

dedicata (S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, 1991, p. 216, n. 3, fig. 4). L'autrice così formulava le motivazioni di questo cambiamento di attribuzione: "Il confronto con altri quadri raffiguranti lo stesso soggetto eseguiti da Agnolo, le 'Sacre Famiglie' di Vienna, del Louvre e di Portland, dimostra, a nostro avviso, che il dipinto russo ne è stilisticamente distante. La matrice bronzinesca si trasforma sensibilmente in un *ductus* più morbido nei capelli dei bambini, e meno distante nel volto della Vergine, mentre la tensione e l'energia delle forme bronzinesche si allentano in un rapporto più rilassato tra i personaggi secondo uno schema meno manieristico e più raffaellesco. In modo particolare ci sembra che lo stile di Alessandro appaia nella testa del piccolo Gesù, che ripete il modello di Portland trasformandone la scattante plasticità in dolcezza epidermica; tipico è anche il modo di disegnare gli occhi e la forma della mano della Vergine che, riportandosi al maestro, ne semplifica tuttavia la caratteristica struttura anatomica carica di energia trattenuta. Alcune ingenuità compositive, come il san Giuseppe visto di profilo quasi a semplificare il suo inserimento nel gruppo, il braccio destro della Vergine troppo corto, fanno pensare che il dipinto sia stato eseguito da Alessandro intorno al 1550, su un disegno del maestro o mettendo insieme varie figure dello stesso". Basti dire che nella letteratura scientifica questa attribuzione non ha avuto alcun seguito.

¹⁸ Anche il quadro con 'Nesso e Deianira' proviene dalla collezione Stroganov; si trova nella collezione dell'Ermitage, dov'è considerato un'opera della scuola di Rubens (inv. 4069, olio su tela, cm 82 x 63,5).

¹⁹ Notizie più circostanziate si trovano nel catalogo. Cfr. V. Markova, *Katalog ital'janskoj živopisi VIII-XX vekov* (Catalogo della pittura italiana dell'VIII-XX secolo), Mosca, 2002, I, pp. 106-109 (n. 50), pp. 270-271.

²⁰ Per questo illustre casato fiorentino, secondo il Vasari, l'artista dipinse due versioni del soggetto che ci interessa: "A Bartolomeo Panciaticchi fece due quadri grandi di Nostre Donne con altre figure, belli a maraviglia, e condotti con infinita diligenza" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze, 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885, VII, 1881, p. 595). La seconda versione del dipinto, secondo alcuni studiosi sarebbe l'opera oggi alla National Gallery di Londra, mentre per altri si tratterebbe di quella al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Tuttavia vari studiosi collegano il quadro viennese non alla commissione dei Panciaticchi, bensì al dipinto menzionato dal Vasari come "bellissimo quadro di Nostra Donna" per Francesco Montevarchi (ivi, p. 596). L'opera del Louvre ripete quasi esattamente il quadro viennese, ma se ne distingue per livello esecutivo e colorito, e per questo — a nostro avviso giustamente — molti studiosi la considerano una replica.

²¹ G. Vasari, *op. cit.*, VII, 1881, p. 601.

²² *Ibidem*.

²³ A. Cecchi, *Agnolo Bronzino*, Firenze, 1996, p. 73. Eppure, nonostante l'evidente mancanza di argomenti, questa versione si è saldamente radicata nella tradizione della critica d'arte, e continuano ancor oggi a ripeterla gran parte degli studiosi (M. Tazartes, *op. cit.*, p. 164).

²⁴ Analogamente al dipinto moscovita, anche nell'opera londinese l'accento è posto sul seno di Venere, carezzato da Cupido.

²⁵ A. Emiliani, *op. cit.*, p. 84; fotografia del Kunsthistorisches Institut di Firenze, inv. 299718 (sono indicate le misure 46 1/2 x 38 1/2 inc).

²⁶ Inv. 55.80; A. Emiliani, *op. cit.*, tav. 99.

²⁷ F. Scalia, C. De Benedictis, *Il Museo Bardini a Firenze. I*, Milano, 1984, p. 240, n. 31, tav. 50.

²⁸ J. Cox-Rearick, *A Madonna by Bronzino Reconsidered*, in 'Artibus et historiae', II, 4, 1981, pp. 17-27, fig. 1.

²⁹ A. McComb, *op. cit.*, pp. 73-74, pl. 51.

³⁰ B. Berenson, *op. cit.*, p. 44, pl. 1440.

³¹ A. Emiliani, *op. cit.*, p. 84 (collocazione nella collezione Sucheky di New York).

³² S. Lecchini Giovannoni, *op. cit.*, pp. 262-263 n. 97; pp. 295-296 n. 164; p. 247 n. 69.

SUMMARY

In 1923 Viktor Lazarev brought to light two masterpieces by Bronzino housed in Russia, the 'Virgin and Child and Saint John the Baptist' in the collection of the Pavlovsk Palace Museum near Saint Petersburg, and the 'Holy Family with the Young Saint John the Baptist' (the 'Stroganoff Holy Family') now in the Puškin State Museum of Fine Arts, Moscow. This article returns to these two works, and to their dating. Given its stylistic resemblance to the famous 'Allegory' in the National Gallery, London, the 'Stroganoff Holy Family' is dated to the mid-1540s, and the picture in Pavlovsk to 1550/1555; the identical version now in the Portland Art Museum, Oregon — long believed to be the original — should be regarded as a later copy or a forgery.

Una 'Maddalena' di Cecco del Caravaggio fra le immagini della Fototeca Briganti

Una visita alla Fototeca di Giuliano Briganti, di recente acquisita dal Comune di Siena ed efficacemente sistemata in alcuni locali del complesso di Santa Maria della Scala, dove perfettamente funziona, non è stata avara di spunti e di qualche nuova scoperta. Fra quelle da me esaminate, non sono state poche le immagini che non conoscevo e che potevano suscitare stimoli, associazioni e, nel migliore dei casi, aggiunte, non marginali, al catalogo di artisti non sempre individuati nelle cartelle ordinate dal grande studioso.

Come è il caso di questa 'Maddalena orante' /tavola 34/, conservata nella quarta scatola intestata agli Anonimi del Seicento; mi sembra di non sbagliare a riconoscere nella fotografia (purtroppo sul retro non vi è alcuna annotazione relativa all'ubicazione, e nemmeno alle misure) un'importante annessione al gruppo di dipinti, ancora scarno, che ci restituiscono la fisionomia di un grande protagonista del mondo caravaggesco, cioè Francesco Boneri, meglio noto col soprannome

*Due
'Madonne'
del
Bronzino
in Russia*

*Una
'Maddalena'
di Cecco del
Caravaggio*

Una
Maddalena
di Cecco del
Caravaggio

di Cecco del Caravaggio, al quale — sia detto per inciso — chi scrive ha dedicato diversi contributi, tradendo talvolta una passione che sconfinava in una personale simpatia¹.

La buona riproduzione fotografica consente un giudizio sufficiente per formulare l'attribuzione e per rilevare la novità compositiva ed espressiva che il quadro aggiunge alla personalità del pittore, rivelandone un lato quasi inedito, più tenero, rispetto alle audaci, anche trasgressive, immagini — piene di energia, di oltranza iconografica — cui siamo abituati, frequentando la sua opera. Questa Maddalena è infatti poco più che una bambina, appena un'adolescente, timorosa e preoccupata, ed è ben lontana dall'altra invenzione — nota in due versioni /tavola 35/2 —, che raffigura una cortigiana dal sontuoso vestito e dal vistoso turbante, col volto protervo, con lo sguardo che quasi sfida la volontà divina. Resta tipica di Cecco la struttura del volto, larga e rotonda, come la resa della pelle, che assume sempre, nelle sue creature, una liscia compattezza e un colore unito (che nella nostra 'Maddalena' si può indovinare bianco, quasi lunare).

Si tratta di una composizione più quieta, che riecheggia il 'San Lorenzo' della Chiesa Nuova /tavola 36/, per la posa delle mani incrociate a cui si appoggia il volto con gli occhi che guardano verso l'alto, verso la medesima direzione (San Lorenzo con seria consapevolezza, Maddalena, come ho detto, con uno stupore, sottolineato dalla bocca semiaperta, titubante, quasi impaurito); ma che rinuncia, proprio in nome di una messinscena più scabra ed essenziale, al clamoroso espediente compositivo che caratterizza il quadro della Vallicella, cioè il muretto che fa da proscenio, su cui è appoggiata una mirabile natura morta di oggetti raffigurati col consueto, insuperabile e implacabile, sguardo iperrealistico di Cecco. Tuttavia anche qui, sebbene ordinato su un piano meno aggressivo, il brano di natura morta è cospicuo e bellissimo, ed è composto dal Crocefisso, dal teschio canonico (qui assai più realisticamente reso che nelle altre due versioni di 'Maddalena' già citate), dal libro aperto che la santa stava leggendo prima di raccogliersi in preghiera, e dal vasetto degli unguenti, smaltato di bianco, lo stesso che compare sulla mensola più alta del 'Flautista' dell'Ashmolean Museum di Oxford /tavola 37/.

Sarà assolutamente da sottolineare la particolarità del piano di appoggio, che emerge sul primo piano più avanzato: un bassorilievo antico che sembra avere notevoli corrispondenze (anche se le figure hanno atteggiamenti leggermente diversi) con quello che compare

Una
Maddalena
di Cecco del
Caravaggio

nel 'San Carlo Borromeo' di Orazio Borgianni a San Carlino alle Quattro Fontane, raffigurante le 'Nozze di Peleo e Teti' /tavola 38/3. Anche in opere dello stesso Cecco viene introdotto l'elemento del bassorilievo ('Cacciata dei mercanti dal tempio' Giustiniani, oggi a Berlino, Gemäldegalerie; 'Resurrezione' Guicciardini oggi a Chicago, Art Institute, eseguita fra il settembre 1619 e il giugno 1620), ma in questa 'Maddalena' esso ha una funzione — quella di far da tavolo, piano di appoggio — e somiglianze tipologiche strettissime con i marmi che compaiono nei quadri di Valentin, come ad esempio nella 'Negazione di San Pietro' Longhi /tavola 39/ o nel più tardo 'Concerto' del Louvre (dove è di nuovo raffigurato il marmo con le 'Nozze di Peleo e Teti'), e di Nicolas Tournier (il 'Corpo di guardia' di Dresda; la 'Negazione di San Pietro' di Atlanta, ad esempio)⁴. Diversa è la funzione — quella di una rovina antica, magnificamente evocata in un brano insuperabile di Federico Zeri⁵ — che il bassorilievo riveste nel meraviglioso inserto del quadro di Borgianni, che pure lo introduce per primo, intorno al 1612.

Tutto ciò potrebbe ulteriormente ribadire — in aggiunta alle evidenze stilistiche, che pure in questa 'Maddalena' si possono agevolmente cogliere — l'importante ruolo avuto dal Boneri sulla formazione di Valentin durante il secondo decennio (che mi pare ormai sempre più evidente) e il contatto che a Roma i due artisti dovettero mantenere negli anni successivi. D'altra parte non possiamo essere definitivamente sicuri che questa nuova 'Maddalena' preceda la 'Negazione' Longhi, databile forse intorno al 1620⁶ (anche se la presenza del bassorilievo nella 'Cacciata' del Boneri, che ha però tutt'altra struttura, dovrebbe essere anteriore ad ogni prova nota di Valentin; c'era comunque, per tutti e prima di tutti, il modello contenuto nella pala del Borgianni), considerate le difficoltà cronologiche che il percorso di Cecco e, forse ancora di più, quello giovanile di Valentin, propongono.

Gianni Papi

NOTE

¹ Ricordo i più cospicui: G. Papi, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio* (e una postilla per Francesco Boneri), in 'Arte cristiana', LXXIX, 742, 1991, pp. 39-50; idem, *Cecco del Caravaggio*, Firenze, 1992; idem, *Caravaggio e Cecco*, in *Come dipingeva il Caravaggio. Atti della giornata di studio* (Firenze, 28 gennaio 1992), a cura di M. Gregori con la collaborazione di E. Acanfora, R. Lapucci e G. Papi, Milano, 1996, pp. 123-134; idem, *Cecco del Caravaggio*, Soncino (Cremona), 2001; idem, *Il*

Una *Maestro dell'Emmaus di Pau e Filippo Vitale. Tracce dell'influenza di Cecco del Caravaggio a Napoli*, in Filippo Vitale. *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura di Cecco del Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano), Napoli, 2008, pp. 43-55.

² Si veda in G. Papi, *op. cit.*, 2001, pp. 130-132.

³ L'identificazione del marmo, che nel Seicento era in collezione Farnese, nell'Ottocento passò in collezione Campana e insieme a gran parte di questa collezione è poi pervenuto al Louvre, si deve a H.E. Wethey, *Orazio Borgianni in Italy and in Spain*, in 'The Burlington Magazine', CVI, 733, 1964, pp. 147-159.

⁴ Sul tema dei bassorilievi presenti nei dipinti di Valentin, si veda M. Fagiolo dell'Arco, *Valentin e l'antica scultura nei "caravaggeschi"*. *Una nota sul quadro Longhi*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti e C. Zappia, Roma, 1997, pp. 181-186.

⁵ F. Zerì, *Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito*, in 'Paragone', 83, 1956, p. 52: "questi veri e propri 'oggetti di scavo', avanzi di un'epoca oramai irraggiungibile, e che nessun ardore per le 'Magnificenze di Roma' e nessuna febbre classicista perviene a far passare per qualcosa di diverso da quella che è la loro unica e vera essenza; in essi il contrasto fra passato e presente è inequivocabile".

⁶ Si vedano le recenti scheda di M. Gregori, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di L. Spezzaferro con la collaborazione di B. Calzavara, Milano, 2005, p. 302 e in *Caravaggio, Lotto, Ribera. Quattro secoli di capolavori dalla collezione Longhi a Padova*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, M.C. Bandera e D. Banzato (Padova), Milano, 2009, p. 142-144.

SUMMARY

Among the images in Giuliano Briganti's photographic library acquired by the City of Siena, the author has found a 'Magdalen', depicted as a timorous adolescent; he believes it should be attributed to Francesco Boneri, better known as Cecco del Caravaggio. Thus an important addition can be made to his still meagre catalogue, within which the new painting reveals an unknown side of the artist, more tender in character compared with the bold, even unconventional images — so energetic and iconographically outré — which we are used to seeing when we consider his work.

Alessandro Turchi e Fabrizio Valguarnera

Talvolta accade che dipinti differenti per formato, supporto e composizione di un medesimo artista possano apparire come il frutto di diversi momenti esecutivi. Questo è il caso, ad esempio, di 'Adamo ed Eva che piangono sul corpo di Abele' /tavola 40/ e della 'Presentazione di Cristo al tempio' /tavola 41/ di Alessandro Turchi, detto l'Orbetto. Il primo è una piccola tela di formato orizzontale custodita

Alessandro
Turchi
e Fabrizio
Valguarnera

presso il Musée de peinture et de sculpture di Grenoble¹, il secondo un rame che si sviluppa in verticale e di misure circa doppie rispetto alla tela francese, situato nei depositi della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda².

I due dipinti non sono annoverabili fra quelli più conosciuti del veronese e i contributi critici a riguardo sono numericamente pochi. Ciononostante la loro genesi è documentata fin nei minimi dettagli: entrambe le opere derivano infatti dai rapporti fra il pittore e il palermitano Fabrizio Valguarnera dei baroni di Godrano che risalgono alla primavera del 1631.

Questo "avventuriero e mercante d'arte", come è stato definito da Olivier Bonfait in un articolo a lui dedicato³, fu al centro di un celebre processo che coinvolse diversi artisti della Roma postcaravaggesca, ai quali commissionò importanti dipinti, tra cui la 'Peste di Ashdod' e il 'Regno di Flora' a Nicolas Poussin e, probabilmente, la 'Riunione con indovina' a Valentin de Boulogne (Toronto, Art Gallery of Ontario). Dietro alla facciata di gentiluomo e amante della pittura si nascondeva però un ladro di diamanti che utilizzava il maltolto per pagare le opere d'arte commissionate a Roma fra il 1630 e il 1631. La sua fuga da Madrid a Roma per scampare ai mercanti spagnoli e fiamminghi a cui sottrasse un'ingente partita di pietre preziose è raccontata liberamente da Leonardo Sciascia nello scritto *Diamanti*, ripubblicato nel catalogo della mostra *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, tenutasi a villa Medici alla fine del 1994⁴. Non è questa la sede per tornare sull'argomento, se non per soffermarci sul processo, dai cui atti emergono molte informazioni utili per capire il contesto e le modalità di produzione di alcune opere d'arte ancora poco conosciute.

Nel giugno del 1631 Fabrizio Valguarnera fu infatti arrestato, in seguito alla querela rivolta al governatore di Roma da parte dei mercanti defraudati, e già nel mese successivo iniziò una serie di interrogatori alle persone che avevano avuto rapporti di varia natura con il siciliano, tra le quali figuravano artisti e mercanti. Al ventisette luglio data la deposizione di Giovanni Lanfranco, al ventotto quella di Nicolas Poussin e al trenta quella di Valentin de Boulogne⁵.

Il sedici gennaio 1632 fu la volta di Alessandro Turchi. Secondo la sua testimonianza: "Dieci mesi sono in c.a stando un giorno nella mia casa dove habito, mi venne à trovare d.o D. Fabritio, quale Io non conoscevo che venne in compagnia di un certo Bartolomeo fà legname

Alessandro
Turchi
e Fabrizio
Valguarnera