoni*, catalogo della mostra di Lucca, 1967, Lucca 1967, pp. 111-114, appendice pp. 258-296, 298-299, 307, riprodotti tavv. 12-13;  
E. BORELLI, *Pompeo Batoni*, Lucca 1967, pp. 11-12, p. 17, nota 14, riprodotti tav. III (*Prometeo*);  
L. BRACALONI, *Pompeo Batoni signore di Lucca* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «L'Osservatore Romano», 24 settembre 1967 (*Atalanta e Meleagro*), p. 5, pubblicato anche in BUSIRI VICI 1968, vedi *infra*, p. 115;

L. DAMIANI, *Pompeo Batoni e il neoclassicismo* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «Il Gazzettino», 2 agosto 1967 (*Prometeo*), pubblicato anche in BUSIRI VICI 1968, vedi *infra*, p. 81;  
H. HONOUR, *Pompeo Batoni a Lucca* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «The Burlington Magazine», vol. CIX, n. 774, settembre 1967 (*Atalanta e Meleagro*), p. 550, riprodotto fig. 56, pubblicato anche in BUSIRI VICI 1968, vedi *infra*, p. 120;  
M. L. B., *Pompeo Batoni a Lucca* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «Palatino», n. 4, anno XI, 4ª serie, ottobre - dicembre 1967, p. 431, pubblicato anche in BUSIRI VICI 1968, vedi *infra*, p. 133;  
L. SERVOLINI, *Pompeo Batoni pittore lucchese* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «Le Venezie e l'Italia», novembre 1967 (*Atalanta e Meleagro*), pubblicato anche in BUSIRI VICI 1968, vedi *infra*, p. 123;  
A. BUSIRI VICI, *Le «donne» del Batoni* / *Recensioni sulla mostra di Lucca (1967)*, Lucca 1968, pp. 13, 139 (*Atalanta e Meleagro*), particolare riprodotto fig. 6; pp. 81 (*Prometeo*), 115 (*Atalanta e Meleagro*), 120 (*Atalanta e Meleagro*), 123 (*Atalanta e Meleagro*), 133;  
W. VITZTHUM, *Pompeo Batoni* (recensione della mostra di Lucca, 1967), in «Revue de l'Art», n. 1-2, 1968 (*Atalanta e Meleagro*), p. 136;  
I. BELLÌ BARSALI, *Guida di Lucca*, Lucca 1970, p. 343;  
S. TRKULJA, *Pompeo Girolamo Batoni*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani*, vol. I, Torino 1972, p. 417 (*Atalanta e Meleagro* erroneamente citato come *Diana piange Meleagro*);  
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *La grammatica neoclassica*, in «Antichità Viva», anno XII, n. 4, luglio - agosto 1973, (*Atalanta e Meleagro*), pp. 36, 54 (nota 10), riprodotto a p. 34, fig. 16;  
S. ROETTGEN, *The Age of Neoclassicism. I. Dipinti e disegni*, recensione della mostra di Londra, 1972, in «Arte illustrata», vol. 6, n. 52, febbraio 1973, p. 62 (*Prometeo*);  
E. BUSMANTI, *Calvi e Giani: quattro opere e due temi*, in «Paragone», anno 30, n. 353, luglio 1979, pp. 120-121 (*Prometeo*);  
A.M. CLARK, *Pompeo Batoni, a Complete Catalogue of his Works*, a cura di E.P. BOWRON, Oxford 1985, cat. nn. 69-70, pp. 25-26, 229-230, 380, 388, 399, 407, 415, riprodotti tavv. 68-69;  
A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Batoni e l'antico* (recensione di CLARK 1985, vedi sopra), in «Il Giornale», 29 dicembre 1985, inserto «Lettere e Arti» (*Atalanta e Meleagro*), p. III;  
I. BELLÌ BARSALI, *Lucca, Guida alla città*, Lucca 1988, p. 239;  
C.M. SICCA, *Pompeo Girolamo Batoni*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexicon*, vol. 7, München-Leipzig 1993, pp. 471 (*Atalanta e Meleagro*), 472;  
S. SUSINNO, *Minerva che anima la statua di Prometeo: Traccia iconografica moderna*, in A. GERMANO (a cura di), *Pallade di Velletri. Il mito, la fortuna*, Roma 1999, p. 36, riprodotto fig. 2 (*Prometeo modella l'uomo con l'argilla*);  
H. VOSS, *La Pittura del Barocco a Roma*, (traduzione italiana di Voss, 1924, vedi sopra), a cura di A.G. DE MARCHI, Vicenza 1999, p. 629 (*Atalanta e Meleagro* erroneamente citato come *Diana piange Endimione morto*);  
F. CORBERI, in *Due dipinti di Pompeo Girolamo Batoni. Una scultura di Carlo Finelli*, Milano, Galleria Carlo Orsi, Milano 2001, pp. 6-15;  
E.P. BOWRON, in A. LO BIANCO, A. NEGRO (a cura di), *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra di Roma, 2005-2006, Cinisello Balsamo (MI) 2005, p. 181;  
E. GARDNER, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, vol. V, a cura di C. CESCHI, Venezia 2005, p. 113.  
P.P. QUIETO, *Pompeo Girolamo de' Batoni: L'ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma 2007, p. 262, 264-266 figg. 138-139;  
E.P. BOWRON, P. B. KERBER, *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth Century Rome*, catalogo della mostra di Houston e Londra, 2007, New Haven and London 2007, pp. 8, 18, 21-25, figg. 23-24, un particolare di *Atalanta e Meleagro* riprodotto p. x;

E.P. BOWRON, *Pompeo Batoni nato pittore*, in L. BARROERO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787: L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra di Lucca, 2008-2009, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 21, 29;  
 S. GRANDESSO, in L. BARROERO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787: L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra di Lucca, 2008-2009, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 204-207, cat. nn. 6-7;  
 P.B. KERBER, *La precisione del momento: testo e contesto nella pittura di storia di Batoni*, in L. BARROERO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787: L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra di Lucca, 2008-2009, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 68, 70 (*Atalanta e Meleagro*);



L. BARROERO, *Mengo, Batoni e Stanislao Augusto di Polonia: una controversia «regale»*, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma 23-24 novembre 2005), Roma 2009, p. 204, p. 204 nota 8;  
 M. BEZZINI, *Pompeo Batoni a Firenze: Precisazioni archivistiche*, in L. BARROERO (a cura di), *Intorno a Batoni: Convegno internazionale Roma, 3 e 4 marzo, Atti*, Lucca 2009, pp. 161-62, Appendice, pp. 168-69, doc. 3;  
 M. INGENDAAY, *Pompeo Batoni: le lettere, l'autoritratto e il rapporto con tre committenti toscani (Conti, Riccardi e Gerini)*, in L. BARROERO (a cura di), *Intorno a Batoni: Convegno internazionale Roma, 3 e 4 marzo, Atti*, Lucca 2009, pp. 135, 135 (nota 20), 142;

P. SANNUCCI, *La tecnica di Pompeo Batoni. Tra classico e moderno*, in L. BARROERO (a cura di), *Intorno a Batoni: Convegno internazionale Roma, 3 e 4 marzo, Atti*, Lucca 2009, pp. 215, 216;  
 A. PAMPALONE, *La Roma del Preciado nella seconda metà del Settecento: Aspetti della figuratività pittorica*, in A. RODRIGUEZ Y GUTIERREZ DE CEBALLOS (a cura di), *Francisco Preciado de la Vega: Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid 2009, pp. 167, 182 n. 1, fig. 2 (*Prometeo*);  
 L. BARROERO, *Temi mitologici come poesia visiva nell'opera di Pompeo Batoni*, in G. IZZI, L. MARCOZZI, C. RANIERI (a cura di), *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione* (Atti del Convegno di Studi, Università di Roma Tre, 17-19 febbraio 2010), Firenze 2012, pp. 347-51, figg. 1,2;



E.P. BOWRON, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, New Haven and London 2016, vol. I, pp. 71-74, cat. nn. 58-59, vol. II, p. 713;  
 E. DODERO, *Winckelmann e le sculture di Palazzo Nuovo: una selezione*, in E. DODERO, C. PARISI PRESCICCE (a cura di), *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra di Roma 2017-2018, Roma 2018, p. 359, al cat. W30 (*Prometeo*).  
 E. GARDNER, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, vol. V, a cura di C. CESCHI e S. FERRARI, Venezia 2019, p. 33.



*Lorenzo di Credi*

**Lorenzo di Credi**  
(Firenze 1456/1459 – 1536)

*Adorazione del Bambino*

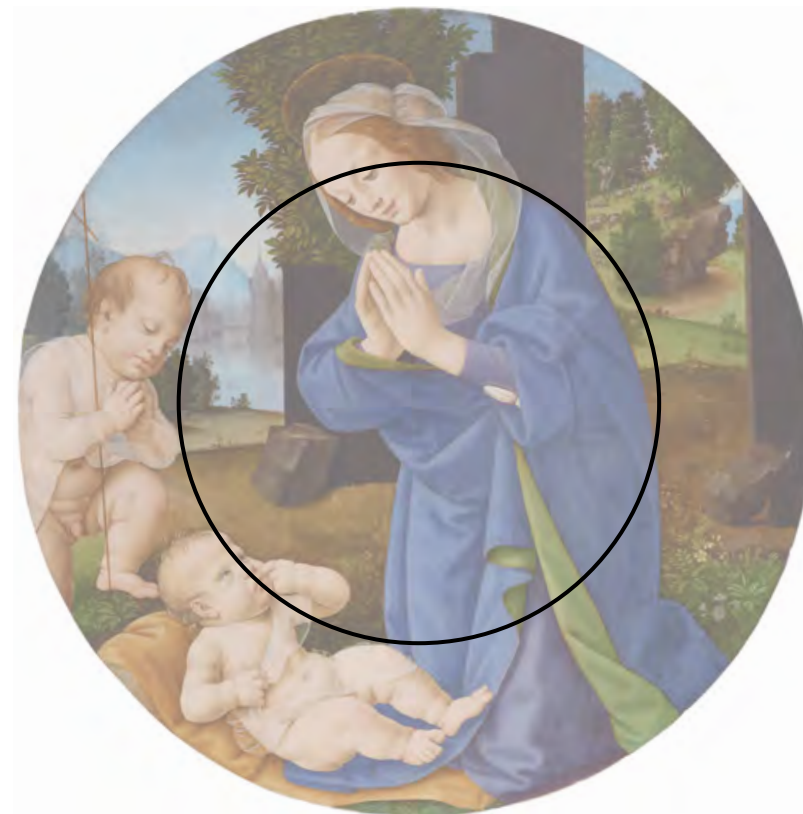
tecnica mista su tavola  
tondo, Ø 75 cm





«**S**forzasi la natura donare ad alcuni il medesimo amore nelle loro azzioni, ch'ella suole usar nelle piante et nelle altre sue creature, che con infinita diligenza diligentemente conduce al desiderato fine. Et chi mira le stravaganzie dell'erbe, l'artificio, et la diligenza con che la natura di continuo le mantiene; et con che arte et amorevolezza le conduce al fiorire e al far frutto, non stupirà nel vedere le opre di Lorenzo di Credi pittore, finite da lui con infinitissima pazienza. Era costui persona certo diligentissima, et pulitissima nell'opre ch'è fece, quanto nessuno altro che in Fiorenza sia stato per lo adietro<sup>1</sup>».

<sup>1</sup> Esordio della vita di Lorenzo di Credi nella prima edizione (1550) delle *Vite* del Vasari, riportato in G. VASARI, *Le Vite de' più illustri pittori, scultori e architetti*, ed. a cura di V. MARCHESE, C. MILANESI, G. MILANESI, C. PINI, vol. VIII, Firenze 1852, p. 202 nota 1.



Così comincia Vasari la vita di Lorenzo di Credi nella prima edizione delle *Vite*, puntando da subito l'attenzione alla caratteristica immediatamente evidente nei dipinti di Lorenzo di Credi, tanto che nel seguito ritorna sull'argomento per affermare come: «Fu costui tanto finito e pulito ne' suoi lavori, che ogni altra pittura, a comparazione delle sue, parrà sempre abbozzata e mal netta<sup>2</sup>».

Questa estrema cura e attenzione al particolare lo metterà in evidenza all'interno della bottega del Verrocchio per quanto riguarda la realizzazione di dipinti di devozione privata aventi come soggetto l'*Adorazione del Bambino*, la *Madonna con Bambino*, e l'*Annunciazione*, riscuotendo particolare successo tra i collezionisti fiorentini. Infatti,

**Fig. 1:** Schema delle direttrici della composizione del tondo. L'individuazione si deve a Colasanti (COLASANTI 1922, vedi bibliografia)

<sup>2</sup> VASARI, *cit.*, p. 207.



in seguito allo spostamento di Leonardo a Milano (1482-1483) e dopo che Verrocchio sarà andato a Venezia negli anni '80 per non fare più ritorno, Lorenzo di Credi assume la guida della bottega del maestro, concentrandone l'attività su dipinti di devozione privata e ritratti. L'attitudine per le opere di non grande formato e la riluttanza a intraprendere grandi commissioni viene ricordata anche da Vasari, che rammenta come «Non si curò Lorenzo di fare molte opere grandi, perché pensava assai a condurle, e vi durava fatica incredibile, e massimamente perché i colori ch'egli adoperava erano troppo sottilmente macinati; oltreché purgava gli olj di noce e stillavagli, e



**Fig. 2:** Lorenzo di Credi, *Adorazione del Bambino*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Ø 87 cm

faceva in su le tavolelle le mestiche de' colori in gran numero, tanto che dalla prima tinta chiara all'ultima oscura si conduceva a poco a poco con troppo e soverchio ordine; onde n'aveva alcuna volta in su la tavolella 25 e trenta, e per ciascuna teneva il suo pennello appartato; e dove egli lavorava, non voleva che si facesse alcun movimento che potesse far polvere: la quale troppo estrema diligenza non è forse più lodevole punto, che si sia una strema negligenza; perché in tutte le cose si vuole avere un certo mezzo e star lontani dagli estremi, che sono comunemente viziosi<sup>3</sup>.

Vasari quindi attribuisce questa predisposizione per i dipinti di non

grande formato alla eccessiva cura del particolare che non gli consentiva di mettersi alla prova con le dimensioni maggiori. In realtà, il motivo è legato alla caratteristica intima e meditativa della realtà di Lorenzo di Credi, che lo metteva più a suo agio nella descrizione di un mondo familiare, concentrato, e silenzioso, molto più adatto alla committenza privata che alle grandi pale d'altare.

Il successo ottenuto a Firenze lo porta nella sua fase giovanile ad affrontare ripetutamente gli stessi soggetti, variando di poco la struttura e le figure, ma conducendo una ricerca sistematica riguardo alla rappresentazione del soggetto all'interno di un determinato formato. Questa fase sperimentale giovanile giunge intorno al 1490 alla maturità nella padronanza del formato. Come nota anche la Dalli Regoli: «la tendenza a dare un certo numero di versioni dello stesso tema non è una manifestazione del periodo tardo dell'artista, quindi una prova dell'infaciarsi delle sue capacità creative, bensì un'inclinazione costante: anzi queste iterazioni cui Lorenzo si dedica personalmente durante la giovinezza e la prima maturità si faranno più rare in seguito, allorché, disponendo di un buon numero di scolari, egli affiderà a costoro il compito di eseguire i dipinti commessigli certo con frequenza dagli esponenti del ceto medio fiorentino»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, p. 25.

Il primo a dare notizia del dipinto è stato Otto Mündler, il quale durante il suo viaggio in Italia, nei suoi *Travel Diaries* in data 9 febbraio 1858 riporta che: «Si dice che la sorella del conte Giulini, la contessa Casati, possedeva un trittico di "Leonardo da Vinci" (!). È una Madonna con Bambino; con san Michele da un lato e san Gabriele dall'altro. È una cosa affatto mediocre, di un artista minore della scuola cremonese. Sebbene si sia pensato molto a quest'opera, non si è fatto alcun cenno di un tondo di Lorenzo di Credi (con un vetro rotto), una delle opere migliori dell'artista! – (NB. Merita un esame più approfondito). Nella parte centrale del dipinto il Bambino Gesù è disteso sul terreno, in mezzo ai fiori. Sulla destra la Vergine in adorazione; sull'altro lato san Giovannino. Paesaggio. Le figure sono molto piacevoli; Solamente l'occipite di san Giovannino potrebbe essere maggiormente articolato. Circa 2 piedi e 10 pollici di diametro. A quanto pare in eccellente stato di conservazione.<sup>5</sup>»

Otto Mündler era un attento mercante d'arte, assunto come *Travelling Agent* dalla National Gallery di Londra dal 1855 al 1858. I suoi diari di viaggio venivano inviati al direttore della Na-

<sup>5</sup> TOGNERI DOWD 1985, vedi bibliografia, p. 197: «The sister of C.te Giulini, Contessa Casati is said to have a triptych by "Leonardo da Vinci" (!). It is Virgin & Child; with S. Michael on one side & S. Gabriel on the other. It is a poor thing altogether, by some quite inferior artist of the Cremonese school. – While a good deal was thought of this production, no mention at all was made of a Tondo by Lorenzo di Credi (with a broken cristal over it), one of the best pictures of this artist that can be found! – (NB. a close examination reserved.) In the central part of the picture the Infant Christ is lying on the ground, amidst the flowers. On the r. hand the Virgin adoring; on the other side S. John the Baptist, as a child. Landscape. The characters are very pleasing; only the occiput of S. John might be a little more developed. – About 2f. 10 in. D.W. – Apparently in excellent state».

<sup>3</sup> VASARI, cit., p. 208.



tional Gallery Charles Eastlake, in un periodo in cui il museo era in piena espansione e veniva condotta una campagna sistematica di acquisti in giro per l'Europa.

Sei anni dopo, il 6 agosto 1864, è Giovanni Morelli che scrive da Bergamo al suo amico Otto Mündler, tornando sull'argomento: «Posso davvero dirti poco del mercato locale di quadri, dato che ho poco tempo per occuparmi di queste cose. Sarai già a conoscenza del fatto che i dipinti delle gallerie dei Castelbarco e Litta si possono acquistare da Baslini, che da loro si è già procurato molte belle opere. Inoltre la Contessa Casati sarebbe disponibile a vendere il loro Lo-

<sup>6</sup> Pubblicato in KULTZEN 1989, vedi bibliografia: «Über den hiesigen Bilderhandel kann ich Ihnen wahrlich wenig sagen, da ich wenig Zeit habe mich mit dergleichen zu beschäftigen. Daß die Gallerien Castelbarco u. der Litta käuflich sind, das wissen Sie wohl durch Baslini, der viele schöne Stücke aus denselben bereits an sich gebracht. Ausserdem würde die Contessa Casati ihren Lorenzo di Credi verkaufen [...]. Außer diesen Bildern ist mir nichts bekannt was der Mühe lohnte Ihnen wissen zu thun.



renzo di Credi [...]. A parte questi quadri, non sono a conoscenza di nulla che valga la pena sapere per te<sup>6</sup>.

Tuttavia Morelli si sbagliava, perché il quadro di Lorenzo di Credi sarebbe rimasto presso la famiglia Casati per altri 150 anni.

A partire dal 1979<sup>7</sup> il dipinto è stato depositato presso la pinacoteca di Brera. Negli archivi del museo milanese<sup>8</sup> sono conservate le lettere indirizzate a Carlo Bertelli, allora sovrintendente a Milano, e inviate da Beatrice Rangoni Machiavelli, cognata di Annamaria Casati Stampa, al tempo proprietaria del dipinto.

Il deposito era probabilmente finalizzato a un eventuale acquisto da parte della pinacoteca di Brera. Si legge infatti nella lettera del 3

**Fig. 3:** Lorenzo di Credi, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Roma, Galleria Borghese, Ø 88 cm

<sup>7</sup> Archivio Pinacoteca di Brera, Depositi di Opere d'Arte, Cartella 13, Fascicolo n. 15, ex Pos. 15/303. Dai documenti, tuttavia, non è stato possibile stabilire quanto sia durato il prestito.

<sup>8</sup> In proposito desidero ringraziare Maria Cristina Passoni, Alessandra Quarto, e Cristina Quattrini della <sup>11</sup> Pinacoteca di Brera per l'assistenza fornita nella consultazione degli archivi.

maggio 1980 che: «Per varie circostanze Milano non ha nelle sue raccolte pubbliche nessun Lorenzo di Credi, mentre il tondo Soncino, con i suoi connotati strettamente leonardeschi e con la sua altissima qualità bene si presta a documentare il leonardismo toscano come precedente immediato della scuola lombarda formatasi all'ombra del grande Maestro da Vinci<sup>9</sup>».

Il dipinto venne esposto pubblicamente a Brera, come confermato

<sup>9</sup> Lettera di Beatrice Rangoni Machiavelli a Carlo Bertelli del 3 maggio 1980, Archivio Pinacoteca di Brera, cit.



**Fig. 4:** Lorenzo di Credi, *Adorazione del Bambino*, Londra, National Gallery, 86,4 x 60,4 cm

<sup>10</sup> Comunicazione scritta di Carlo Bertelli del 30 giugno 2021.

<sup>11</sup> Vedi provenienza.

da Carlo Bertelli, il quale ricorda anche come «il tondo completava perfettamente il capitolo fiorentino di Leonardo<sup>10</sup>».

L'acquisizione, però, non andò a buon fine e il dipinto lasciò definitivamente la collezione Casati Stampa soltanto nel 2001, quando fu venduto all'asta da Sotheby's a Milano<sup>11</sup>.



Come ha osservato per primo Colasanti: «lo schema compositivo del tondo si fonda su un accordo costituito dalla convergenza di due ideali curve, formate dalla disposizione del piccolo Gesù e del S. Giovannino, e dell'atteggiamento della Madonna che si inchina adorando. In tal modo le figure non si disperdono sul fondo del cielo e della campagna troppo vasti per contenerle, né si addensano affollate, come per esempio avviene nei tondi del Signorelli, ma seguendo una linea che, pur senza essere segnata, vive nella trama del lavoro pittorico, costituiscono un gruppo squisitamente melodico<sup>12</sup>».

Tuttavia Colasanti, dopo aver intuito le particolarità compositive del

inoltre abbandonata la struttura architettonica, rigido diaframma tra le figure in primo piano e lo sfondo, in favore di un arioso paesaggio luminoso che arriva ad avvolgere le figure in primo piano. Passaggio che segnala la maggior comprensione del formato circolare è anche l'eliminazione della rigida griglia orizzontale-verticale data dall'arcata, sostituita dalle tre leggere rovine architettoniche che vengono utilizzate allo scopo di suggerire l'asse verticale fondamentale per l'equilibrio della composizione.

Alle stesse conclusioni giunge la Dalli Regoli, la quale nota come «nelle *Adorazioni* di Berlino e Karlsruhe [...] le figure, per quanto



**Fig. 6:** Albrecht Dürer (da Lorenzo di Credi), *Bambino Gesù*, disegno, Parigi, Louvre, 173 x 215 mm



**Fig. 5:** Fra' Bartolomeo, *Adorazione del Bambino*, Monaco, Alte Pinakothek, Ø 98,5 cm

dipinto (fig. 1), afferma che la stessa composizione si ritrova invertita e con poche modifiche nel tondo di Karlsruhe (fig. 2). In realtà, come più attentamente osserva Hauptmann nel '36, nel *Tondo Casati* «la curva dorsale della Madonna è risolta in un unico arco, la spezzatura della nuca viene eliminata e l'inclinazione della figura accentuata; inoltre l'arco contrapposto formato dai due Bambini è condotto in modo più rigoroso<sup>13</sup>». In effetti, la complicata linea spezzata del dorso di Maria di Karlsruhe, appesantita da un ampio panneggio che ricade a terra con ampie pieghe, diventa nel *Tondo Casati* una continua linea curva che segue le direttrici della composizione. Viene



**Fig. 7:** Lorenzo di Credi, *Adorazione del Bambino*, New York, Metropolitan Museum, Ø 91,4 cm

si curvino lievemente assecondando il profilo del tondo, non hanno l'instabile scioltezza di quelle già osservate, e le larghe porzioni di parete che fanno da sfondo alla Vergine, se confrontate con il perno irregolarmente sviluppato in profondità del *Tondo Casati*, sembrano procedere piuttosto da schemi elaborati in vista di un formato quadrangolare. Ancora pressante in entrambi è la necessità di una scansione planimetrica dello spazio, realizzata nel primo mediante la ritmica alternanza di declivi contrapposti [...], nel secondo tramite la successione insistente di elementi – lo zoccolo, il portico, i sassi sparsi, la mangiatoia, gli animali, il fiume serpeggiante – che

<sup>13</sup> HAUPTMANN 1936, vedi bibliografia, p. 206, la traduzione dal tedesco è tratta da DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, p. 117.

<sup>14</sup> DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, p. 31. Nonostante queste osservazioni la Dalli Regoli propende per una collocazione cronologica del *Tondo* precedente agli altri esemplari descrivendolo come «il più antico della serie, come si deduce dall'impasto opaco, raramente colpeggiato da lumeggiature».

sflora la pedanteria e tradisce il carattere sperimentale<sup>14</sup>».

Vicino risulta anche il tondo del Metropolitan (fig. 7), sia per quanto riguarda la semplicità e la linearità della disposizione nello spazio, che per la ricerca di atmosfera, paesaggio, e luce, all'interno del formato circolare. La soluzione adottata nella tavola del Metropolitan, per quanto complicata dal maggior numero di figure per la presenza dell'angelo che regge san Giovannino, risulta non lontana dal *Tondo Casati*, nonostante resti molto distante nell'analisi paesaggistica e nella resa degli elementi di secondo piano.

Nonostante il formato rettangolare, più vicina risulta essere l'*Adora-*



**Fig. 8:** Da Lorenzo di Credi, *Adorazione del Bambino*, Magonza, Landesmuseum, Ø 74 cm

*zione del Bambino* della National Gallery di Londra (fig. 4), sia banalmente per la descrizione del paesaggio, con la strada sulla sinistra che conduce allo specchio d'acqua e la scena dell'*Annuncio ai pastori* sulla destra immersa nella rigogliosa vegetazione, sia per quanto concerne l'efficacia e la linearità della disposizione delle figure e del paesaggio nello spazio. Dello stesso parere è Hauptmann<sup>15</sup>, il quale nota come le affinità presenti tra la tavola della National Gallery e le *Adorazioni* di formato circolare fanno pensare a una trasposizione nel formato rettangolare della ricerca compositiva sviluppata nel tondo.

Da sottolineare, quindi, come la ricerca sistematica sia volta alla ra-

refazione e semplificazione del modello per raggiungere il massimo dell'efficacia. Ciò è vero fin dagli esordi, dal momento che in nessuna delle sue *Madonne* hanno posto dettagli accessori come, al contrario, avveniva nella contemporanea pittura fiorentina. Un confronto con le analoghe rappresentazioni di Botticelli e Filippino Lippi risulta a proposito significativo. Eliminati angioletti e puttini alla raffigurazione non resta che la sua dimensione umana e «naturale».

Il dinamismo interno della composizione viene sottolineato dalla Dalli Regoli, che nota come «verso il basso il Bambino sembra ondeggiare sospeso, negando ogni possibilità di base rettilinea all'interno del tondo; con un'ampia curva il manto della Vergine ne raccoglie in parte il corpo e risale ad avvolgere tutta la figura con un effetto dinamico che scompare nelle *Madonne* delle altre *Adorazioni*, dove il mantello si apre nel mezzo e ricade in due bande rigide e pesanti. Il velo dell'acconciatura, aperto dal vento in un alone palpitante, e il nimbo trasparente proiettato in avanti, riassumono il moto rotante che anima la concezione di tutto il dipinto»<sup>16</sup>.

La Dalli Regoli è tornata sull'argomento cercando di individuare le peculiarità del *Tondo Casati* rispetto alle altre *Adorazioni* riferibili al decennio 1475-1485. La studiosa evidenzia, in proposito, la «sobrietà della gamma cromatica che, come nei più depurati rilievi robbiani, punta su pochi colori-base, azzurro, verde, giallo»<sup>17</sup>. «Una scelta che caratterizza poche opere di questo gruppo, ad esempio l'*Adorazione* di Karlsruhe, ma che risulta graduata con esito di particolare raffinatezza solo nella *Madonna con i due putti* della Galleria Borghese (fig. 3) e nel dipinto *Casati*<sup>18</sup>», e cita «l'invenzione – unica nella produzione crediana – del Bambino che sembra oscillare fra il sostegno coperto dal drappo giallo e il bordo del mantello che risale verso l'alto trattenuto dal braccio della madre»<sup>19</sup>. La studiosa conclude affermando che il dipinto «si pone dunque fra le tracce più significative dell'attenzione e dell'apprezzamento riserbati dal Credi agli interventi giovanili di Leonardo, nonché del momento in cui i due artisti si trovarono quasi certamente a operare in stretta connessione»<sup>20</sup>.

Purtroppo, però, risulta ancora poco studiato il rapporto che in quel periodo si crea all'interno della bottega di Verrocchio dove, per un certo periodo, è stato anche Leonardo a subire l'influsso di Lorenzo di Credi. I loro destini si separeranno in seguito perché, se da una parte, la pittura di Leonardo andrà incontro a un formidabile sviluppo, Lorenzo di Credi rimarrà per tutta la sua carriera fedele al suo stile.

<sup>16</sup> DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, pp. 30-31.

<sup>17</sup> DALLI REGOLI 2004, vedi bibliografia, p. 83.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 87

<sup>15</sup> HAUPTMANN 1936, vedi bibliografia, pp. 208-209.

La particolare attenzione per il paesaggio, con la ricchezza di vegetazione, le figure nel riquadro con l'annuncio ai pastori, e le architetture nordiche che emergono dall'acqua, è indice dell'interpretazione fiorentina della pittura fiamminga contemporanea. Ciò vale anche per la resa pittorica di alberi, fiori e fronde, colpiti da accurate e pazienti lumeggiature. Da ricordare come la pittura d'Oltralpe ebbe a Firenze grande seguito nella seconda metà del Quattrocento (basti ricordare l'arrivo nel 1483 del Trittico Portinari di Hugo Van der Goes), soprattutto all'interno della bottega del Verrocchio.

Come suggerisce la Dalli Regoli<sup>21</sup>, forse proprio a questo tipo di paesaggio pensava Leonardo quando, nel suo *Trattato della pittura* proponeva l'alternativa tra «loghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, e ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con vari colori, piegati da suave onde, dalli suavi moti dei venti<sup>22</sup>».

Il successo dei tondi di Lorenzo di Credi è testimoniato anche dall'attenzione che i contemporanei hanno rivolto alle sue *Adorazioni*. Al Louvre (fig. 6) è custodito un disegno di Dürer, firmato e datato 1495, che copia il Bambino della tavola del Metropolitan, mentre un tondo (fig. 5), ora all'Alte Pinakothek di Monaco e da Fahy<sup>23</sup> attribuito alla giovinezza di Fra' Bartolomeo, ripropone con alcune varianti e in controparte la stessa composizione del Metropolitan.

Al Landesmuseum di Magonza (fig. 8) è conservata una copia della composizione in versione semplificata, senza l'episodio dell'*Annuncio ai pastori*, attribuita da Degenhart<sup>24</sup> a Tommaso di Stefano, mentre dalla Dalli Regoli<sup>25</sup> riferita al Maestro della Maddalena Johnson.

<sup>21</sup> DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, p. 32.

<sup>22</sup> LEONARDO, *Trattato della pittura*, ed. G. FUMAGALLI (a cura di), *Leonardo omo senza lettere*, Firenze 1938, p. 237.

<sup>23</sup> E. FAHY, *The Earliest Works of Fra Bartolomeo*, in «The Art Bulletin», LI n. 2 (giugno 1969), p. 144 nota 9.

<sup>24</sup> DEGENHART 1932, vedi bibliografia, p. 150, riprodotto fig. 45

<sup>25</sup> DALLI REGOLI 1966, vedi bibliografia, cat. n. 266, p. 194, riprodotto fig. 286.

## Provenienza

Collezione marchese Casati Stampa di Soncino, Milano (la presenza più antica documentata nella collezione risale al 9 febbraio 1858, quando fu visto a Milano da Otto Mündler presso la contessa Casati).; collezione marchese Casati Stampa di Soncino, Roma (PELLEGRINI 1926, vedi bibliografia, riporta come collocazione «Roma, presso M. Coromillas a Palazzo Barberini», ma in realtà Coromillas era il nome della seconda moglie di Camillo Casati, Anna Ewing Cockrell Coromillas, e insieme vivevano a Palazzo Barberini); collezione Casati Stampa di Soncino, in deposito presso la Pinacoteca di Brera, Milano (1981, vedi Archivio Zeri, e 1985, vedi TOGNERI DOWD 1985 in bibliografia, e 1989, vedi KULTZEN 1989, in bibliografia); Sotheby's, Milano, 12 giugno 2001, lotto 242; collezione privata; presso Carlo Orsi, Milano, 2003; collezione privata.

## Esposizioni

Roma, Palazzo Venezia, 1945, *Mostra d'Arte italiana a Palazzo Venezia*, cat. n. 80

## Fonti e Bibliografia

O. MÜNDLER, diario di viaggio, 9 febbraio 1858, pubblicato in TOGNERI DOWD 1985, vedi *infra*;  
G. MORELLI, lettera a Otto Mündler, 6 agosto 1864, pubblicata in KULTZEN 1989, vedi *infra*;  
B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York e Londra 1896, pp. 110, 138; 2° ed., New York e Londra 1900, pp. 114, 150; 3° ed., New York e Londra 1909, pp. 132, 204; Nelle edizioni successive (all'interno di *Italian Picturers of the Renaissance*) non è più pubblicato per la scelta di Berenson di non menzionare i dipinti non appartenenti a collezioni pubbliche o comunque accessibili al pubblico;  
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, parte I, Milano 1911, pp. XXVII, 818 (in nota);  
A. COLASANTI, *Dipinti inediti di Lorenzo di Credi*, in «Bollettino d'Arte», anno II, serie II, 1922, n. V (novembre), pp. 193, 196-199, riprodotto a p. 192;  
A. PELLEGRINI, *Di alcune opere poco note di Lorenzo di Credi*, in «L'Arte», XXIX, 1926, p. 185 e p. 185 nota 2;  
R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XIII, L'Aia 1931 (ristampa New York 1970), p. 295 nota 1;  
B. DEGENHART, *Die Schüler des Lorenzo di Credi*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», IX, 1932, p. 159;  
A. COLASANTI, alla voce *Lorenzo di Credi*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere, ed Arti*, vol. XXI, Roma 1934, p. 501;  
M. HAUPTMANN, *Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei*, Frankfurt am Main 1936, p. 206, p. 206 nota 1;  
ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI DANNEGGIATI DALLA GUERRA, *Mostra d'Arte italiana*, catalogo della mostra di Roma, 1945, Roma 1945, non paginato, cat. n. 80;  
U. GALETTI, E. CAMESASCA (a cura di), alla voce *Lorenzo di Credi*, in *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1950, vol. II, p. 1405;  
G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, [Milano] 1966, cat. n. 33, pp. 30-31, 117, riprodotto fig. 72;  
F. ZERI, E.E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York 1971, p. 158, al cat. n. 09.197;  
C. TOGNERI DOWD (a cura di), *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, in «Walpole Society», vol. 51, 1985, pp. 197, 293;

C. FRULLI, alla voce *Lorenzo di Credi*, in F. ZERI (a cura di), *La pittura in Italia: Il Quattrocento*, Milano 1987, p. 670;  
R. KULTZEN, *Giovanni Morelli als Briefpartner von Otto Mündler*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52. Bd., H. 3 (1989), p. 397;  
E. E. GARDNER, *Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, a cura di C. CESCHI, Vol. I, Vicenza 1998, p. 205;  
C. DEL BRAVO, *Lorenzo di Credi, allievo e maestro*, in «Artista: critica dell'arte in Toscana», XIV, 2002, p. 57;  
F. CORBERI, in S. BRUSA, F. CORBERI, A. GNECCHI RUSCONE (a cura di), *Settembre 2003*, catalogo di Carlo Orsi della Biennale dell'Antiquariato di Firenze, 2003, Milano 2003, pp. 3-17;  
G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi e la pittura di devozione. Il tondo Casati*, in «Critica d'arte», ser. 8, 67/22 (giugno 2004), pp. 75-88.  
L.P. GNACCOLINI, in L. CAMEL (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana*, vol. I, *Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano 2005, p. 156 al cat. n. 46;



G. DALLI REGOLI, *I «maltrattati» delle Vite vasariane: Riflessioni e marginali risarcimenti*, in «Critica d'arte», ser. 8, 70/33-34 (gennaio-giugno 2008), p. 22, riprodotto fig. 27;  
C. DEL BRAVO, *Intese sull'arte*, Firenze [2008], p. 43 (riedizione di DEL BRAVO 2002, raccolta di scritti);  
A. HOJER, in A. SCHUMACHER, A. KRANZ, A. HOJER, P. DIETEMANN, U. FISCHER, *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, München [2017], p. 453, p. 453 nota 34;  
G. DALLI REGOLI, *Novità per Lorenzo di Credi: un Tondo di committenza Portinari*, in «Finestre sull'Arte», articolo online pubblicato il 22/09/2019, riprodotto.



*Giorgio Gandini del Grano*

**Giorgio Gandini del Grano**  
(Parma, inizi XVI secolo – 1538)

*I santi Tommaso e Ilario presentano Parma  
alla Madonna col Bambino, partecipi il beato  
Bernardino da Feltre e i santi Elisabetta,  
Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria,  
Rocco, Sebastiano, con la presenza simbolica  
dell'Università*

olio su tavola preparata con tela, 56 x 43 cm





Come riporta Pungileoni<sup>1</sup>, il dipinto raffigura «una Beata Vergine col Bambino, a cui si dedica dai Santi Comprotettori la città di Parma, che si giudicò originale [al tempo di Pungileoni la tavola era ancora attribuita a Correggio] dall'Accademia di Belle arti di quella città, e fu per tale a non tenue prezzo acquistata dal Principe Melzi. Oltre i Protettori, evvi Parma istessa vestita da guerriera senz'elmo in fronte con l'arma del Comune sotto del piede sinistro, che le serve di scudo. Superiormente sporge allo infuori l'Università

<sup>1</sup> PUNGILEONI 1817, vedi bibliografia.



simboleggiata in una donna col capo ricinto da un drappo bianco variamente piegato. Al piè di san Bernardino v'è lo stemma del Monte di Pietà, ed una Santa Catterina a sinistra con la ruota del martirio ed un Angiolo con la palma in mano. Ad onta del numero delle piccole figure la composizione e l'accordo sono in guisa da non produrre gran confusione, mentre elleno campeggiano ottimamente per li bei

**Fig. 1:** Giorgio Gandini del Grano, *Sacra Famiglia coi santi Michele arcangelo, Bernardo da Chiaravalle e angeli*, Galleria Nazionale di Parma, 251 x 151 cm

<sup>2</sup>In realtà, nella descrizione, ci sono alcune imprecisioni. Lo scudo con lo stemma del comune è sotto il piede destro, e non sinistro, della figura allegorica che rappresenta Parma, come anche le figure di santa Caterina e l'angelo con la palma in mano sono sulla destra della tavola e non sulla sinistra come indicato (a meno che Pungileoni non si voglia riferire a santa Caterina come alla sinistra del beato Bernardino da Feltre e non alla sinistra del dipinto).

<sup>3</sup>Vedi Archivio Melzi, Vaprio, cart. 46, fasc. 121, n. 1/52-61.

<sup>4</sup>Ricci 1896, vedi bibliografia.

partiti di macchia e di lume e per li riposi messi a tempo, onde lasciano l'occhio in quiete<sup>2</sup>.

Nel 1774 Mengs<sup>3</sup> attribuì il dipinto a Correggio. Nel 1896 Ricci<sup>4</sup>, paragonando la tavola con la grande pala d'altare di Gandini del Grano conservata alla Galleria Nazionale di Parma (fig. 1), ne consegnava la paternità al pittore parmigiano.

Tornava sull'argomento anche Popham nel 1958. Lo studioso, per quanto fosse a conoscenza soltanto di un disegno (fig. 8), ora custodito al British Museum, tratto dalla copia della tavola (che nel



**Fig. 2:** Giorgio Gandini del Grano, *Madonna col Bambino e san Giovannino fra le sante Maria Maddalena ed Elisabetta*, Galleria Nazionale di Parma, 81 x 68 cm

Settecento padre Resta reputava ritrarre la pulzella d'Orléans), confrontava ancora le due opere scrivendo che le «due composizioni, sovrappollate e prive di respiro come sono, appaiono strettamente in rapporto fra di loro e presentano somiglianze di particolari, che mi sembrano significative. Si confrontino, ad esempio i volti ed i capelli delle vergini nei due quadri: si vedano il profilo della così detta «Zitella d'Orléans» sulla sinistra del quadro di Santa Brigida, le maniche, le frangie ed il gonnellino e si confrontino con i corrispettivi





elementi del San Michele nel quadro di Parma. Ma più rimarchevole di tutte è la somiglianza fra la mano sinistra della Vergine di Parma con quella di Santa Caterina nel quadro di Santa Brigida: praticamente sono intercambiabili<sup>5</sup>.

Cirillo e Godi nel 1978<sup>6</sup> hanno ricordato come nell'inventario della collezione di Francesco Baiardi, committente e collezionista di Parmigianino a Parma, fosse menzionato un quadro di mano di «Georgio da Parma», probabilmente identificabile con la tavola.

Nell'inventario di Francesco Baiardi, infatti, al n. 50 (terzo camerino)

<sup>5</sup> S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958, p. 64.

<sup>6</sup> CIRILLO, GODI 1978, vedi bibliografia, pp. 11 ss.

<sup>7</sup> *Inventario delle Pitture del q.s. Caualglier Bayardo*, ms., Biblioteca Comunale di Piacenza. Il manoscritto è stato trascritto e pubblicato da A. RAPETTI, *Un inventario di opere del Parmigianino in «Archivio Storico per le Province Parmensi»*, vol. V, 1940, e in seguito da A.E. POPHAM, *Catalogue of The Drawings of Parmigianino*, vol. I, New Haven and London 1971, pp. 264-270. La possibile citazione del dipinto è a p. 265.



viene elencato: «Un' quadro della Mad.na col puttino et altre undeci figure coloritto finito alto o 13 largo o 15 di man di Georgio da Parma<sup>7</sup>». Nella menzione si fa riferimento alla Madonna con Bambino e undici figure, anche se nel nostro caso i personaggi sono quattordici. Il numero, tuttavia potrebbe non comprendere i personaggi di cui si vede solo la testa, che in effetti sono tre. Un'altra difficoltà nell'identificazione è data dalle dimensioni, dal momento che nell'inventario si riportano 13 once di altezza e 15 di larghezza, ovvero un formato

**Fig. 3:** Giorgio Gandini del Grano, *Madonna col Bambino e san Giovannino e le sante Maria Maddalena ed Elisabetta*, Galleria Nazionale di Parma, 83 x 71 cm

<sup>8</sup> Considerando che il braccio di Parma equivale a 54 cm (e quindi l'oncia, dodicesima parte, a 4,5 cm)

<sup>9</sup> 13 once equivalgono infatti a 58,5 cm, contro 56 cm effettivi. C'è da tenere presente, tuttavia, che le dimensioni nell'inventario vengono riportate tutte approssimate in unità di oncia.

<sup>10</sup> La larghezza dovrebbe equivalere a circa 10 once.

<sup>11</sup> Archivio Melzi, vedi fonti e bibliografia.

orizzontale che equivale a 58,5 x 67,5 cm<sup>8</sup>. Dal momento che l'altezza è la stessa<sup>9</sup>, tuttavia, è possibile che ci sia solo un errore di misurazione della larghezza<sup>10</sup>.

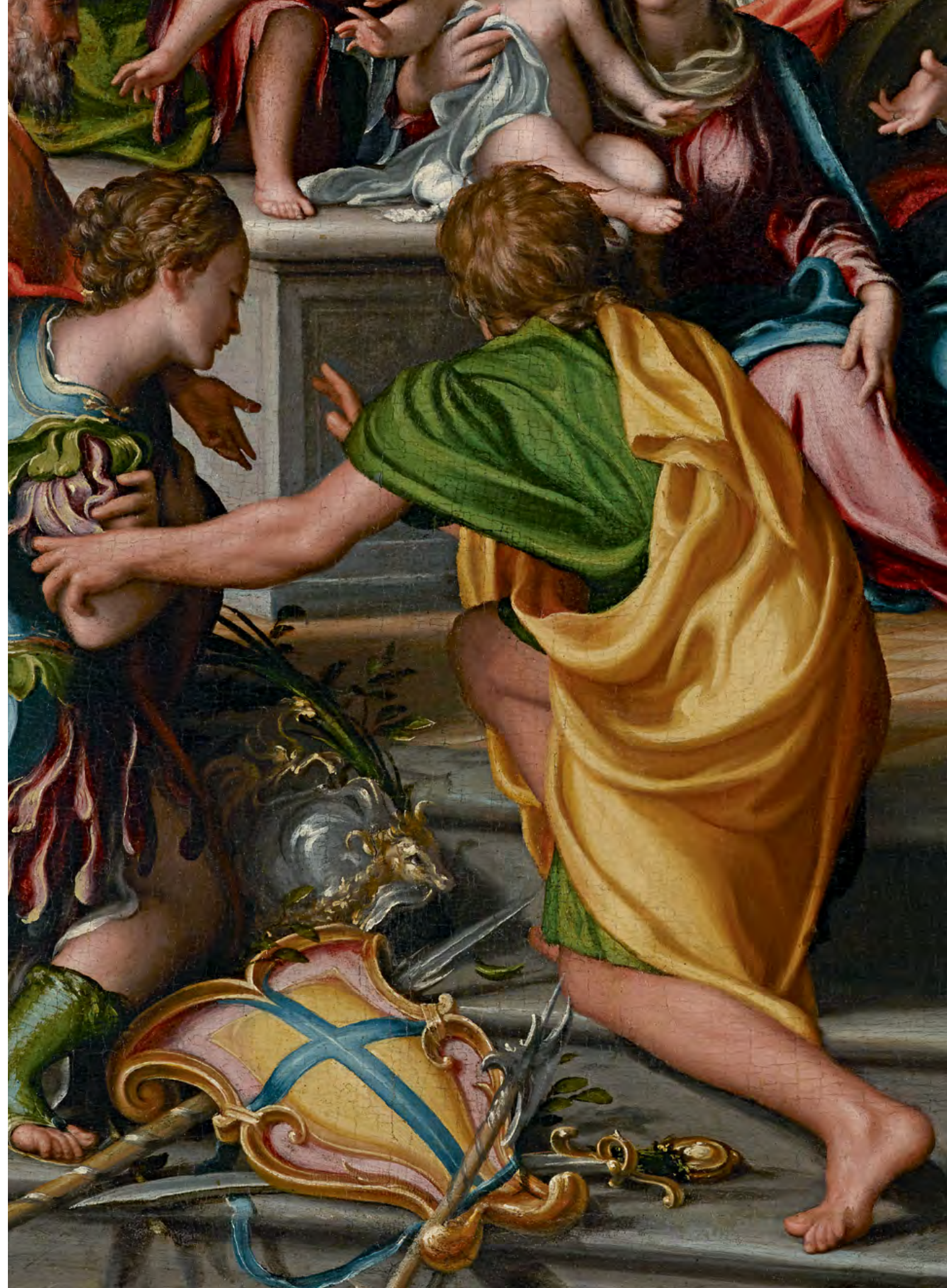
Da questi elementi si può ipotizzare che il dipinto negli anni immediatamente successivi alla sua realizzazione entrasse nella collezione di Francesco Baiardi, committente e collezionista di Parmigianino. A distanza di più di un secolo e mezzo, sappiamo (grazie agli archivi Melzi<sup>11</sup>) che l'acquisto da parte di Melzi si protrasse per un lungo periodo compreso tra il 1788-1799 per poi concludersi definitivamente nel 1800. L'acquisto non venne effettuato fino a che la tavola non fu esaminata a Parma da Appiani, Knoller, e Trallesi, mandati da Milano



**Fig. 4:** Girolamo Mazzola Bedoli, *Parma abbraccia Alessandro Farnese*, Galleria Nazionale di Parma, 149,7 x 117 cm

apposta per l'occasione. I termini della compravendita furono perfezionati tra Giuseppe Baldrighi, primo pittore della corte parmense e allora proprietario del quadro, e il principe Melzi. Dopo un primo rifiuto nel 1788, dovuto al prezzo ritenuto eccessivo da Melzi, le trattative ripresero undici anni dopo. Nel mese di gennaio del 1800, infatti, il dipinto venne portato da Parma a Milano dal figlio di Giuseppe Baldrighi e venduto per 3500 scudi. La tavola passò di mano come Correggio sulla scorta dell'opinione espressa da Mengs nel 1774, avvalorata dalla commissione formata da Appiani, Knoller, e Trallesi che insieme ai professori dell'Accademia di Parma sottoscrisse una perizia in tal senso<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> MELZI D'ERIL 1973, vedi bibliografia, p. 98.





La rutilante e affollata composizione è tipica dello stile di Gandini del Grano. Queste caratteristiche peculiari sono state da sempre rilevate dalla critica, a volte anche in modo non benevolo. Se Lanzi a proposito della pala di S. Michele sostiene che «è da far onore a qualunque di quella scuola per l'impasto, pel rilievo, e per la dolcezza del pennello; ancorché vi sia per entro qualche idea troppo capricciosa<sup>13</sup>», Venturi lo descrive come «calligrafo che segna le luci con fili d'oro, e tutto frastaglia, cincischia, arrovela, arriccica nel grande

<sup>13</sup> L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, ed. Pisa 1816, vol. IV, p. 95.



cartoccio della composizione<sup>14</sup>. Fino ad arrivare ad Armando Ottaviano Quintavalle che ricorda «le sue composizioni tronfie e aritmiche, affastellate di motivi e figure resi con una calligrafia minuziosa e baroccheggianti<sup>15</sup>». Questa critica, per quanto intesa a demolire le esuberanze di Gandini del Grano, coglie nel segno quando parla delle «composizioni aritmiche». Caratteristica tipica del pittore, che infatti si ripete anche nel nostro dipinto, è lo studio sistematico dell'asimmetria della composizione.

**Fig. 5:** Correggio, *Madonna di san Sebastiano*, Dresda, Gemäldegalerie, 265 x 161 cm

<sup>14</sup> A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, parte II, Milano 1926, pp. 716-718.

<sup>15</sup> A.O. QUINTAVALLE, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939, pp. 48-49.

In questo caso, ad esempio, i personaggi sono concentrati maggiormente sulla sinistra della tavola. Le figure sono disposte in modo apparentemente casuale, senza simmetria e ordine. L'aritmia viene accentuata dai diversi piani che si intersecano: i tre gradini in primo piano sono sfalsati rispetto al plinto su cui si appoggia san Giovannino. La disposizione delle figure si articola in modo complesso senza un apparente schema predefinito. Tuttavia è proprio in questa ricchezza caotica che troviamo una delle caratteristiche uniche della pittura di Gandini del Grano. Un universo molteplice e vorticoso,



**Fig. 6:** Parmigianino, *Madonna di San Zaccaria*, Firenze, Uffizi, 73 x 60 cm

dove il movimento domina in ogni parte della composizione. Ogni figura è diversa dall'altra per posizione, movimento, gestualità, e contribuisce a creare questa festante anarchia.

Analizzando i personaggi, Parma, come si è visto, è rappresentata dalla figura femminile inginocchiata con ai piedi lo scudo con le armi della città (la stessa iconografia di Parma guerriera verrà utilizzata anche da Mazzola Bedoli nel dipinto, fig. 4, con *Parma che abbraccia Alessandro Farnese*<sup>16</sup>). Parma viene presentata alla Vergine con il

Bambino dai due protettori della città: Sant'Ilario, il vescovo con il pastorale, e San Tommaso, di spalle e inginocchiato. In basso a destra, sempre inginocchiato, il beato Bernardino da Feltre, riconoscibile per lo stemma del Monte di Pietà. Più in alto, da sinistra, san Rocco (con la conchiglia del pellegrino), santa Elisabetta con san Giovanni Battista bambino, la testa velata di bianco che rappresenta l'Università di Parma (come aveva già intuito Pungileoni<sup>17</sup>), santa Caterina d'Alessandria e, ancora più in alto, san Sebastiano con le frecce in mano.

Come ha notato Cirillo, data la natura bellicosa della personificazione di Parma, è probabile che il dipinto sia da porre in relazione a un evento guerresco che ha coinvolto la città. A parere dello studioso, l'episodio è identificabile con la difesa della città contro l'esercito franco-veneziano, guidata nel dicembre 1521 dal commissario e governatore apostolico Francesco Guicciardini, e combattuta da Francesco Salomone con larga partecipazione di popolo e col valoroso intervento di Riccio da Parma<sup>18</sup>.

Come ricorda sempre Cirillo, la composizione risulta in sintonia con opere mature di Correggio come la *Madonna di San Sebastiano* a Dresda (fig. 5), del 1524 circa, mentre la figura della Madonna potrebbe essere stata una fonte di ispirazione per la *Madonna di San Zaccaria* (fig. 6), ora a Firenze, Uffizi<sup>19</sup>.

Del dipinto sono note numerose copie antiche. Tra quelle conosciute, quella più ricca di storia è quella che nel Settecento si trovava presso il Convento dell'Ospedale di Santa Brigida a Roma. Ne dà notizia per primo il padre Sebastiano Resta nel 1698<sup>20</sup>, che con molta fantasia ne descrive il soggetto come: «la Zitella d'Orleans avanti la Vergine e molti santi, vestita da soldato, implorare la divina benedizione per la spedizione contro l'esercito inglese per liberar d'assedio Aurelia e condurre a coronar Carlo VII in Reims. Quivi c'è il Vescovo di Chinon, dove era il Re, v'è Santa Elisabetta e il ritratto del Vice-Rettore dell'Ospedale di S. Brigida recante le insegne dell'Ospedale stesso, oltre altri Santi<sup>21</sup>». Nel suo manoscritto *Correggio in Roma*, ora conservato al British Museum<sup>22</sup>, al fine di riprodurre il dipinto padre Sebastiano Resta inserisce anche un disegno (fig. 8) di Sante Piccinetti<sup>23</sup>. Il manoscritto di Resta è intitolato *Correggio in Roma* proprio perché, a parere dell'ecclesiastico la presenza del dipinto, da lui attribuito a Correggio, e conservato a suo dire da tempo

<sup>16</sup> Ora alla Galleria Nazionale di Parma.

<sup>17</sup> PUNGILEONI 1817, vedi bibliografia, vol. I, pp. 92-93.

<sup>18</sup> Cirillo 2008, vedi bibliografia, p. 40.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Lettera di Resta all'antiquario Magnavacca pubblicata in PUNGILEONI 1817-1821, vedi bibliografia, vol. III, p. 136.

<sup>21</sup> S. RESTA, lettera di Resta a padre Pellegrino Orlandi, dopo il 1709, pubblicato in POPHAM 1958, cit., p. 11.

<sup>22</sup> Ms., dopo il 1709, British Museum, inv. 1938,0514.4., pubblicato in POPHAM 1958, cit.

<sup>23</sup> Il disegno è citato nella lettera di padre Sebastiano Resta a N.N.: «Feci copiare questo quadretto in lapis due volte dal signor Piccinetti, quando fu in Roma», lettera pubblicata in *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Vol. 3, Roma 1759, p. 329.

<sup>24</sup> Il contratto per la realizzazione dei lavori del duomo di Parma, del 1522, è stato pubblicato da Ireneo Affò nel 1796.

immemorabile a Roma, costituiva una delle inconfutabili prove di un secondo soggiorno romano del pittore parmense, avvenuto nel 1529 o 1530, prima di dare inizio (secondo la sua errata cronologia) ai lavori della cupola del duomo di Parma<sup>24</sup>.

Il quadro venne in seguito presentato a Clemente XIV. Il Papa, però, «lo lodò assaissimo, e disse che non faceva per se né per suo nipote<sup>25</sup>»,

dando così la licenza per la vendita. Passò così, intorno al 1781, nella collezione di Giulio Peroni, parroco in San Bartolomeo a Parma<sup>26</sup>. Alla sua morte, nel 1784, finì nella raccolta del celebre medico Pietro Rubini, ove venne esaminato nel 1815 da Biagio Martini per conto di Pungileoni<sup>27</sup>. Rubini morì nel 1819, ma Pungileoni lo segnala ancora nel 1821 nel «catalogo in stampa dé Quadri dé conti Bajardi<sup>28</sup>», la stessa collezione in cui, come si è visto, è probabile fosse nel Cinquecento l'originale di Gandini del Grano.

Da quel momento non è dato ricostruirne le vicende con certezza. È possibile che si tratti della stessa copia (fig. 7) acquistata verso il 1860-1870 dal ministro



**Fig. 7:** Da Giorgio Gandini del Grano, *Parma presentata alla Madonna*, olio su tavola, collezione privata, 56 x 43 cm

<sup>25</sup> PUNGILEONI 1817-1821, vedi bibliografia, vol. III, pp. 135-136.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> L. PUNGILEONI, *Lettere di vari illustri italiani e stranieri*, Reggio Emilia 1841, v. IV, pp. 251-253.

piemontese Antonio Cibrario, e infine passata per via ereditaria alla famiglia Roncoroni di Parma negli anni Sessanta del Novecento<sup>29</sup>. Quest'ultima in passato è stata attribuita a Rondani, ma la ricomparsa dell'originale già Melzi ha messo in dubbio questa attribuzione<sup>30</sup>. Curiosamente questa versione, che viene esposta in mostra a confronto con l'originale di Gandini del Grano, presenta gli stessi listelli di ampliamento (e delle medesime dimensioni) lungo la parte superiore

e inferiore. Per questo motivo, essendo i dipinti di identiche dimensioni, sembra quasi sia stata realizzata più come falso che come copia.

Malaspina, senza fornire basi documentarie, ha indicato come anno di nascita di Giorgio Gandini del Grano il 1489<sup>31</sup>. È più verosimile, tuttavia, che sia nato intorno ai primi anni del Cinquecento. Troppo esiguo il catalogo del pittore per immaginare un così lungo periodo di attività che, per omogeneità stilistica, è da collocarsi per la maggior parte nel quarto decennio del Cinquecento.

Nonostante l'evidente vicinanza, non ci sono prove del passaggio di Gandini del Grano nella bottega di Correggio.

Nel Settecento Orlandi<sup>32</sup> lo definì «allievo del Correggio e pittore di buona classe». Lanzi lo incluse tra i pittori correggeschi «di grande merito<sup>33</sup>», ricordando come «non solamente fu scolare del Coreggio, ma scolare nelle cui tele si son notati i ritocchi della mano maestra<sup>34</sup>».

Al 1532 risalgono i primi documenti che ne attestano la presenza a Parma<sup>35</sup>, dove figura in alcune vertenze ereditarie di famiglia. Soltanto al 6 maggio 1535 risale la prima testimonianza della sua attività come pittore. La Compagnia della Steccata gli commissionò in quella data l'esecuzione di una *Crocifissione*, oggi perduta<sup>36</sup>. Sempre nel 1535 gli venne affidata l'importante commissione degli affreschi del duomo di Parma, a testimonianza del

notevole prestigio raggiunto dall'artista. Nel contratto i fabbricieri affidarono a Gandini del Grano gli affreschi del presbiterio e della conca absidale per un corrispettivo di 350 scudi d'oro<sup>37</sup>. Per quest'opera Gandini eseguì soltanto diversi disegni preparatori. Morì infatti verso la fine di maggio del 1538, perché il 5 giugno di quell'anno i fabbricieri del duomo di Parma chiesero al figlio del pittore la restituzione della somma versata come anticipo per la realizzazione degli affreschi, causa la scomparsa del padre<sup>38</sup>.

<sup>28</sup> PUNGILEONI 1817-1821, vedi bibliografia, vol. III, pp. 134-135.

<sup>29</sup> Le vicende della copia Cibrario-Roncoroni sono ricostruite in L. GAMBARA, *Parma consacrata alla Vergine, Storia di un quadro di G. Gandini del Grano*, in «Parma economica», anno XCVI, n. 9, settembre 1964, pp. 14-21.

<sup>30</sup> CIRILLO 2002, vedi bibliografia.

<sup>31</sup> MALASPINA 1869, bibliografia, p. 172.

<sup>32</sup> P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico*, Bologna 1719, pp. 194 ss.

<sup>33</sup> LANZI 1816, *cit.*, vedi nota 12, p. 95.



**Fig. 8:** S. Piccinetti, *Parma presentata alla Madonna*, Londra, British Museum, 504 x 380 mm

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> CIRILLO, GODI 1978, vedi bibliografia, p. 11.

<sup>36</sup> L. TESTI, *La cattedrale di Parma*, Bergamo 1934, p. 104.

<sup>37</sup> PUNGILEONI, vedi bibliografia, vol. III, pp. 29-31.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 30.

## Provenienza

Probabilmente collezione Francesco Baiardi (committente e collezionista di Parmigianino), prima metà del XVI secolo, Parma;  
collezione Giuseppe Baldrighi, seconda metà del XVIII secolo, Parma;  
collezione duca Giacomo Melzi, Milano (acquistato da Baldrighi nel gennaio 1800);  
collezione Gallarati Scotti, Milano (prima del 1896).

## Esposizioni

Lucerna, Kunstmuseum Luzern, *Italienische Kunst. Ambrosiana Mailand, Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen*, 6 luglio – 31 ottobre 1946, cat. n. 58;  
Parma, Basilica Magistrale di Santa Maria della Steccata, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, 3 ottobre – 11 dicembre 2008, cat. n. 2.

## Fonti e Bibliografia

Probabilmente *Inventario delle Pitture del q.s. Cauaglier Bayardo*, n. 50, ms., Biblioteca Comunale di Piacenza. Il manoscritto è stato trascritto e pubblicato da A. RAPETTI, *Un inventario di opere del Parmigianino* in «Archivio Storico per le Province Parmensi», vol. V, 1940;  
Archivio Melzi, Vaprio, cart. 46, fasc. 121, n. 1/52-61;  
Archivio Melzi, Vaprio, cart. 46, fasc. 121, n. 1/Appendice;  
Archivio Melzi, Vaprio, cart. 46, fasc. 121, n. 1/60;  
*Catalogo della scelta Galleria Melzi vendibile in Milano*, [Milano 1802], n. 83, come Correggio.  
L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1817-1821, vol. I, pp. 92-93; vol. II, p. 135 (come Correggio);  
C. MALASPINA, *Nuova Guida di Parma*, Parma 1869, p. 185 (come Correggio);  
P. MARTINI, *Il Correggio*, Parma 1871, pp. 192-193;  
J. MEYER, *Correggio*, Leipzig 1871, p. 375, n. 9;  
Q. BIGI, *Della vita e delle opere certe ed incerte di Antonio Allegri detto il Correggio*, Modena 1880, p. 86;  
C. RICCI, *Antonio Allegri da Correggio*, New York 1896, p. 169;  
C. RICCI, *La Regia Galleria di Parma*, Parma 1896, p. 137, n. 39;  
B.C. KREPLIN, alla voce *Gandini del Grano, Giorgio*, in U. THIEME, F. BECKER (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XII, Leipzig 1920, p. 150;  
*Italienische Kunst. Ambrosiana Mailand, Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen*, catalogo della mostra di Lucerna, 1946, Luzern 1946, p. 19, cat. n. 58;  
G. MELZI D'ERIL, *La galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano 1973, pp. 45, 97-98, riprodotto parzialmente tav. 29;  
G. CIRILLO, G. GODI, *Pier Giorgio Gandini del Grano «pupillo del Correggio»*, in «Parma nell'Arte», fasc. 2, 1978, pp. 12, 13-16, riprodotto fig. 1;  
G. CIRILLO, G. GODI, *Le «Vite» di artisti settecenteschi del Bertoluzzi*, in «Parma nell'Arte», fasc. 1, 1980, p. 74;  
L. FORNARI SCHIANCHI, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma s.d. [1982], p. 94;  
D. DEGRAZIA, in D. DEGRAZIA (a cura di), *Correggio e il suo lascito: disegni dal Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra di Parma, 1984, Parma 1984, p. 198;  
M.G. DIANA, alla voce *Gandini del Grano, Giorgio*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La Pittura in Italia: il Cinquecento*, vol. II, Milano 1988, p. 723;  
F. DALLASTA, *Appunti per un avvio di censimento dei pittori e decoratori attivi a Parma nel XVI secolo*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», IV serie, vol. XLVI, anno 1994, Parma, 1995, p. 331;  
A. BONI, *Documenti parmigiani. Libri, manoscritti, stampe, disegni e dipinti a Parma dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra di Parma, 1998, Parma 1998, p. 10 nota n. 2;

S. BOZZI, alla voce *Gandini del Grano, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 146-147;  
R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma 1999, vol. II, p. 910;  
E. NEGRO, in F. BAROCELLI, E. NEGRO, N. ROIO (a cura di), *Venti per... venti: venti quadri per un ventennale*, catalogo della mostra, Piacenza 2000, p. 7;  
G. WARWICK, *The Arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000, p. 241 nota 131;  
F. FRUCCO, *Giorgio Gandini del Grano. Dipinti e Disegni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Anno Accademico 2000/2001, cat. n. 5, pp. 82-93;  
G. CIRILLO, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in «Parma per l'Arte», fasc. 1, 2002, p. 85;  
E. E. GARDNER, *Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, a cura di C. CESCHI, Vol. II, Vicenza 2002, p. 146;



M. GIUSTO, *Giorgio Gandini del Grano*, in L. FORNARI SCHIANCHI, S. FERINOPAGDEN (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra di Parma, 2003, Cinisello Balsamo (MI) 2003, p. 357;  
G. CIRILLO (a cura di), *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, catalogo della mostra di Parma, 2008, Parma 2008, pp. 40-42, parzialmente riprodotto in copertina;  
M. GIUSTO, *La «naturale maniera» di Correggio e i maestri dell'officina parmense*, in L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *Correggio*, catalogo della mostra di Parma, 2008-2009, Milano 2008, p. 441, riprodotto;  
D. EKSERDJIAN (a cura di), *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra di Roma, 2016, Cinisello Balsamo (MI) 2016, p. 226 al cat. n. 87.



*Bartolomeo Vivarini*

**Bartolomeo Vivarini**  
(Attivo a Venezia 1450 – 1491)

*Santa Caterina d'Alessandria*  
*San Giovanni Battista*  
*San Nicola da Tolentino*

Scomparti di polittico, tempera su tavola, fondo oro, 52,6 x 34,9 cm (*Santa Caterina*, superficie dipinta 50,8 x 32,4 cm), 51,5 x 35,9 cm (*San Giovanni Battista*, superficie dipinta 50,8 x 32,9 cm) e 52,6 x 35,3 cm (*San Nicola da Tolentino*, superficie dipinta 51,2 x 32,5 cm)







## Ricostruzione del registro superiore del polittico

Il primo a compiere un tentativo per accostare le parti del registro superiore del polittico è stato Roberto Longhi il quale, nel maggio 1928 in una comunicazione privata a Contini Bonacossi (al tempo proprietario della *Madonna con Bambino* ora a Seattle, fig. 1) scrive che: «L'opera può aver fatto parte in origine di qualcuna delle serie di santi a mezze figure che conserviamo di Bartolomeo; per esempio è molto affine ai tre santi (1/2 figure) della collezione Frizzoni-Salis a Bergamo che sono anch'essi comunemente assegnati a quest'epoca media<sup>1</sup>». Oltre ad avvicinare la *Madonna di Seattle* alle tre mezze figure, Longhi entra con precisione nella definizione dello stile: «Tenuto presente che i residui di esilità gotica visibili nelle opere fin verso il 1470 sono qui già scomparsi e che, d'altra parte, nessuna traccia è ancora nell'opera del leggero avvicinamento ai modi alvisiano-antonelleschi, visibile – soprattutto nei riguardi tecnici – almeno dal 1481 (Madonna di Torino), credo di non andar lungi dal vero datando questa forte Madonna verso il 1475. Il confronto coi tipi e col disegno di opere come quelle di Lussingrande (1475), di Bari (1476), di San Giovanni in Bragora (1478), mi pare venga a riconfermare tale approssimativa datazione<sup>2</sup>».



**Fig. 1:** Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino*, Seattle, Seattle Art Museum, Collezione Kress, 50,2 x 42 cm

<sup>1</sup> LONGHI 1928, vedi bibliografia.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «It has not yet been ascertained whether three half figures of saints in the Frizzoni Salis collection, Bergamo, were originally parts of the same polyp-tych as our Madonna». SUIDA 1952, vedi bibliografia.

<sup>4</sup> «But that K200 [K200 è il numero di catalogazione Kress della *Madonna* di Seattle] may have been associated originally, as has been suggested, with three panels of saints from the Frizzoni Salis Collection, Bergamo, seems precluded by the proportions of the panel». SHAPLEY 1968, vedi bibliografia.

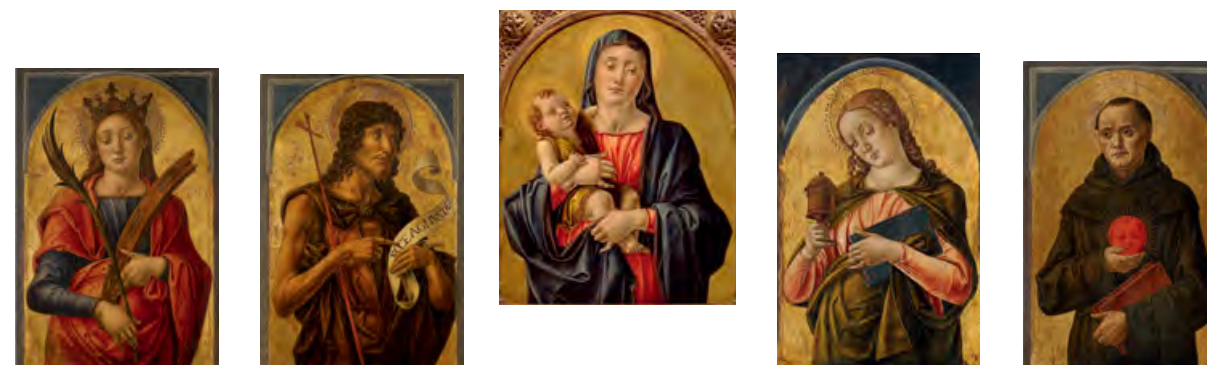
Suida, nel 1952<sup>3</sup>, tenendo conto dell'ipotesi formulata da Longhi, ricordava come non fosse ancora accertato che la *Madonna* di Seattle e le tre mezza figure Frizzoni facessero parte di uno stesso polittico. Shapley, nel 1968<sup>4</sup>, tendeva ad escludere l'ipotesi a causa delle proporzioni delle tavole. Lo studioso, tuttavia, non teneva conto che in un'ipotetica ricostruzione della parte superiore del



**Fig. 2:** Bartolomeo Vivarini, *Maddalena*, Boston, Museum of Fine Arts, 56,8 x 36 cm

polittico, la *Madonna col Bambino* dovesse occupare la parte centrale, di dimensioni e proporzioni diverse rispetto ai laterali (la *Madonna* di Seattle misura 50,2 x 42 cm).

Nel 1967 Rodolfo Pallucchini compie un passo ulteriore, accostando la *Madonna* di Seattle alla mezza figura con la *Maddalena* di Boston (fig. 2). Pubblicando come inedito il pannello di Seattle, infatti, ipo-



tizza come: «Un altro scomparto dello stesso complesso, raffigurante la mezza figura della «Maddalena», potrebbe essere quello conservato nei depositi del Museum of Fine Arts di Boston<sup>5</sup>».

Ancora Zeri, in periodo imprecisato, annota sul verso della fotografia della *Madonna di Seattle* «cfr. ex Bergamo, Frizzoni Salis<sup>6</sup>».

In questo modo viene a definirsi con precisione il registro superiore di un polittico, dove nello scomparto centrale c'è la *Madonna col Bambino* di Seattle e ai laterali i tre pannelli Frizzoni-Rasini insieme alla *Maddalena* di Boston. La datazione e lo stile, che Longhi aveva individuato con grande precisione, viene limitato al periodo 1475-1478.

**Fig. 3:** Ipotesi di ricostruzione del registro superiore del polittico

<sup>5</sup> R. PALLUCCHINI, *Giunte ai Vivarini*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, p. 204. Pallucchini accomunava a questi due scomparti anche un *S. Bartolomeo*, sempre Kress, ora a Allentown, Allentown Art Museum, Pennsylvania, tuttavia non compatibile per dimensioni (è largo 42,6 cm, mentre i laterali misurano 36 cm circa), per livello qualitativo, e per datazione successiva.

<sup>6</sup> Università di Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 25033.

## Il Polittico dei Tagliapietra

<sup>7</sup>Per l'esattezza *San Luigi*, 109 x 35,8 (superficie dipinta 106 x 31,9), *San Pietro*, 109,2 x 35,8 (superficie dipinta 106,5 x 32,6), *Sant'Ambrogio*, 125,5 x 47,7 (superficie dipinta 112,5 x 44,2), *San Paolo*, 109,4 x 35,8 (superficie dipinta 106 x 32,5), *San Sebastiano*, 109,3 x 35,8 (superficie dipinta 105 x 32,2). Le dimensioni dei tre scomparti ex Frizzoni sono invece: *Santa Caterina*, 52,6 x 34,9 cm (superficie dipinta 50,8 x 32,4 cm), *San Nicola da Tolentino*, 52,6 x 35,3 (superficie dipinta 51,2 x 32,5 cm), *San Giovanni Battista*, 51,5 x 35,9 cm (superficie dipinta 50,8 x 32,9 cm). Sono grato a Francesca Bartolomeoli delle Gallerie dell'Accademia per l'assistenza fornita nella misurazione del polittico. Ringrazio inoltre Giulio Manieri Elia per la pronta disponibilità.

<sup>8</sup>Vedi S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 159, 160.

<sup>9</sup>F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima e singolare, descritta in XIII. Libri*, Venezia 1581, libro IV, p. 65.

Allo stato attuale il polittico è formato da cinque scomparti. I pannelli laterali misurano circa 36 cm<sup>7</sup>, la stessa dimensioni dei tre frammenti ex Frizzoni e della *Maddalena* di Boston. Stile e datazione dei cinque elementi delle Gallerie dell'Accademia e del ricostruito registro superiore collimano.

Purtroppo non si hanno notizie risalenti a quando l'opera<sup>8</sup> era *in situ*. Vi è soltanto una citazione di Francesco Sansovino che, a proposito della chiesa di S. Apollinare (per i veneziani Aponal) nel 1581 riporta che: «Antonio Viuarino del 1470. vi lasciò diverse opere di sua mano: ma consumate da gli anni<sup>9</sup>». C'è chi ha identificato in queste parole il *Polittico di S. Ambrogio* (altro nome del *Polittico dei*

*Tagliapietra*), giustificando la confusione sull'autore (Antonio invece di Bartolomeo<sup>10</sup>), interpretando «diverse opere» come le parti del polittico (quindi già smembrato nel 1581), e considerando come errore di lettura la data 1470 invece che 1477<sup>11</sup>. Altrimenti l'opera è ignorata dalle guide antiche.

Non sappiamo niente della committenza e dell'originale collocazione<sup>12</sup>, ma possiamo ipotizzare che il polittico sia stato realizzato per la chiesa di San Giovanni Evangelista, dove i Tagliapietra dal 1396 possedevano un altare (ma non un albergo)<sup>13</sup>. Purtroppo, tuttavia, sono molto scarse le informazioni riguardo la situazione della chiesa nel tardo Quattrocento, e risulta impossibile stabilire a chi fossero dedicati gli altari delle cappelle<sup>14</sup>. La sede dei Tagliapietra, inoltre, fu trasferita nel 1515 presso la chiesa di S. Apollinare, dove la corporazione ebbe non solo un altare presso la chiesa, ma anche la possibilità

<sup>10</sup>Sansovino confonde in più di un'occasione i Vivarini. Ad esempio attribuisce il *Polittico della cappella Bernardo dei Frari* ad Antonio invece che a Bartolomeo (per quanto firmato), SANSOVINO 1581, *cit.*, libro III, p. 67, e riferisce il *Polittico di Sant'Agostino* in San Zanipolo ad Alvise invece che a Bartolomeo (anche questo firmato), SANSOVINO 1581, *cit.*, libro I, p. 24.

<sup>11</sup>Vedi STEER 2003, in bibliografia, p. 177.

<sup>12</sup>Per una ricostruzione particolareggiata delle vicende del polittico cfr. STEER 2003, vedi bibliografia.

<sup>13</sup>Vedi F.H. BARBON, *La Mariogola dei Tagliapietra di Venezia*, in *Actes du XVI<sup>e</sup> Colloque International de Glyptographie de Münsterschwarzach*, Braine-le-Château 2009, p. 4.

<sup>14</sup>Si veda, in proposito, P. PAZZI, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia 1985.



Fig. 4: Bartolomeo Vivarini, *Polittico dei Tagliapietra* (o di Sant'Ambrogio), Venezia, Gallerie dell'Accademia



di erigere un albergo, cosa che probabilmente stimolò il cambio di sede (anche se sembra che la costruzione dell'albergo non abbia avuto inizio prima del 1586<sup>15</sup>).

Con il cambio di collocazione, inoltre, i Tagliapietra decisero di commissionare un nuovo altare, cosa che avvenne nel 1529<sup>16</sup>. La pala di questo nuovo altare con i *Santi Coronati*<sup>17</sup>, protettori della corporazione, proviene dagli stessi depositi della scuola di San Giovanni Evangelista (dove era giunta in seguito alle soppressioni, come il polittico di Bartolomeo Vivarini), e elencata come proveniente dall'Arte dei Tagliapietra<sup>18</sup>, con l'attribuzione a Vincenzo Catena.

Tuttavia, né il polittico di Bartolomeo Vivarini, né la tavola con i *Santi Coronati* vengono menzionati nella Mariiegola dei Tagliapietra. Che non vi siano documenti ufficiali per le commissioni delle Arti era peraltro cosa comune, come ricordano anche Humfrey e MacKenney<sup>19</sup>.

Non è quindi possibile capire con certezza quale fosse la collocazione originaria del polittico e i suoi eventuali spostamenti. È possibile ipotizzare che in origine fosse collocato sull'altare della cappella dei Tagliapietra in S. Giovanni Evangelista, che poi sia stata trasferito presso la chiesa di S. Apollinare nel 1515 in seguito al cambio di sede, e che poi sia stato spostato nel 1529 con l'erezione del nuovo altare. Successivamente è probabile sia stato ancora portato presso l'albergo della corporazione, costruito nel 1586, e poi spostato nel secondo, con il cambio di sede avvenuto nel 1635.

Con il dominio napoleonico, inoltre, numerosissime chiese e istituzioni furono oggetto di soppressione. Tutte le opere vennero così ammassate in collocazioni provvisorie. Così fu anche per la chiesa di S. Apollinare e l'albergo dei Tagliapietra. Il polittico, infatti, in un documento dell'Archivio di Stato di Venezia pubblicato da Ludwig nel 1901 viene citato nei depositi della scuola di San Giovanni Evangelista, come proveniente dall'Arte di Tagliapietra<sup>20</sup>. Dal momento che viene menzionata esplicitamente l'«Arte» dei Tagliapietra, è probabile che provenisse dall'albergo della Scuola, vicino alla chiesa di S. Aponal.

Il polittico restò in deposito fino al 1838 (nel frattempo Venezia era tornata all'Austria), quando fu trasportato al museo del Belvedere (di là da venire era la costruzione del Kunsthistorisches Museum). A

<sup>15</sup> I Tagliapietra cambiarono la sede del loro albergo ancora nel 1635, spostandosi presso un edificio adiacente alla chiesa di S. Apollinare in calle del Campaniel. Vedi A. MANNO, *I Mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella (PD) 1997, p. 57.

<sup>16</sup> Biblioteca del Museo Correr, Classe IV (Mariegole), 150, 44v.

<sup>17</sup> Ora Venezia, Gallerie dell'Accademia. Vedi MOSCHINI MARCONI 1955, cit., cat. n. 110, pp. 110-111.

<sup>18</sup> Nr. 102. *Stato Generale* 414: Scuola di Tagliapietra. Quadrilungo, cattivo. 6-3 x 2-3. Tavola. Santi Protettori dell'Arte. Catena Vincenzo, G. VON LUDWIG, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig, herausgegeben von G. Ludwig*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 22 (1901), parte II, p. VIII.

<sup>19</sup> P. HUMFREY, R. MACKENNEY, *The Venetian Trade Guilds as Patrons of Art in the Renaissance*, in «The Burlington Magazine», vol. 128, n. 998 (maggio 1986), p. 321.

<sup>20</sup> «Nr. 557 (jetzt Nr. 10 des Hofmuseums): Katalog der Scuola San Giovanni Evangelista 414. Prospetto A: Arte di Tagliapietra. Ancona, in cinque comparti, buono. 5- X 7. Tavola. Cinque Santi. Bartolomeo Vivarini», G. VON LUDWIG, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig, herausgegeben von G. Ludwig*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 22 (1901), parte II, p. VII.

<sup>21</sup> Nel caso del *Polittico di san Giacomo* lo scomparto centrale del registro inferiore con *San Giacomo* è largo 56 cm, mentre il centrale superiore con la *Madonna con Bambino* è largo 52 cm. Nel *Polittico dei Tagliapietra*, il centrale inferiore è largo 47,7 cm, mentre il centrale superiore con la *Madonna con Bambino* è largo 41,9 cm. Le dimensioni della *Madonna* di Seattle sono quelle comunicate dal museo, mentre quelle del *Polittico di San Giacomo* sono riportate in P. HUMFREY, *Bartolomeo Vivarini's «Saint James» Polyptych and Its Provenance*, «The J. Paul Getty Museum Journal», 22 (1994), p. 19 nota 1.

<sup>22</sup> Vedi P. HUMFREY, in M. LUCCO, P. HUMFREY, G.C.F. VILLA, *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, Ponzano Veneto (TV) 2019, p. 475.

<sup>23</sup> Nella già citata cornice del *Trittico dei Frari* di Bellini, ad esempio, vi è solo una iscrizione al verso della cornice che reca il nome di Jacopo da Faenza e non, come in questo caso, la menzione esplicita sul fronte da parte del pittore, vedi HUMFREY 2019, cit.

<sup>24</sup> Pubblicata anche nella monografia di Pallucchini, R. PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia [1961 o 1962], fig. 180.

<sup>25</sup> E. ENGERTH, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. Italienische, spanische und französische Schulen*, Wien 1882, cat. n. 594, pp. 418-419. «Sie ist mit den fünf Holztafeln zugleich in sehr verwahrlostem Zustande nach Wien gekommen und hier zusammengestellt worden, wobei einige Ergänzungen nothwendig wurden».

<sup>26</sup> P. PAOLETTI, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia 1929, p. 102.

Vienna rimase fino alla fine della prima guerra mondiale quando fu restituito alle Gallerie dell'Accademia.

Nella ricostruzione qui proposta (fig. 5), la struttura richiama da vicino, per quanto non vicino per datazione (1490) e stile, il *Polittico di San Giacomo*, ora al museo Getty di Los Angeles (fig. 6), non solo per la conformazione complessiva, ma anche per le proporzioni tra gli elementi dove, come nel nostro caso, lo scomparto centrale superiore con la *Madonna con Bambino* è leggermente meno largo rispetto allo scomparto centrale del registro inferiore.<sup>21</sup>

Il polittico, alla base dello scomparto con *San Paolo*, è firmato «IACOBUS DE FAENCIE IN CISIT». La cornice, quindi, doveva essere di qualità eccezionale, dal momento che lo stesso Vivarini aveva riportato sul suo polittico oltre la propria firma anche il nome dell'intagliatore, Jacopo da Faenza (lo stesso autore della cornice del *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini<sup>22</sup>), cosa rarissima per l'epoca<sup>23</sup>. Purtroppo, tuttavia, la cornice originale non è giunta a noi, vittima dei molteplici spostamenti (e relativi adattamenti) del polittico nelle sue successive collocazioni. Abbiamo infatti soltanto fotografie che documentano l'opera incorniciata in una goffa imitazione neo-rinascimentale<sup>24</sup>. Tale cornice era già presente nel 1838, al momento del trasferimento del polittico a Vienna. Nel 1882, infatti Engerth nel catalogo del Hof Museum del Belvedere scrive che: «La cornice del quadro è di Jacopo di Faenza. Insieme ai cinque pannelli lignei, giunse a Vienna in condizioni molto trascurate e qui fu assemblata, sebbene fossero necessarie alcune aggiunte<sup>25</sup>». Engerth, in questo modo, afferma che l'opera era arrivata a Vienna smontata in cinque parti con la cornice. Lo studioso crede tuttavia, sbagliando, che la cornice arrivata a Vienna nel 1838 fosse l'originale di Jacopo da Faenza. Già nel 1929 Paoletti era però consapevole che non si trattasse della cornice del 1477, dal momento che scrive: «della originale cornice [...] nulla più resta; poiché quella che oggi vediamo non è che una insipida imitazione fatturata nel Museo di Vienna<sup>26</sup>», sbagliando a sua volta perché, come abbiamo visto, quella cornice era arrivata a Vienna da Venezia nel 1838.

## Vicende collezionistiche degli scomparti Frizzoni-Rasini

Andando ad analizzare le vicende collezionistiche delle tre mezze figure con *San Giovanni Battista*, *Santa Caterina d'Alessandria*, e *San Nicola da Tolentino*, le prime notizie che abbiamo risalgono a un catalogo della collezione di Federico Frizzoni, pubblicato da Jay-

<sup>27</sup> ANDERSON 1999, vedi bibliografia. Ringrazio la studiosa per l'aiuto fornito. Il manoscritto è attribuito alla mano di Morelli per la grafia delle osservazioni annotate sul catalogo redatto non da Morelli stesso, bensì da un copista.



nie Anderson<sup>27</sup>, e chiosato, secondo la studiosa, da Morelli, *Elenco Dei Quadri Componenti la Galleria del Sig. Federico Frizzoni*, dove le tavole figurano nel gabinetto 2.<sup>do</sup> parete IIIa, Sopra la Porta, con il numero progressivo 27, *Tre Santi*, *S. Giovanni*, *S.<sup>ta</sup> Caterina*, e *S.<sup>t</sup> Antonio*, Vivarini<sup>28</sup>. Il documento non è datato ma è stato redatto prima del 1862<sup>29</sup>. Al 1862, e più precisamente al 1° settembre di quell'anno, risale invece

**Fig. 5:** Ipotesi di ricostruzione del Polittico dei Tagliapietra

<sup>28</sup> Il documento attualmente appartiene all'archivio di Eugenio Ginoulhiac, Bergamo, dove è pervenuto per via ereditaria.

<sup>29</sup> È infatti precedente al viaggio di Eastlake (vedi *infra*) del 1862. Eastlake, infatti, nella sua visita della collezione Frizzoni a Bellagio nel 1862 fa riferimento a un dipinto di Cariani indicandolo come «once mine». Il dipinto di Cariani, infatti, era stato scambiato con la tavola di Cosmè Tura ora alla National Gallery di Londra (lo stupendo scomparto centrale del polittico Roverella). Lo scambio è quindi avvenuto prima del 1862. Dal momento che però il quadro di Cosmè Tura figura ancora nell'inventario manoscritto, possiamo datare il documento a prima del 1862. Si veda ANDERSON 1999, in bibliografia, p. 238.



**Fig. 6:** Bartolomeo Vivarini (e bottega), *Polittico di San Giacomo*, Los Angeles, Getty Museum, firmato e datato 1490

<sup>30</sup> EASTLAKE 1862, vedi bibliografia, «Three h. figs of Saints above in separate frame said to have belonged to the same picture but they are more like Vivarini - not el. [igible]». Desidero ringraziare Simone Facchinetti per l'aiuto fornito riguardo le visite di Eastlake alla collezione Frizzoni.

la testimonianza di Charles Lock Eastlake, primo direttore della National Gallery di Londra, allora in viaggio in giro per l'Italia a caccia di opere da aggiungere al catalogo del museo britannico. In quel giorno Eastlake fa visita a Villa Frizzoni, a Bellagio, e invia il suo resoconto alla National Gallery. Il suo commento in proposito è: «In alto tre mezze figure di Santi in cornice separata, che si presume appartengono alla stessa opera [si riferisce allo scomparto di polittico di Bergognone con la *Resurrezione di Cristo* appena elencato e posto sotto ai Santi], ma in realtà lo stile è più quello di Vivarini. Non idoneo<sup>30</sup>», dove non idoneo si riferisce alla possibilità di acquisizione da parte

della National Gallery.

Nel 1871 è Cavalcaselle, a seguito dei suoi viaggi in giro per l'Italia come ispettore centrale presso la nuova Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del neonato Stato unitario, a pubblicare, nella sua *History of Painting*, come Bartolomeo Vivarini «una Santa Caterina

e due Santi, proprietà del signor Federico Frizzoni a Bellagio», e specificando «Bellagio, tavola, centinati, fondo oro, mezza-figura, metà grandezza naturale. Il santo a destra è sconosciuto, quello a sinistra il Battista. Santa Caterina è incoronata e reca la palma<sup>31</sup>».

La visita di Cavalcaselle a Bellagio è documentata anche da un disegno<sup>32</sup> che riassume le caratteristiche delle tavole, la composizione, e i colori, e che si conclude con la frase: «½ il vero – Bartolomeo Vivarini – belle» (fig. 7).



<sup>31</sup> «a St Catherine and two saints; the property of Signor Federico Frizzoni; at Bellagio, on the Lake of Como», «Bellagio, wood, arched, on gold ground, half-lengths, half life-size. The saint to the right is unknown, that to the left the Baptist. St Catherine is crowned and bears the palm», CROWE, CAVALCASELLE 1871, vedi bibliografia.

<sup>32</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 75r.

<sup>33</sup> «This picture is now in the Frizzoni-Salis collection at Bergamo. The following are also works by Bartolomeo Vivarini: (1) Boston, Mr. Quincy Shaw, St. Mary Magdalen», CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS 1912, vedi bibliografia, p. 49 nota 1.

Nell'edizione del 1912 della *History of Painting*, viene riproposto quanto scritto nel 1871, con la precisazione di Borenius che «questo dipinto si trova ora presso la collezione Frizzoni-Salis a Bergamo» e con l'illuminante aggiunta che anche «le seguenti sono opere di Bartolomeo Vivarini: (1) Boston, Mr. Quincy Shaw, Santa Maria Maddalena<sup>33</sup>», indicando così lo scomparto che ora è custodito



**Fig. 7:** Disegno di Cavalcaselle realizzato durante la visita alla collezione Frizzoni a Bellagio, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

presso il Museum of Fine Arts di Boston. Nel 1914 Venturi nota come «il progresso avvenuto in Bartolomeo Vivarini verso il 1470, in breve si arresta. Egli ritorna in generale alle sue tavole a scomparti, benché divisasse questi più larghi e li chiudesse in alto quasi sempre con archi a tutto sesto, esempio il fram-

mento con *tre Santi* della Raccolta Frizzoni-Salis, a Bergamo<sup>34</sup>». Lo studioso prosegue osservando che «Piuttosto che gentilezza nelle figure, si compiace a rappresentare l'autorità sovrana dei Santi». Nella riproduzione che pubblica Venturi, i tre frammenti sono riuniti nella cornice tutt'ora esistente.

I tre scomparti passarono di proprietà, transitando nella collezione dell'imprenditore svizzero Simone Lutomirski a Milano, dove furono notificati nel 1920 da Ettore Modigliani, al tempo sovrintendente a Milano.

Nel 1940, infine, dietro consiglio di Antonio Morassi, furono acquistati da Giovanni Rasini, i cui eredi sono tuttora proprietari. L'acquisto è documentato grazie ai documenti conservati dagli eredi Rasini, in cui viene specificato anche l'importo di vendita delle tre tavole, che furono cedute per la considerevole cifra di 550.000 lire<sup>35</sup>.

Sempre presso gli eredi Rasini è custodita una lista redatta da Antonio Morassi in occasione della successione di Giovanni Rasini e datata 12 maggio 1952, in cui le tre tavole figurano nel salone principale della casa di Giovanni Rasini in via Melegari a Milano ai numeri 20-21-22<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> VENTURI 1914, vedi bibliografia.

<sup>35</sup> Nella stessa vendita furono alienati anche tre sportelli di polittico di Bergognone per la cifra di 250.000 lire, un ritratto di Moroni (si veda FACCHINETTI 2019, in bibliografia) per 100.000 lire, una *Sacra conversazione* di Giovanni Cariani per 350.000 lire. Desidero ringraziare Francesco Ingegnoli per la consultazione dell'archivio Rasini e per le informazioni fornite.

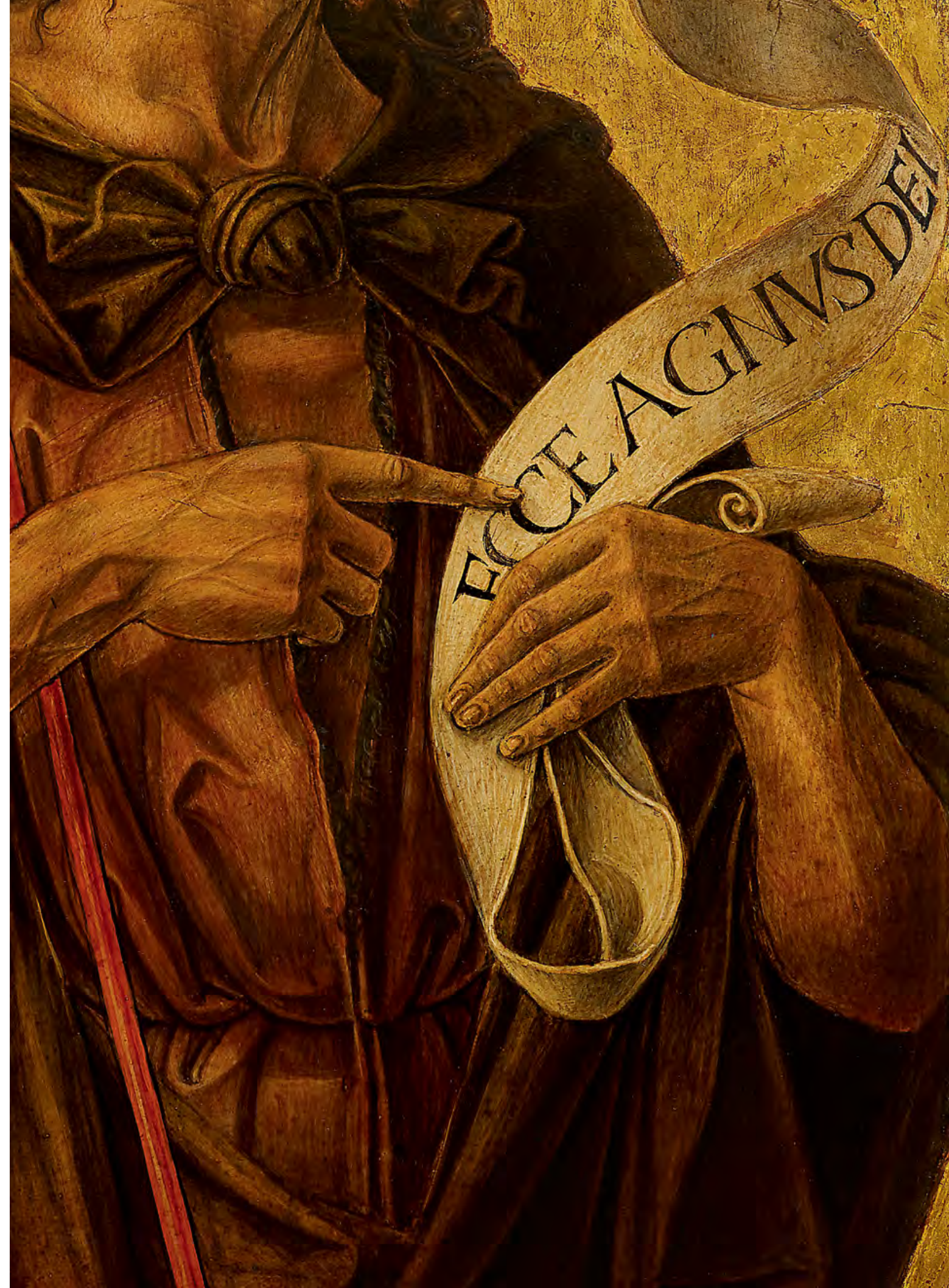
<sup>36</sup> Nella lista le tre tavole vengono erroneamente riportate come provenienti dalla collezione di Gustavo Frizzoni, invece che Federico Frizzoni.

«**B**artolomeo si distinse per una pittura di martellante animosità plastica e spiccata saturazione cromatica, attraverso cui poté non solo presentarsi come l'erede veneziano di Andrea Mantegna, ma anche risalire all'antica tradizione familiare dell'arte del vetro. Ne derivò, nei numerosi polittici sparsi fra laguna ed entroterra e nelle diverse tavole di devozione privata, un atteggiamento ostinatamente arcaico, impermeabile – salvo qualche eccezione – alle più avanzate soluzioni sintattico-luminose della civiltà umanistica d'ambito belliniano e, quindi, antonellesco».

Con queste parole Gianmarco Russo<sup>37</sup> riassume bene la storia e lo stile di Bartolomeo Vivarini, sempre in bilico tra modernità e tradizione, con un occhio rivolto verso le novità che in quegli anni ricchissimi si presentavano a Venezia, come Antonello da Messina e Giovanni Bellini, e il radicale attaccamento alla tradizione. Molti hanno visto nel successo di Bartolomeo Vivarini nella provincia veneta e italiana (moltissime le sue opere sparse nei luoghi più remoti d'Italia, a partire dal Bergamasco fino ad arrivare alla Puglia e alla Calabria) un segnale dell'arretratezza della sua pittura di fronte ai giganti che stavano rivoluzionando l'arte a Venezia. Tuttavia, non è affatto vero che Bartolomeo Vivarini non abbia meditato su quanto gli stava accadendo intorno, e le sue opere intorno al 1480 sono evidenti testimonianze di questa ricerca. Scelse però di rimanere fedele al suo modo di dipingere che, per usare le parole di Roberto Longhi, rappresenta «Un'umanità spoglia e torpente, come uscita ora ora dall'età delle caverne<sup>38</sup>».

<sup>37</sup> G. Russo, alla voce *Bartolomeo Vivarini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. C, Roma 2020, p. 56.

<sup>38</sup> R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 8.



## Provenienza

Collezione Federico Frizzoni (1807-1893), Bellagio (vedi EASTLAKE 1862);  
collezione Frizzoni von Salis, Bergamo (vedi CAVALCASELLE BORENIUS 1912);  
Simone Lutomirski, Milano;  
collezione Giovanni Rasini (1892-1952), Milano;  
collezione privata, Milano.

## Fonti e Bibliografia

*Elenco Dei Quadri componenti la Galleria del Sig. Federico Frizzoni*, pre-1862, pubblicato in ANDERSON 1999, vedi *infra* (la Anderson attribuisce a Giovanni Morelli le annotazioni riportate nella colonna «Osservazioni»);  
C. L. EASTLAKE, resoconto del 1 settembre 1862 di quanto visto a Bellagio, Villa Frizzoni, e inviato alla National Gallery, pubblicato in AVERY-QUASH 2011, foglio 10 v., vedi *infra*;  
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., vol. I, London 1871, p. 49, p. 49 nota 2;  
J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. BORENIUS, 3 voll., London 1912, vol. I, p. 49, p. 49 nota 1;  
A. VENTURI, *Storia Dell'arte Italiana*, VII. *La Pittura Del Quattrocento*, Parte III, Milano 1914, p. 325, riprodotti fig. 251 (p. 330);  
L. TESTI, *La Storia della Pittura Veneziana, parte Seconda. Il Divenire*, Bergamo 1915, p. 486, riprodotti;  
R. LONGHI, lettera a Alessandro Contini Bonacossi del maggio 1928 con l'expertise sulla tavola con *Madonna con Bambino* al tempo in collezione Contini Bonacossi e ora a Seattle, Seattle Art Museum (collezione Kress), DOC06039, National Gallery of Art, Gallery Archives, 46A3 Kress Collection Object Files - Other Locations;  
R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XVIII, L'Aia 1936 (ristampa New York 1970), pp. 127, 127 nota 3, 575;  
E. ARSLAN, *I trittici della Carità*, in «Bollettino d'arte», serie IV, 1951, n IV (ottobre-dicembre), pp. 310, 322 (nota 65);  
W. SUIDA, in S.E. LEE, W. SUIDA, *Samuel H. Kress Collection. Italian Art*, catalogo della mostra di Seattle, Seattle 1952, p. 15.  
W. SUIDA, in R. FULLER, W. SUIDA, *European Paintings and Sculpture from the Samuel H. Kress Collection*, Seattle 1954, p. 36.  
B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, vol. I, p. 201 (edizione italiana, *Pitture italiane del Rinascimento, La scuola Veneta*, vol. I, Firenze 1958, p. 207);  
F. R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools: XV-XVI Century*, London 1968, p. 32 (al cat. K200);  
J. ANDERSON, *Frizzoneria in Bergamo*, in Z. DOBOS (a cura di), *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Presented on her Eightieth Birthday*, Budapest 1999, pp. 245, 250, n. 27 dell'inventario («Tre Santi, S. Giovanni, S. Caterina e S. Antonio, Vivarini»);  
S.R. STEER, «*Ell maistro dell anchona*»: *The Venetian Altarpieces of Bartolomeo Vivarini and their Commissioners*, tesi di dottorato (University of Bristol, 2003), p. 280;  
S. AVERY-QUASH, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, vol. I, in «The Walpole Society», vol. 73, (2011), p. 596;  
G. VALAGUSSA, *I Vivarini e Bergamo. Committenze e conseguenze*, in G. ROMANELLI (a cura di), *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Conegliano, 2016, Venezia 2016, pp. 84, 86 (come probabili elementi di uno smembrato polittico eseguito da Bartolomeo Vivarini per il territorio bergamasco);



S. FACCHINETTI, *A Masterpiece by Giovanni Battista Moroni. Portrait of a Gentleman in a Fur-lined Coat and Black Cap*, Milano 2019, pp. 11, 11 nota 10, 23, 23 nota 10.

O. PICCOLO, L. MASCHERETTI, *Opere d'arte perdute e ritrovate. Cavalcaselle in visita alle collezioni Abati, Albani-Noli e Frizzoni a Bergamo e Bellagio*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», n. 42 (2018), 2019, pp. 88 nota 150, 94-95, riprodotti p. 60 (*Santa Caterina d'Alessandria*), p. 91 fig. 38;

**Fotolito:**  
Pixel Studio, Bresso (Milano)

Finito di stampare  
nel settembre 2021  
presso Galli Thierry Stampa, Milano

© Carlo Orsi Antichità Srl  
Milano 2021

ISBN: 978-88-941120-4-7

**CARLO ORSI**  
*sculture e dipinti antichi*  
Via Bagutta, 14 - Milano  
tel. +39 0276002214  
info@galleriaorsi.com  
www.galleriaorsi.com

