

PARAGONE

ARTE

33-34

Numero dedicato al
seicento fiorentino

STEFANIA VASETTI

Due pale d'altare e alcuni disegni di Bernardino Poccetti

*

NADIA BASTOGI

Un ciclo di affreschi mitologici di Andrea Boscoli

*

MARTA PRIVITERA

Disegni del Volterrano per i dipinti di Ferdinando Ridolfi

*

SANDRO BELLESI

Ottaviano Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori fiorentini

*

LILETTA FÖRNASARI

Per il Seicento fiorentino in terra casentinese: nuove aggiunte

*

ANNA CERBONI BALARDI

"Ogni sera disegnava il suo nudo":

appunti su quattro disegni inediti di Pier Dandini e altro

*

FRANCO PALIAGA

La collezione di dipinti della famiglia Guidi di Volterra

SETTEMBRE - NOVEMBRE

2000

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LI - Terza serie - Numero 33-34 (607-609)
Settembre-Novembre 2000

SOMMARIO

STEFANIA VASETTI: *Due pale d'altare e alcuni disegni di Bernardino Poccetti* -
NADIA BASTOGI: *Un ciclo di affreschi mitologici di Andrea Boscoli* - MARTA
PRIVITERA: *Disegni del Volterrano per i dipinti di Ferdinando Ridolfi* -
SANDRO BELLESI: *Ottaviano Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori
fiorentini*

ANTOLOGIA DI ARTISTI

Per il Seicento fiorentino in terra casentinese: nuove aggiunte (Liletta Fornasari) - "Ogni sera disegnava il suo nudo": appunti su quattro disegni inediti di Pier Dandini e altro (Anna Cerboni Baiardi)

RICERCHE D'ARCHIVIO

La collezione di dipinti della famiglia Guidi di Volterra (Franco Paliaga)

Redattori

CARLO BERTELLI, MIKLÓS BOSKOVITS, ENRICO CASTELNUOVO,
PIER PAOLO DONATI, MINA GREGORI, MICHEL LACLOTTE, JOSÉ MILICUA,
ANTONIO PAOLUCCI, ILARIA TOESCA, BRUNO TOSCANO

Direzione

Via Gino Capponi, 26 - 50121 Firenze
tel. 055 2479411 - fax 055 245736
E-mail: gregori@ats.it

Amministrazione

SERVIZI EDITORIALI
Via dell'Argingrosso, 131/17 - 50142 Firenze
Servizio clienti: tel. e fax 055 784221
E-mail: servedit@ats.it

STEFANIA VASETTI

DUE PALE D'ALTARE E ALCUNI DISEGNI DI BERNARDINO POCETTI

Nella feconda attività artistica di Bernardino Barbatelli, detto il Poccetti, prevalentemente dedito alla pittura ad affresco, i dipinti su tavola o su tela occupano un posto che non sembra affatto azzardato definire di secondo piano. Rispetto alle opere su muro quelle a olio sono infatti assai poche e non sempre all'altezza delle prime¹. Tra le più note e pregevoli sono l'Andata al Calvario' del Museo di Arte medievale e moderna e l'Ultima cena' di Casa Vasari, entrambe ad Arezzo, la 'Santa Caterina da Siena' del Seminario patriarcale di Venezia e le due tavole del Carmine di Firenze con l'Annunciazione' e 'Sant'Andrea Corsini che risana un cieco ad Avignone'. È significativo, comunque, come il numero delle opere a olio attribuibili al Poccetti vada gradualmente aumentando via via che si approfondisce la conoscenza del pittore, e questo permetterà in futuro di valutare meglio una parte della sua attività considerata finora minore. Importanti tasselli per la ricostruzione del catalogo delle opere del Barbatelli sono le due pale qui presentate insieme ad alcuni disegni preparatori: l'Apparizione della Madonna a San Nicola di Bari e a San Bruno' /tavola 1/ e la 'Pietà' della chiesa di San Barnaba di Firenze /tavola 12a/.

La prima è stata acquistata dagli Amici degli Uffizi sul mercato antiquariale e, donata alla galleria fiorentina, ha ora trovato un'adeguata collocazione nella sala dedicata al Barocchi e ai pittori riformati. La tela presenta uno schema compositivo ormai consolidato dalla tradizione pittorica cinquecentesca. La Vergine, circondata da un luminoso alone di luce e posta in alto al centro, circondata da angeli e cherubini, costituisce il vertice

di un triangolo ai cui angoli sono posti due santi. Questi, accompagnati dai loro tradizionali attributi, sono inginocchiati e, più che colpiti dall'apparizione celeste, sembrano intenti a mostrarla al fedele. Allo spettatore si rivolgono, infatti, San Nicola, che indica la Madonna con la mano, e San Bruno che con sguardo fermo e accigliato comunica al riguardante quasi un severo ammonimento. La struttura della composizione è esaltata dal gioco degli sguardi e dalle pose: la Vergine guarda San Nicola alla sua destra, mentre il Bambino si rivolge a San Bruno alla sua sinistra, il braccio del santo pugliese e la mano del fondatore dell'ordine certosino sono posti sulla stessa linea orizzontale e determinano la base del triangolo, ribadita più in basso dai libri posti sul gradino in primo piano al centro. La dimensione terrena a cui appartengono i due santi è confermata dalla veduta cittadina sullo sfondo che ambienta l'opera in un contesto fiorentino per la presenza della cupola di Santa Maria del Fiore e del campanile di Giotto. Sul lato destro della tela è visibile, invece, un palazzo affiancato da una struttura architettonica absidata, mentre dietro San Nicola è dipinto un pilastro che pare non avere alcuna funzione di sostegno.

Di grande rilievo è il fatto che la tela abbia conservato la sua incorniciatura originale. La pala, riquadrata da una semplice cornice decorata con un motivo a perlinatura, è affiancata da strette lesene scanalate poggianti su piccoli plinti e presenta un coronamento a forma di timpano spezzato ornato con dentelli e ovoli. Al centro di questo è intagliata una cartella con volute dove è incisa la data "MDXCV". La struttura dell'incorniciatura è, dunque, quella tipica di un altare, anche se di piccole dimensioni: nella sua collocazione originaria la pala era probabilmente posta sopra un gradino d'altare che poggiava su una mensa e stava a una altezza di circa un metro e mezzo da terra. Le tracce di doratura sul legno rivelano, inoltre, una destinazione di considerevole importanza, come è confermato dalla presenza sul plinto di destra dell'emblema dell'ordine certosino, costituito dalla sigla "CART" sormontata da una croce su fondo azzurro. L'emblema è all'interno di uno scudo con volute dorate di gusto barocco e tutt'intorno vi è una coloritura a finto marmo giallo con venature rosse. Questa decorazione, mantenuta dal recente restauro solo su questo plinto, ricopriva inte-

ramente l'incorniciatura e presumibilmente si tratta di una ridipintura della cornice originaria avvenuta in pieno Seicento in seguito a un cambiamento di gusto. Una successiva stesura pittorica in vernice bianca rialzata con oro a mecca, di cui il restauro ha lasciato un piccolo tassello sul lato esterno del plinto di destra, è ipotizzabile che vada collocata nell'Ottocento, probabilmente in coincidenza con un cambio di proprietà, giacché l'emblema certosino fu ricoperto. Questo doveva essere dipinto anche sul plinto di sinistra, dove è ancora possibile vederne delle tracce, ma è stato cancellato durante qualche maldestro tentativo di pulitura.

L'attribuzione dell'opera al Poccetti, avanzata per la prima volta da Mina Gregori, è stata confermata di recente da Claudio Pizzorusso². La paternità del Barbatelli risulta infatti evidente soprattutto al confronto con la pala dell'altare maggiore della chiesa della certosa di Pontignano raffigurante 'La Colomba dello Spirito Santo che appare a San Brunone e ad altri santi certosini' /tavola 6/. La grande tela presenta delle figure di monaci molto simili al San Bruno della nostra pala, in particolare quello in basso a destra è raffigurato nella stessa posa e il modo con cui è dipinta la tonaca bianca è pressoché identico: essa si offre alla luce come una larga superficie e il panneggio scheggiato ha contorni quasi taglienti. La mano destra di entrambe le figure è inoltre straordinariamente simile, così come il trattamento del volto. Anche la figura di San Nicola presenta delle notevoli affinità, nel bel viso barbuto e nella ricchezza del piviale, con il vescovo certosino, Beato Ugo di Lincoln, posto in alto a destra. Grande somiglianza si riscontra poi nella composizione delle tele: sono entrambe divise in due sfere, quella celeste e quella terrena. Al centro di quest'ultima si apre un paesaggio che nel dipinto di Pontignano è di carattere montano ed è dominato dalla veduta di una certosa, forse la Grande Chartreuse³. Tali similitudini sono dovute anche alla stretta contemporaneità che lega le due opere: la pala di Pontignano si può datare, infatti, poco dopo quella con l' 'Apparizione della Madonna col Bambino ai Santi Nicola di Bari e Bruno', e cioè tra il 1596 e la fine del decennio, anni in cui il Poccetti realizzò gli affreschi della cappella maggiore della chiesa della certosa senese.

Come spesso accade nelle opere di questo fecondissimo

pittore, anche nella pala degli Uffizi si avverte la partecipazione dei suoi collaboratori. La parte in cui pare essere più evidente è il volto della Madonna, che risulta troppo levigato, definito e freddo rispetto alla libertà con cui sono resi quelli dei due santi e del Bambino /*tavola 2a, b/*. I tratti fisionomici che caratterizzano il viso della Vergine la perfetta circolarità delle sopracciglia, le pesanti palpebre che appesantiscono gli occhi, la bocca piccola, ma carnosa, si ritrovano anche in altre pitture del Poccetti, dove forse è intervenuto lo stesso collaboratore. Mi riferisco in particolare alle lunette con 'Angeli' del chiostro di ponente del monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze, dove le figure presentano nei volti le stesse durezza e lo stesso modo di rendere le fattezze degli occhi e della bocca⁴. Anche i cherubini e la coppia di angeli alla destra della Vergine sono poco convincenti, mentre molto potenti risultano i due santi, probabilmente realizzati dallo stesso Poccetti. Soprattutto il San Nicola presenta una grande libertà pittorica nella resa del volto, in parte immerso nell'ombra, e una grande attenzione agli effetti di luce che esaltano i particolari del piviale e della mitra. Il pennello del Poccetti sa rendere con grande maestria i riflessi luminosi sui capelli canuti del santo che spuntano dal copricapo e sulla folta e morbida barba resa con tocchi vaporosi e pittorici, così come la decorazione del ricco piviale di un damasco verde cupo broccato in oro, a cui si contrappone il rosso ciliegia della fodera. Questi contrasti di colore, gli effetti cangianti dell'abito della Madonna, il morbido trattamento delle epidermidi e lo sfaccettato disporsi delle pieghe dei panneggi rivelano l'attenzione del Poccetti verso la pittura di Federico Barocci. Tale studio si intensificò nella seconda metà degli anni novanta, quando Bernardino entrò in contatto con gli artisti senesi Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, fortemente influenzati dal pittore urbinato. La salda e composta monumentalità dei due santi, così come la struttura compositiva, ricorda, invece, le pale del primo Cinquecento fiorentino di Raffaello, Andrea del Sarto e Fra' Bartolomeo. Da questi, in particolare, è ripreso il gruppo della Madonna con il Bambino, che è una precisa citazione dalla 'Pala della Signoria' del Museo di San Marco, realizzata da Fra' Bartolomeo nel 1512. La scomposta posa di Gesù, che, pur accennando a un atto di benedizione, pare volersi svincolare dall'ab-

braccio della madre, ripete, infatti, quella del prototipo, sebbene il bimbo poccettesco riveli un piglio più vivace e sbarazzino. Anche la madre è nella stessa posizione della Vergine della 'Pala della Signoria', con l'unica variante dell'incrocio delle gambe. Nella sua semplice impostazione l'opera risente anche di modelli più recenti, come la tavola con la 'Sacra conversazione e committente' che il maestro del Poccetti, Michele Tosini, eseguì con Francesco Del Brina per la chiesa fiorentina dei Santi Jacopo e Lorenzo. A quest'opera il Poccetti si è ispirato soprattutto per l'inserimento al centro della veduta cittadina⁵.

Tra i pittori riformati fiorentini quello che potrebbe aver fornito al Barbatelli degli importanti modelli è l'Empoli, con opere come la 'Madonna con Bambino, angeli e i Santi Luca e Ivo' del 1579, conservata al Louvre, e la 'Madonna con Bambino e Santi' della Cassa di Risparmio di San Miniato del 1582. Lo schema semplice e tradizionale di queste pale ebbe grande fortuna nell'ultimo decennio del Cinquecento e all'inizio del Seicento: venne adottato infatti, seppur con varianti e con un maggior numero di santi, dai principali pittori riformati come il Ligozzi ('Madonna con Bambino e i santi Michele Arcangelo e Antonio Abate' della chiesa di Sant'Ippolito di Bibbiena, 1600⁶) e il Passignano (pale della Badia a Passignano e della chiesa di San Martino a Pisa).

Rispetto a queste opere e in particolare a una pala contemporanea del Cigoli, la 'Madonna del Rosario e i Santi Domenico di Guzman, Monica e Agostino' della chiesa dei Santi Jacopo e Filippo di Pontedera, che ha una composizione simile, quella del Poccetti, come i dipinti dell'Empoli, rivela una più stretta aderenza ai modelli del primo Cinquecento e una maggiore semplificazione, che emerge con evidenza confrontandola con altre pitture contemporanee di Bernardino. L'accentuazione di questi caratteri nell' 'Apparizione della Madonna' non stupisce affatto perché, come ho già avuto modo di sottolineare⁷, anche nelle altre opere realizzate dal Barbatelli per i certosini è avvertibile una maggiore attenzione alla tradizione pittorica rinascimentale e una sobrietà formale che si accordava con l'austerità richiesta nella decorazione delle Certose dalla *Nova Collectio Statuorum* del 1582 e dal severo clima controriformato del tempo, a cui i monaci avevano aderito pienamente e scrupolosamente.

Nonostante la semplicità della composizione, il Poccetti ha voluto dar prova delle sue capacità illusionistiche: si notino infatti gli effetti di sfondamento creati dalla mano sinistra di San Bruno, dallo spigolo del gradino su cui è appoggiato il libro di preghiere del santo e dal pastorale collocato per terra in primissimo piano a ricordare il rifiuto dell'arcivescovado di Reggio Calabria da parte del monaco certosino. Questi elementi contribuiscono alla completa immedesimazione del fedele nel fatto raffigurato e confermano con la loro prospettiva di sotto in su l'ipotesi che il quadro fosse collocato sopra il gradino di un altare ad altezza d'uomo.

L'attribuzione al Poccetti è confermata anche dall'esistenza di cinque studi preparatori, di cui quattro inediti, conservati nelle cartelle dei disegni degli Uffizi inventariati sotto il nome dell'artista, e un quinto, già pubblicato, ma non ancora riferito all'opera, che si trova nella collezione Bick in Florida. Gli schizzi sono riferibili a Gesù Bambino, agli angeli che lo circondano e al San Nicola. In relazione con quest'ultimo è probabilmente il foglio n. 8410 F /*tavola 3*/, dove è delineato il volto di un vescovo barbuto. Il soggetto del disegno, la sua affinità stilistica con gli altri fogli, che lo fa datare alla metà degli anni novanta del Cinquecento, rendono probabile il riferimento alla pala degli Uffizi, anche se l'inclinazione della testa risulta un po' diversa, il naso più aquilino e la barba meno vaporosa⁸. Nessun dubbio mi pare, invece, sussistere per i due schizzi relativi a Gesù: il primo è stato tracciato al centro del foglio n. 843 F recto, tra altre due teste di fanciulli /*tavola 5a*⁹/. L'inclinazione del volto disegnato, la direzione dello sguardo, la disposizione delle ciocche corrispondono appieno al dipinto. La testina è stata ristudiata successivamente e in modo definitivo dal Poccetti in un secondo foglio, il n. 8658 F /*tavola 4a*/, sul quale il pittore si è preoccupato di rendere gli effetti di luce, gli stessi che compariranno nella tela, dove il volto piegato verso destra ha la parte sinistra immersa nell'ombra¹⁰. Insieme al volto di Gesù è schizzata anche la figura a mezzo busto dell'angelo a sinistra della Vergine. Al volto di questo bambino, qui quasi abbozzato, è stata dedicata più attenzione nella parte superiore del foglio n. 8572 F /*tavola 4b*/. I tratti del fanciullo sono stati replicati subito sotto a sinistra con un segno più leggero e molto essenzia-

le, forse da un allievo del Poccetti¹¹. Per quanto riguarda il disegno autografo, si deve notare che non si tratta dello studio definitivo, perché l'angelo dipinto ha un'inclinazione della testa leggermente diversa. Anche il terzo viso, delineato più in basso su questo foglio, è da considerarsi solo una prima idea per l'angioletto in secondo piano a destra della Vergine. Questo volto verrà, infatti, meglio definito nel n. 843 F recto /*tavola 5a*/, già preso in considerazione: la testa in basso a destra presenta infatti molte corrispondenze con quella della tela. Il volto di questo angelo, insieme a quello a lui affiancato, è stato ristudiato nella versione definitiva sul disegno della collezione Bick con una leggera modifica nell'inclinazione della testa /*tavola 5b*/. L'attenzione alla posa di questo viso è rivelata dai tratti della matita ripetuti lungo i contorni. Il disegno, esposto nel 1970 presso il John and Mable Ringling Museum of Art di Saratoga, era stato attribuito al Poccetti dal Pouncey, ma erroneamente riferito agli affreschi dello Spedale degli Innocenti. Resta da trattare la terza testa del foglio n. 843 F recto degli Uffizi: le ali da cherubino che si intravedono e che sono tracciate immediatamente sotto il mento mi fanno pensare che il disegno possa essere una prima idea per la creatura celeste in alto a sinistra, sebbene nella tela l'inclinazione del volto sia diversa. Uno schizzo più piccolo con una testa infantile si scorge in basso al centro, ma non è riferibile a nessun bimbo della tela. Una doverosa precisazione riguarda l'altare che si vede tra le due teste del foglio n. 8572 F: esso è in realtà disegnato sul verso ed essendo tracciato a penna traspare anche sul recto /*tavola 4b*/. Purtroppo il foglio è controfondato e non è possibile vederlo più chiaramente nel senso giusto. La struttura architettonica di questo altare, destinata ad accogliere una pala centinata, non è, allo stato attuale delle conoscenze, da mettere in relazione con nessuna opera del pittore, ma è interessante notare che il Poccetti si sia dedicato all'ideazione degli altari che dovevano accogliere le sue pitture. Probabilmente, quindi, gli spetta anche il disegno dell'incorniciatura della tela con l'Apparizione della Madonna'.

È da sottolineare come la grande attenzione che il pittore rivolge ai volti infantili sia assai insolita in lui che, a differenza di Santi di Tito, non dedica altrettanta cura a questo genere di figure.

I disegni presentano una grande omogeneità stilistica perché sono tracciati tutti su carta bianca con una pastosa matita rossa che sfuma i tratti e crea morbidi effetti di luce e ombra, che avvolgono con una delicata vaporosità i volti dei fanciulli e che rendono con grande maestria la tenera epidermide infantile. Più forti risultano i segni della matita nel disegno del volto di San Nicola, quasi a voler marcare la sua senilità sottolineando gli zigomi sporgenti e il naso aquilino. Anche in questo caso il Poccetti è stato attento a evidenziare la zona d'ombra in cui è immersa la parte destra del volto e la luce che colpisce l'ampia fronte e la mitra come nel dipinto. Se nel caso dei fanciulli la qualità dei disegni, come spesso accade nel Barbatelli, sembra superare la loro resa pittorica, che risulta più modesta, per la figura del santo non si può dire altrettanto: la potenza del volto dipinto supera di gran lunga lo studio preparatorio.

Dopo aver sgombrato ogni dubbio sull'attribuzione della tela al Poccetti resta da affrontare il problema della provenienza dell'opera, di cui sappiamo, grazie alla cornice e alla presenza di San Bruno, che fu realizzata nel 1595 su commissione dell'ordine certosino, per il quale il Poccetti fu particolarmente attivo, soprattutto come frescante. Egli infatti lavorò non solo per la certosa di San Lorenzo al Monte Santo in Val d'Ema, presso Firenze, ma anche per quelle di Calci, nei dintorni di Pisa, di Pontignano, vicino a Siena e di Serra San Bruno in Calabria¹².

L'ambientazione fiorentina suggerita dalla cupola e dal campanile di Giotto che si vede sullo sfondo al centro fa pensare che la commissione spetti alla certosa della Val d'Ema, piuttosto che a quelle di Pisa, Siena e Calabria. Le opere eseguite dal Poccetti per i certosini fiorentini sono per fortuna tra le meglio documentate, perché sono stati rintracciati i pagamenti all'artista per un arco di tempo assai lungo dal 1591, quando si data la prima opera eseguita per questo ordine, cioè gli affreschi nella cappella maggiore della certosa fiorentina, fino al 1609. In data 6 febbraio 1595 (stile fiorentino) troviamo un pagamento di L. 140 "per una tavola per l'altare della Cappella del Castellare"¹³. Il collegamento tra questo documento e la pala con l'Apparizione della Madonna ai Santi Nicola di Bari e Bruno appare particolarmente invitante, anche se si tace il soggetto del dipinto e la pittura è definita "tavola" piuttosto

che tela, come è in realtà. Non darei, comunque, troppa importanza a questa definizione, giacché accade spesso che le fonti archivistiche non siano troppo precise al riguardo, tanto più che con questo termine si intendeva spesso genericamente il "quadro d'altare", e infatti l'opera è così definita in un altro punto del testo. La principale coincidenza con il dipinto menzionato nel documento riguarda la data apposta dal pittore sulla cornice secondo lo stile fiorentino. Inoltre le modeste dimensioni dell'insieme bene si adattavano a un piccolo ambiente quale ci immaginiamo dovesse essere originariamente quello della cappella della fattoria del Castellare. La grangia, tuttora esistente, si trova nei dintorni di Cerbaia, presso San Casciano, sulla strada per Montelupo, ma, restaurata interamente negli anni novanta, ha perso attualmente la sua funzione di fattoria ed è stata divisa in molti appartamenti¹⁴. Anche l'ambiente della cappella è divenuto parte di un'abitazione ed è quindi difficile farsi un'idea dell'originaria sistemazione della pala. Il Castellare /tavola 7/, che mantiene tuttora l'aspetto di un fortilizio medievale con una grande corte interna, era in origine un possedimento Acciaiuoli e divenne una proprietà certosina grazie al testamento del 1359 di Niccolò, col quale egli munificamente lasciava ai monaci del Galluzzo anche il palazzo di Borgo Santi Apostoli¹⁵.

Fin dall'origine nella grangia vi era una cappella, che, come emerge dai documenti, era intitolata a San Lorenzo¹⁶. Nel 1475 troviamo di nuovo menzione dell'oratorio nel *Decimario* della certosa, dove è addirittura definito "bella chiesuola"¹⁷. Da una pianta settecentesca della fattoria è possibile individuarne la posizione nell'angolo superiore del blocco di edifici che chiudeva a destra il grande cortile interno /tavola 8/¹⁸. Nei libri contabili del monastero sono registrate varie spese per la cappella, come, ad esempio, i pagamenti ai vari sacerdoti della zona per la sua ufficiatura¹⁹. Un significativo riammodernamento della cappella avvenne con tutta probabilità nel 1658, quando in data 6 novembre fu registrata la spesa per sei candelieri, una croce d'ottone, un paliotto, la rilegatura di un messale, otto quadri e per "far indorare e dipingere, o colorire il gradino del Altare di detta cappella, armadini e tavola delle Segrete"²⁰. Quest'ultimo pagamento, benché oscuro nelle parole finali²¹, è

particolarmente interessante perché, se si accetta l'idea che la pala con l'«Apparizione della Madonna» sia da identificare con quella del Castellare, si potrebbe ricollegare a questa occasione il riammodernamento da essa subito nel corso del Seicento, a cui si è accennato, in seguito al quale la cornice lignea fu dipinta a finto marmo e gli scudi che contenevano l'emblema certosino furono dorati o ridorati. La cappella continuò a essere officiata anche nel corso dell'Ottocento, quando il Castellare non apparteneva ormai più ai certosini²². Con la soppressione dell'ordine avvenuta nel 1810 la fattoria divenne proprietà statale e poi privata. I primi proprietari furono i Conti, che, mantenendone il possesso fino al 1879²³, promossero delle trasformazioni edilizie tese a conferire all'edificio l'aspetto più di villa signorile che di grangia²⁴. I lavori, che si concentrarono tra la fine degli anni trenta e il 1842, compresero anche lo spostamento della cappella in un locale attiguo. Documenti inediti testimoniano che la maggior parte delle stanze principali fu affrescata dal pittore Mariano Marucelli, che dipinse anche il soffitto a crociera della nuova cappella²⁵. Tutto l'arredo dell'oratorio fu probabilmente rifatto e forse è da datare a quegli anni la ridipintura bianca della cornice della pala d'altare, a cui si è già accennato, più adatta al gusto classicheggiante del nuovo ambiente. Un intervento sull'altare è infatti documentato in quel periodo da un pagamento per una pulitura al «quadro dell'altare» da parte dei «Sig.ri Pesci e Minucci» in data 26 giugno 1841²⁶.

Se il documento del 1658, riguardante il riammodernamento della cappella, può essere considerato un importante elemento a favore della provenienza della pala dal Castellare, l'intitolazione dell'oratorio a San Lorenzo, come ci tramandano le fonti archivistiche, fa sorgere qualche perplessità per la mancanza nella tela della raffigurazione del santo titolare: al suo posto compare, infatti, San Nicola di Bari. Ipotizzando che la raffigurazione di San Lorenzo fosse affidata ad affreschi o sculture presenti nella cappella, la presenza del santo barese può essere spiegata con la devozione che ne aveva Niccolò Acciaiuoli, a cui il Castellare era tanto caro: una delle cappelle laterali della certosa fiorentina doveva infatti, per sua volontà, essergli intitolata. Anche i certosini erano profondamente devoti a questo santo e infatti per la cappella del monastero a lui dedicata com-

missionarono a Fabrizio Boschi una grande pala raffigurante il 'Miracolo di San Nicola di Bari'²⁷. È probabile, quindi, che la presenza di San Nicola nella pala degli Uffizi fosse dovuta al rispetto che ancora i monaci provavano per il fondatore della certosa. È possibile anche che, col tempo, l'intitolazione trecentesca della cappella fosse mutata in favore di San Nicola di Bari, il cui nome ricordava quello di Niccolò Acciaiuoli. Di sicuro un cambiamento di intitolazione vi fu perché nel 1807, in un momento, cioè, in cui ancora il Castellare apparteneva ai certosini, è registrato nei libri contabili del monastero un pagamento all'argentiere "Angelo Codacci per saldo della lampada d'argento per la cappella al Beato Niccolò Albergati"²⁸. Tale intitolazione, per la quale si può proporre il 1744 come termine post quem, data di beatificazione dell'Albergati, è ribadita nella relazione della visita pastorale del 1907, da cui si ricava che la cappella era dedicata a San Nicolò Vescovo, santo forse confuso con il Beato Niccolò Albergati, meno noto.

Queste considerazioni portano a concludere che, sebbene non sia finora emersa la prova decisiva che permetta di identificare l'«Apparizione della Madonna» con quella commissionata per la fattoria del Castellare, non vi sono, d'altra parte, motivi tali che lo facciano escludere.

Resta da chiarire un elemento della rappresentazione che era rimasto finora oscuro e cioè l'identificazione degli edifici religiosi nella veduta al centro della tela /*tavola 9*/. La particolare disposizione del campanile di Giotto rispetto alla cupola brunelleschiana ci indirizza verso un punto di vista da nord o da ovest della città, mentre la raffigurazione dell'altra torre campanaria addossata a sinistra della chiesa in primo piano e in posizione così avanzata fa escludere che il pittore abbia rappresentato la facciata della costruzione: le principali chiese fiorentine hanno infatti il campanile a destra e in prossimità del presbiterio. Uno dei complessi conventuali più importanti della città a nord del Duomo è quello di San Marco, che ha una torre campanaria identica a quella dipinta, sebbene meno svettante di quello che si potrebbe immaginare guardando la veduta pocchettesca (non si dimentichino, però, le numerose trasformazioni urbanistiche che hanno determinato l'attuale panorama cittadino)²⁹. Gli elementi che fanno riconoscere il campanile

di San Marco sono la slanciata cuspid e sormontata dal globo e dalla croce, i pilastri angolari e gli archi a tutto sesto della cella campanaria e la fila di archetti pensili che proseguono sulla tribuna michelozziana della chiesa /*tavola 10*/. Anche la piccola abside che si sovrappone in parte agli archetti è riconoscibile nell'ombra circolare più scura, mentre la parte inferiore che sembra tagliare orizzontalmente la veduta della chiesa non è altro che il tetto dell'ordine superiore del chiostro di San Domenico addossato alla parte retrostante della chiesa. In un unico particolare l'edificio dipinto dal Poccetti si differenzia da quello attuale ed è la copertura della tribuna michelozziana che, frutto di ripetuti rimaneggiamenti, è attualmente costituita da quattro spioventi, mentre nel dipinto sembra averne solo due e ciò ha determinato un coronamento triangolare, al cui centro è visibile un rosone. Questo doveva essere l'aspetto della parte absidale della chiesa nel Cinquecento: così è, infatti, raffigurata da Giovanni Antonio Sogliani in una veduta del complesso conventuale domenicano ai piedi della 'Crocifissione' dipinta nel 1536 sopra la 'Provvidenza dei domenicani' nel refettorio grande di San Marco /*tavola 11*/ ³⁰. In questa rappresentazione si ritrova anche l'edificio raffigurato da Bernardino a sinistra della chiesa riconoscibile nell'affresco del Sogliani con quello parzialmente coperto dalla croce ed identificabile forse con la biblioteca michelozziana del convento domenicano. Il Poccetti aveva certamente ben presente il punto di vista col quale ha rappresentato San Marco perché nello stesso anno in cui dipinse la tela, 1596 in stile comune, eseguì degli affreschi nella cappella di Francesco Guadagni situata nell'orto del convento retrostante la chiesa, nella zona dell'attuale via della Dogana ³¹.

Il riconoscimento di San Marco nello sfondo al centro della tela ci permette di avanzare un'ipotesi anche sul palazzo dipinto a sinistra dietro San Bruno. Potrebbe trattarsi, infatti, dell'estremità sinistra del Casino Mediceo, per la presenza della cornice marcapiano e per lo spiovente del tetto molto sporgente. Rimane oscura l'identificazione dell'edificio con cupola raffigurato in secondo piano.

La veduta cittadina dipinta dal Poccetti mantiene, comunque, ancora un piccolo mistero: perché raffigurare questa chiesa dal momento che non sembrano sussistere particolari legami

tra la chiesa domenicana e la certosa del Galluzzo? Due considerazioni potrebbero in parte spiegare la rappresentazione di San Marco: la prima, meno importante ma da non sottovalutare, è la presenza del Poccetti nel convento per la realizzazione degli affreschi nella già ricordata cappella Guadagni, la seconda è che la chiesa custodiva le spoglie di Sant'Antonino, uno dei principali arcivescovi fiorentini, venerato come un santo patrono dall'intera popolazione cittadina. La chiesa di San Marco, quindi, insieme al Duomo e al campanile di Giotto poteva assurgere a simbolo della città di Firenze. Inoltre la chiesa nel 1589, e cioè appena sei anni prima della realizzazione della pala, era stata oggetto di un gran concorso di popolo in occasione della traslazione del corpo di Sant'Antonino nella nuova cappella a lui intitolata e rammodernata dai Salviati. In ogni caso il Poccetti dava molta importanza alla raffigurazione di questo edificio e ci teneva che fosse riconoscibile, come si intuisce da un pentimento del pittore visibile anche a occhio nudo nell'andamento di una piega della tonaca di San Bruno, modificata proprio per mostrare una porzione maggiore della tribuna michelozziana. La precisione con la quale è raffigurata questa veduta anticipa quello che sarà un tratto assai caratteristico della pittura poccettesca nel primo decennio del Seicento e che si rivela in particolare nei cicli di lunette realizzati nei chiostri fiorentini di San Marco e della Santissima Annunziata e di quello servita di Pistoia, e cioè la fedele e schietta resa della realtà cittadina del suo tempo negli sfondi delle storie sacre raffigurate.

La seconda pala oggetto di questo articolo, qui pubblicata per la prima volta, è la 'Pietà' che si trova al secondo altare a destra della chiesa di San Barnaba a Firenze /*tavola 12a*³². L'attuale ubicazione della tavola non è quella originaria, ma, a differenza della tela con l'Apparizione di Maria', la sua provenienza è certa. L'opera fu infatti eseguita per la chiesa di Santa Elisabetta delle Convertite, dove è ricordata dalle fonti insieme alla tavola del Poccetti con l'Adorazione dei pastori' /*tavola 13*³³. Le due pale, collocate rispettivamente sugli altari sinistro e destro della chiesa, furono giudicate "bellissime" dal Cinnelli e dal Richa: quest'ultimo ricorda anche il nome del committente "Filippo Betti singolar benefattore del convento"³⁴. Il

Biadi informa che i dipinti furono rimossi dalla chiesa nel 1810 in seguito alle soppressioni napoleoniche³⁵. Il successivo iter dopo la rimozione è ricostruibile grazie alle ricerche condotte da Roberta Lapucci per la sua tesi di laurea sugli spostamenti subiti a Firenze dalle opere d'arte in tale occasione³⁶. Le due tavole, trasferite in un primo momento all'Accademia, furono portate poi nei depositi di San Marco. Nel 1814, col decreto di ripristino dei conventi, la 'Pietà' fu destinata alla chiesa di San Barnaba³⁷. Diversa la sorte toccata all'Adorazione', che nel 1813 tornò in Accademia, dove fu subito esposta al pubblico. Nel 1930 venne portata nei magazzini di San Salvi, dai quali uscì nel 1959 per la mostra del Cigoli a San Miniato; attualmente è conservata nel cenacolo di San Salvi³⁸.

Oltre a questa documentazione, l'identificazione del quadro di San Barnaba con quello di Santa Elisabetta è possibile grazie alla presenza di un cartellino manoscritto sul retro nel quale si legge: "Estratto dal convento delle Convertite di Firenze n. 36". Per questa sorte più oscura, rispetto alla pala gemella, il quadro è stato a lungo dimenticato ed è stato considerato perduto dai principali studiosi che si sono occupati del Poccetti.

Delle due tavole la 'Pietà' fu probabilmente la prima ad essere eseguita: l'Adorazione' è infatti firmata e datata 1597, mentre il dipinto di San Barnaba sembra recare la data 1596. Sul lettuccio sul quale è disteso Cristo il pittore ha posto la sua firma e l'anno di esecuzione che, a causa dello sporco che offusca tutta la tavola, non è ben leggibile, ma la lettura più probabile dell'ultima cifra pare essere un sei³⁹.

Il committente, Filippo di Ludovico Betti, procuratore e cappellano delle Convertite, aveva probabilmente dei particolari rapporti di amicizia col Poccetti perché, oltre a commissionargli le tavole degli unici due altari laterali della chiesa, gli aveva in precedenza affidato il compito di decorare il grande ciborio ligneo del Carmine, purtroppo andato perduto nell'incendio della chiesa del 1771⁴⁰. Nel 1598, inoltre, per una sua probabile mediazione il pittore ottenne la commissione della grande pala con l'Annunciazione' per l'altare della Compagnia di Sant'Agnese al Carmine, portata a termine solo nel 1601⁴¹.

Come nella pala degli Uffizi, anche qui il Poccetti rivela la

sua ammirazione e l'assiduo studio per la pittura del primo Cinquecento. Nell'ideare questa composizione l'artista ha voluto, infatti, riecheggiare alcune delle più famose deposizioni dell'inizio del secolo. Il Cristo, disteso in posa rigidamente orizzontale, richiama la 'Pietà' di Viterbo di Sebastiano del Piombo e in particolare la versione che si trova all'Ermitage /*tavola 12b*/, sebbene soprattutto per quest'ultima non sia facile immaginare come il Poccetti possa averla conosciuta (forse da qualche derivazione o incisione), poichè l'opera è documentata in Spagna già dal 1530⁴². Per l'affollarsi dei personaggi intorno al morto e per la posizione centrale della Madonna, che cadendo è sostenuta dalle pie donne, il riferimento più immediato è, invece, alla 'Deposizione' di Borgo San Sepolcro del Rosso Fiorentino, mentre per la posa della donna che tiene il braccio di Cristo l'artista si è ricordato del 'Compianto' di Santa Maria Novella di Giovan Battista Naldini, pittore che per Bernardino fu sempre un importante punto di riferimento anche per la produzione grafica. Non mancano, inoltre, reminiscenze pontormesche nella totale mancanza di sfondo della scena e nella disposizione in verticale delle figure, che sembrano disposte l'una sull'altra al modo della 'Deposizione' di Santa Felicità.

Anche qui, come nella pala con l'Apparizione della Madonna', il Poccetti ha voluto che la scena si svolgesse in primo piano ponendo lo spettatore senza alcun elemento di "distrazione" direttamente di fronte alla rappresentazione sacra in modo da farlo partecipare al fatto come uno dei protagonisti. Alla piena identificazione del fedele con i personaggi del dipinto contribuiscono anche gli abiti contemporanei con cui sono vestite le figure del fondo che assistono all'evento. Tra questi alcuni sono resi con una tale accuratezza fisionomica da far pensare che siano dei ritratti, come l'uomo all'estrema sinistra e il panciuto signore a destra: uno dei due sarà certamente da identificare con il committente, Filippo Betti.

Nella pala con l'Adorazione dei pastori', in origine a pendant sul lato opposto della chiesa delle Convertite, il Poccetti ha invece variato completamente la composizione, quasi a voler dimostrare le sue capacità inventive, ponendo il fatto principale in secondo piano al centro. Anche qui ha cercato, però, la partecipazione del riguardante invitandolo con i gesti e gli sguardi

delle figure in primo piano ad 'entrare' nella scena per adorare il Bambino.

Un'altra analogia tra la 'Deposizione' e la pala dell' 'Apparizione della Madonna' è nella struttura compositiva 'a piramide', al cui vertice è posta la Vergine, mentre gli angoli della base si identificano con San Giovanni, che sorregge il Cristo, e con la Maddalena alla destra. Maria è l'unico personaggio in movimento della composizione, dominata da un senso di cupa calma e staticità: la madre di Gesù, infatti, come ripresasi dallo svenimento, nel quale è tradizionalmente rappresentata, solleva la mano nella quale tiene un panno e pare quasi che voglia preparare personalmente il corpo del figlio, prima che questi sia sepolto.

Il centro della composizione, tuttavia, su cui convergono tutti gli sguardi, è la figura del Cristo, resa con grande naturalismo. L'artista, dipingendo con una tonalità verdastra il corpo e sottolineando la pesantezza delle membra, la rigidità del busto e delle gambe, suggerisce il senso della morte senza giungere, tuttavia, ad effetti di pietismo. Il compianto si risolve, infatti, in una pacata, commossa e intima rappresentazione del dolore delle pie donne e di San Giovanni, rivelando nel Poccetti una sensibilità nel rendere i sentimenti e gli affetti che lo avvicina al Cigoli.

Un'analisi più approfondita è quasi impossibile date le cattive condizioni di conservazione dell'opera, che, per la sua studiata composizione e per le qualità pittoriche, meriterebbe un intervento di restauro. Oltre ad avere delle spaccature verticali, essa è ricoperta da uno spesso strato di sporco che la rende del tutto opaca e nasconde la sua originaria cromia, che era, invece, con tutta probabilità assai vivace: lo dimostra il vestito rosso della Vergine e dell'uomo in alto a destra, il velo giallo della donna al centro che sorregge il braccio di Cristo, il verde e l'arancio dell'abito dell'uomo che gli è vicino. Ciò che spicca maggiormente è il drappo su cui è disteso il Cristo, che, dopo un auspicabile restauro, si presenterà di nuovo in tutta la sua luminosa bianchezza. Nell'attenzione alla resa di questo tessuto e della preziosità delle trine, dipinte a piccoli tocchi, quasi da miniatore, il Barbatelli dimostra di aver osservato con grande interesse la pittura dell'Allori. Lo rivela anche la complicata ac-

conciatura e la raffinatezza delle vesti della Maddalena a destra, su cui il pittore indugia con particolare cura rendendo con maestria l'effetto del velo e del pizzo che copre la scollatura del bustino verde dal bordo ricamato; nella posa e nell'espressione della santa si avvertono invece suggestioni cigolesche.

A margine di questo contributo vorrei segnalare alcuni disegni inediti dello stesso periodo affini stilisticamente a quelli preparatori per la pala con l'Apparizione della Madonna', ed eseguiti anch'essi per una commissione certosina: gli affreschi della cappella maggiore della chiesa della certosa di Pontignano. Incominciamo con gli schizzi eseguiti sul recto e sul verso di un foglio apparso sul mercato inglese⁴³. Sul recto è studiata la figura di San Pietro condotto al martirio /tavola 14a/, dipinto in secondo piano a destra dell'affresco con la 'Crocifissione dell'apostolo' /tavola 15/, mentre sul verso sono delineati i due soldati a sinistra dell'uomo in trono che ordina l'inchiodatura alla croce del santo /tavola 14b/. La figura in primo piano del verso non presenta varianti di rilievo rispetto alla pittura, se non nella veste e nella mano destra che regge la lancia, visibile nello schizzo ed eliminata nel dipinto. Il soldato alle sue spalle, ben delineato sul foglio, è stato quasi interamente nascosto nella realizzazione finale dal guerriero in primo piano. Sul verso sono schizzati anche due santi entro nicchie: il primo è seduto ed è identificabile con Santo Stefano per la veste da diacono e il sasso sulla testa, il secondo, appena schizzato, è inginocchiato e tiene nella mano destra una palma del martirio mentre con l'altra regge un libro. Per questo personaggio il Pocchetti ha studiato due pose della testa, tanto da sembrare che nella nicchia vi siano due figure. Questi schizzi sono con tutta probabilità delle prime idee per i Santi Stefano e Lorenzo raffigurati sui finti pilastri che separano i grandi affreschi della cappella maggiore da quelli della navata e che, come nel disegno, sono inseriti entro riquadri /tavola 16a, b/. Nella versione definitiva il Pocchetti decise, però, di rappresentarli entrambi inginocchiati.

Nel catalogo della vendita i due disegni, giustamente datati tra il 1596 e il 1599 e messi stilisticamente in relazione con quelli preparatori per gli affreschi della certosa di Pontignano, sono, però, considerati preparatori per il 'Martirio di San Mat-

tia' realizzato da Cosimo Gheri nel 1590 per la confraternita della Santissima Annunziata a Firenze. Ciò significherebbe, secondo l'autore della scheda, che quest'ultimo pittore avrebbe dipinto l'affresco su disegno del Poccetti. Anche se il Barbatelli sovrintese al cantiere della confraternita, non mi sembra che questa ipotesi sia convincente perché, benché vi siano delle analogie fra i soldati del Gheri con quelli disegnati dal Poccetti, gli altri schizzi del verso e del recto ci riportano senza dubbio alcuno ai dipinti della certosa senese.

Per questo ciclo di affreschi è da segnalare anche un altro disegno preparatorio non ancora messo in relazione con questa commissione: si tratta del foglio n. 21435 del Kupferstichkabinett di Berlino raffigurante una figura maschile seduta con il viso appoggiato sul braccio sinistro /*tavola 17*⁴⁴. Il disegno, a matita nera e gessetto bianco su carta cerulea, è lo studio per il San Giuseppe dell'Adorazione dei Magi, dipinta in uno scomparto della crociera della cappella maggiore /*tavola 18*.

La diversa tecnica impiegata nei due fogli, a matita rossa quello inglese, a matita nera quello berlinese, non è casuale. Infatti tutti i disegni conosciuti del soffitto sono realizzati con la stessa tecnica del foglio con San Giuseppe, mentre quelli per gli affreschi delle pareti sono affini a quello con i due soldati e San Pietro⁴⁵. Stilisticamente gli studi per la crociera sono più vicini ai disegni per gli affreschi della prima metà degli anni novanta, in particolare per quelli della cappella maggiore della certosa fiorentina, mentre gli schizzi per le pareti sono omogenei con quelli della seconda metà del decennio, come, ad esempio, quelli per la cappella del Giglio a Firenze. Se, infatti, nei disegni dei primi anni novanta era prevalente l'uso della matita nera su carta cerulea che il pittore sentiva evidentemente adatta per rendere i tratti incisivi e scheggiati che caratterizzavano in quella fase la sua grafica, in quelli della seconda metà degli anni novanta la predilezione del Poccetti va, come abbiamo notato anche nei disegni preparatori per la pala con l'Apparizione della Madonna, alla matita rossa che pare rispondere pienamente all'esigenza di quegli anni verso tratti più morbidi e pittoreschi. L'artista, sempre più interessato agli effetti atmosferici e all'incidenza della luce sulle cose e sui corpi, guardò probabilmente con molta attenzione alla grafica dei suoi più giovani

collegli, come il Passignano e il Cigoli, e in particolare trasse preziosi suggerimenti da quest'ultimo che proprio in quegli anni stava usando la stessa tecnica.

È in base a queste e ad altre considerazioni che si può ipotizzare che il Poccetti sia stato ingaggiato dai certosini senesi per gli affreschi della cappella maggiore subito dopo aver compiuto quelli del Santa Sanctorum della certosa fiorentina (1591-1593); tuttavia, dopo aver dipinto la volta, il lavoro fu interrotto per essere concluso nella seconda metà del decennio⁴⁶. La presenza a Pontignano del Barbatelli andrebbe, quindi, anticipata di alcuni anni rispetto a quanto finora la critica aveva ipotizzato datando l'inizio dell'attività senese del Barbatelli al 1596, quando l'artista firmò l'«Ultima cena» del refettorio della certosa⁴⁷.

NOTE

Desidero ringraziare prima di tutto Mina Gregori che ha incoraggiato questo mio studio, poi Anna Forlani Tempesti e Giovanni Leoncini che hanno prestato la loro cortese e preziosa attenzione a questo scritto ed infine l'amica Patrizia Maccioni alla quale devo consigli e suggerimenti.

¹ Eccone un breve elenco in ordine cronologico: la prima tavola conosciuta del Poccetti è l'«Andata al calvario» del Museo di Arte medievale e moderna di Arezzo, databile alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, cui seguono l'«Ultima cena» di Casa Vasari ad Arezzo, realizzata nel 1590 per il ciborio della chiesa di Valombrosa, l'«Adorazione dei pastori», commissionata nel 1597 per un altare della chiesa di Santa Elisabetta delle Convertite (ora nel cenacolo di San Salvi), i quadretti che compongono l'altare di Santa Caterina da Siena in Santa Maria Novella, raffiguranti «Santi domenicani e scene della vita della Benincasa» e databili alla seconda metà degli anni novanta, la tavola degli stessi anni con «San Michele Arcangelo e un vescovo», proveniente dalla cappella Capponi di Petrognano (attualmente in restauro), la tela con la «Colomba dello Spirito Santo che appare a San Brunone e ad altri certosini» della cappella maggiore della certosa di Pontignano, la piccola tela con «Santa Caterina da Siena» del Seminario Patriarcale di Venezia, datata 1599 e realizzata per la certosa di Calci, dove sono conservate anche altre opere a olio ideate dal pittore, ma realizzate dai suoi collaboratori (si veda S. Vasetti, *Bernardino Poccetti e i Certosini toscani*, in *Analecta cartusiana*, III, 1991, 5, pp. 5-61), l'«Annunciazione» e il «Beato Andrea Corsini che risana un cieco ad Avignone» del Carmine, dipinte entrambe nel 1601, le due grandi tele della cappella di Santo Stefano e della Santa Croce in Duomo, raffiguranti la «Missione degli apostoli» e la «Cena in Emmaus», databili alla metà del primo decennio del Seicento, l'«Autoritratto» degli Uffizi, le cinque piccole tavole della collezione Spannocchi, presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, non completamente autografe e databili agli ultimi anni di attività del pittore, il «Martirio di Santo Stefano», realizzato tra il 1603 e il 1609 per la cer-

tosa di Serra San Bruno in Calabria (pubblicato da S. Onda, *Nella Chiesa matrice di Serra San Bruno un inedito di Bernardino Poccetti dipinto per la certosa di Santo Stefano del bosco*, in 'Arte Documento', 9, 1996, pp. 104-110) le due tele per la chiesa di San Lorenzo a Firenze, raffiguranti a coppie i 'Santi Bonaventura e Carlo Borromeo' e i 'Santi Cosma e Damiano', datati 1611. Se si vogliono includere anche i monocromi per gli apparati effimeri commissionati dai Medici, non dobbiamo dimenticare la tempera su tela raffigurante la 'Pace di Nôtre-Dame', realizzata nel 1610 per i funerali di Enrico IV, nei depositi delle Gallerie fiorentine, e quella che rappresenta 'La fermezza d'animo di Margherita d'Austria durante una tempesta in mare presso Barcellona', eseguita nel 1612 per i funerali della regina di Spagna in collaborazione con un allievo, che potrebbe essere identificato con Francesco Leoncini (per l'attribuzione si veda L. Goldenberg Stoppato, in *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra a cura di M. Bietti (Firenze), Livorno, 1999, pp. 172-173, scheda n. 18).

² C. Pizzorusso, *Un'opera 'certosina' di Bernardino Poccetti*, in 'Il Giornale degli Uffizi', 15, agosto 1999. L'opera è stata già da me presentata: cfr. S. Vasetti, *L'Apparizione della Vergine di Bernardino Poccetti, pittore di fiducia dei certosini*, in *L'onestà dell'invenzione. Pittura della Riforma cattolica agli Uffizi*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 90-109. Nel presente articolo il dipinto è trattato con maggior approfondimento, soprattutto sotto il profilo documentario.

³ Sulla possibile identificazione di questo complesso monastico con la Grande Chartreuse si veda G. Leoncini, *Temi iconografici nella decorazione delle chiese delle certose toscane*, in *The Mystical Tradition and the Carthusians*, a cura di J. Hogg, 10, Salzburg, 1996 ('Analecta Cartusiana', n. 130).

⁴ Cfr. S. Vasetti, *Le lunette di Bernardino Poccetti*, in *Il chiostro camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze. Restauro e restituzione del ciclo di affreschi*, a cura dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, Firenze, 1998, pp. 57-58.

⁵ Per quanto riguarda l'opera si veda M.P. Mannini, in *Il paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di C. d'Afflittio, M.P. Mannini e C. Pizzorusso (Firenze), Poggibonsi, 1980, p. 100, scheda n. 32.

⁶ Cfr. Jacopo Ligozzi, *Le vedute del Sacro Monte della Verna. I dipinti di Poppi e di Bibbiena*, catalogo della mostra a cura di L. Conigliello, Poppi, 1992, pp. 59-60, n. 2, fig. II a p. 88.

⁷ S. Vasetti, *op. cit.*, 1991, pp. 17-18.

⁸ Il foglio, controfondato, misura 96x68 mm. e presenta il timbro della collezione degli Uffizi in basso a sinistra. Il disegno è eseguito a matita rossa su carta bianca.

⁹ Il foglio, montato in passe-partout e rinforzato lungo i bordi e gli angoli, misura mm. 173x271. Sul verso sono tracciati altri studi: in alto vi sono due angeli volti di tre quarti verso destra, sulla sinistra al centro una donna a mezzo busto di profilo e in basso mezza figura di monaco incappucciato con le braccia aperte e lo sguardo verso l'alto. Gli schizzi sia del recto che del verso sono eseguiti a matita rossa su carta bianca. Sul recto il timbro degli Uffizi in basso a destra e la scritta "Poccetti" a matita nera in basso a sinistra. Il foglio è stato pubblicato, ma non riferito a nessuna opera, in *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura*, 1, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze, 1991, p. 358, n. 843 F. Si veda anche S. Vasetti, *Prima della pala*, in 'Il Giornale degli Uffizi', 17, aprile 2000.

¹⁰ Il foglio, ritagliato seguendo la forma del disegno, è stato controfondato più

volte e misura mm. 253x116; presenta il timbro degli Uffizi in basso a destra. Il disegno è eseguito a matita rossa su carta bianca.

¹¹ Il foglio, controfondato, misura mm. 270x204, il timbro degli Uffizi è in basso a destra e il disegno è eseguito a matita rossa e nera su carta bianca. La matita nera è stata impiegata solo per la piccola testa in basso non attribuibile al Pocetti.

¹² Sull'attività del Pocetti per l'ordine certosino si veda S. Vasetti, *op. cit.*, 1991.

¹³ Archivio di Stato di Firenze (A.S.F.), Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 87, *Libro di debitori e creditori segnato S 1573-1598*, c. 427s.-d. Il documento, come gli altri riguardanti la certosa rintracciati da G. Weisz (Bernardino Pocetti, *un pittore fiorentino del tardo Rinascimento*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Roma, a.a. 1929-1930, p. 5), è stato più attentamente preso in considerazione dal Leoncini (in C. Chiarelli, G. Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, 1982, p. 30 e nota 83 a p. 47). Si veda anche S. Vasetti, *op. cit.*, 1991, p. 6, nota 5. Se ne dà di seguito la trascrizione completa:

c. 427s.

"Y.H.S. M.a MDLXXXV

M.o Bernardino di Pocetti Pittore de dare adì 2 di dicembre 1595 L. trentacinque p(iccio)li p(or)tò Bartolomeo suo mandato cont(ant)i tanti sino adì 23 di novembre a l(ibr)o di Spese seg(na)to S (a carte) 35 L. 35

E adì 6 di febbraio 1595 L. centocinque p(iccio)li p(or)tò lui cont(ant)i per resto della pittura del quadro fattoci per al castellare a l(ibr)o di Spese seg(na)to S 53 L. 105

c. 427 d.

Y.H.S. M.a MDLXXXXV

M.o Bernardino di contro de havere adì 6 di feb(brai)o 1595 L. centoquaranta p(iccio)li se gli fanno buoni per la pittura una tavola per l'altare della Cappella del Castellare daccordo L. 140"

(Il libro di Spese S, a cui si fa spesso cenno nel documento, è andato perduto).

¹⁴ Sul progetto di restauro si veda: A. Merciai, P. Fiaschi, S. Binazzi, *La villa del Castellare presso Cerbaia in Val di Pesa, la storia, gli elementi costruttivi e lo sviluppo architettonico, il progetto di restauro, i primi proprietari, la fattoria*, pubblicazione a cura della società Il Castellare S.r.l. di Firenze, Firenze, s.d.

¹⁵ Sulla fattoria del Castellare si veda: T. Guarducci, *Guida illustrata della Val di Pesa*, San Casciano Val di Pesa, 1904, pp. 285-287; G. Leoncini, *Le fattorie della certosa di Firenze*, in 'Analecta cartusiana', 83, 1981 (*Die Kartäuser in Österreich*), II, pp. 200-275; A. Merciai, P. Fiaschi, S. Binazzi, *op. cit.*; G. Leoncini, *Le grange della Certosa di Firenze*, Firenze, 1991.

¹⁶ Sull'intitolazione della cappella si veda il testamento di Niccolò del 30 settembre 1359 (cfr. G. Leoncini, *op. cit.*, 1991, pp. 28-29, nota 34 e p. 130).

¹⁷ A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 5, *Decimario*, c. 28v. Una descrizione simile ricompare circa venti anni dopo in A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 2, *Decimario*, c. 92v. Le due descrizioni sono state segnalate da G. Leoncini, *op. cit.*, 1981, pp. 247-248.

¹⁸ La pianta, pubblicata dal Leoncini (*op. cit.*, 1981, fig. n. 36 a p. 275), si conserva in A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, *Piante*, n. 295, c. 5.

¹⁹ A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 87, c. 226s.-d.; n. 89, c. 194 d.

²⁰ A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 128, *Libro della Cassa qual contiene si l'Entrata come l'Uscita Villa Grangia del Castellare 1650-1683*, c. 56. Altri pagamenti per l'arredo della cappella si trovano alle carte 23, 47, 154, 155, 161, 180, 186, 187, 206 e riguardano paliotti, pianete, candelieri d'ottone, una lampada, vasi di legno e "una Madonna compra per mettere alla nostra cappellina" (29 dicembre 1679).

²¹ Ho controllato sul vocabolario della Crusca il significato della parola "Segreta", ma non ho trovato nessuna spiegazione convincente per l'uso fatto del termine nel documento.

²² L'esistenza della cappella ci è testimoniata fino al 1907, quando essa viene ricordata in una relazione fatta in occasione della visita pastorale dell'arcivescovo Alfonso Maria Mistrangelo alla pieve di San Giovanni in Sugana (Archivio arcivescovile di Firenze, VPD 59.19). Dal documento si ha l'impressione che la cappella fosse ormai quasi in disuso e molto trascurata; infatti l'arcivescovo Mistrangelo dette le seguenti indicazioni al pievano di San Giovanni in Sugana: "Sia posta la croce sulla facciata, restaurata la porta di sagrestia, dorata una patena, reso più decente l'esterno del calice, inargentata la chiavina del ciborio, rinnovata la cartella per le ultime orazioni della Messa, rinnovata la muta dei fiori".

Nell'inserto dove è conservata la relazione della visita vi è anche una lettera scritta dal mugnaio della fattoria del Castellare all'arcivescovo in data 1909, nella quale si lamenta il fatto che il pievano non voleva più dire messa nella cappella della fattoria perché era "quasi fuori di popolo, in una cappellina dove neppure un terzo di concorso può stare dentro" ed inoltre "non era locale adatto".

²³ Per notizie su questa famiglia si veda A.S.F., Carte Ceramelli Papiani, n. 5474. La famiglia Conti era di origine pisana e ottenne il titolo di principi di Trevigiano nel 1835. Il titolo passò poi ai Ginori, a cui andò sposa la sorella di Cosimo Maurizio, ultimo discendente della famiglia. Da qui l'aggiunta di Conti al cognome Ginori. La villa fu comprata dal conte Gian Giuseppe Conti (1769-1828), che la lasciò in eredità al figlio Cosimo Maurizio (1809-1855). Dopo la sua morte divenne proprietà della moglie Adelaide Corsini (A.S.F., Catasto generale toscano, Scandicci, *Campione* n. 1, c. 400; *Supplemento al campione della comunità di Casellina e Torri*, n. 6, c. 1646) e per volontà testamentaria di quest'ultima passò nel 1879 alla sua figlia adottiva, Maria Adele Mekelfort (A.S.F., Catasto generale toscano, Scandicci, *Supplemento al campione della comunità di Casellina e Torri*, n. 23, c. 7477), che nel 1882 la vendette a Cesare Augusto Bulizza (A.S.F., Catasto generale toscano, Scandicci, *Supplemento al campione della comunità di Casellina e Torri*, n. 25, c. 8207; *Notarile postunitario*, Notaio Fabbrichesi, *Atti originali dal 16 maggio al 31 luglio 1882*, n. 5457, n. 148). Dopo appena tre anni il Bulizza la cedette ad Adele Franci (A.S.F., Catasto generale toscano, Scandicci, *Supplemento al campione della comunità di Casellina e Torri*, n. 25, c. 8207); a questa famiglia rimase almeno fino al primo decennio del Novecento (T. Guarducci, *op. cit.*, p. 287). Su questi passaggi di proprietà e sui proprietari novecenteschi si veda anche A. Merciai, P. Fiaschi, S. Binazzi, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁴ Su queste trasformazioni si veda anche ivi, pp. 26-27.

²⁵ A.S.F., Ginori Conti, Serie C 34, inserto n. 188, *Fabbrica della villa, cappella e stanze della Fattoria al Castellare, entrata e uscita tenuta dal Perugi*. Nell'inserto ci sono anche molte ricevute dei vari lavoratori: si trovano così pagamenti al vetraio per

vetri colorati per la cappella e le note dei pittori sui lavori svolti. Il Marucelli fu pagato per gli affreschi della cappella il 24 giugno 1841, e nel 1842 presentò un conto dettagliato e riassuntivo di tutte le pitture eseguite. Altro pittore menzionato è Domenico Anghinetti, che affrescò un corridoio "alla gotica", per il quale fu pagato il 12 marzo 1842. Ringrazio la dott.ssa Vanna Arrighi che mi ha gentilmente permesso di fare ricerche nel fondo archivistico Ginori Conti, non ancora disponibile alla normale consultazione.

²⁶ Purtroppo nei documenti si tace il soggetto del quadro e non si ha così la certezza che si tratti ancora di quello del Poccetti, ma pare improbabile che i Conti abbiano commissionato una nuova pala. La tela non è menzionata neppure in un inventario nel 1832 "dei mobili, masserizie e utensili esistenti tanto nella villa che nella fattoria del Castellare", dove sono elencati tutti gli oggetti presenti nell'oratorio. Ciò potrebbe spiegarsi con il tipo di inventario, che forse non comprendeva opere ritenute in qualche modo inamovibili come un altare. In quella data vi erano sull'altare dieci candelabri di legno, un crocifisso d'ottone, una lampada d'ottone, un calice di rame argentato e la cappella era arredata da due inginocchiatoi (A.S.F., Ginori Lisci, Serie C 34, n. 188).

²⁷ Sulla cappella di San Nicola di Bari si veda C. Chiarelli, G. Leoncini, *op. cit.*, p. 265 e scheda n. 151 a p. 266.

²⁸ A.S.F., Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 51, n. 281, *Entrata e uscita del Castellare 1803-1808*, c. 137.

²⁹ La somiglianza del campanile dipinto con quello di San Marco mi è stata suggerita da Giovanni Leoncini, che ringrazio vivamente. Un grazie va anche a tutti quelli che hanno cercato di darmi utili suggerimenti nell'identificazione di questa chiesa.

³⁰ Il particolare dell'affresco del Sogliani e una veduta della tribuna micheleoziana come si presenta attualmente sono stati pubblicati da F. Carbonai, M. Salmi, *La chiesa di San Marco e il chiostro di San Domenico*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Firenze, 1989, pp. 259-302.

³¹ La cappella venne distrutta alla metà dell'Ottocento e parte degli affreschi furono staccati. Si conservano attualmente nell'atrio della sagrestia e raffigurano 'Angeli musicanti' e 'Cristo Salvatore tra Santi' (cfr. F. Falletti, *Legnaioli e pittori in San Marco: saggi di indagine circa gli arredi della chiesa e del convento*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, cit., pp. 247-261, tav. 14).

³² L'opera, anche se non pubblicata, è stata da me già menzionata in S. Vasetti, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo Seicento*, Firenze, 1994, p. 8; eadem, biografia di Bernardino Poccetti in *Il chiostro camaldolese*, cit., p. 140. Si veda anche C. Profeti, scheda ministeriale n. 09/00189610 (n. 44 della chiesa di San Barnaba a Firenze), conservata presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze. La pala, realizzata a olio su tavola, misura 278x195 cm.

³³ La pala è stata pubblicata dalla Gregori in *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo a cura di M. Bacci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato, 1959, p. 200, n. 107. Si veda anche S. Meloni Trkulja, *I Cenacoli - Museo di Firenze*, Firenze, 2001, di prossima pubblicazione.

³⁴ G. Cinelli, in F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, p. 170; G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, 1754-1762, IX, 1756, p. 94.

³⁵ L. Biadi, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate*, Firenze,

1824, p. 180. Il Fantozzi, che ancora le cita nella chiesa nel 1842, si basa probabilmente su ricordi o sulle fonti precedenti. Prova che egli non abbia realmente visto le due pale è il fatto che inverte la loro collocazione (F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico artistica critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, 1842, p. 697).

³⁶ R. Lapucci, *La soppressione napoleonica nei conventi fiorentini*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, relatore prof.ssa M. Gregori, a.a. 1983-1984, II, pp. 184-186.

³⁷ La pala rimase per lungo tempo nei magazzini della chiesa, come ricorda il Rondoni nell'inventario della chiesa del 1862 (*Chiesa e Confraternita di San Barnaba*, 2 gennaio 1862, manoscritto presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze). Solo successivamente fu sistemata nella sua attuale collocazione.

³⁸ Le due pale sono considerate perdute anche dai Paatz (W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, 1940-1954, II, 1941, p. 35).

³⁹ L'iscrizione presente sulla tavola è: "Bernardino Puccetti F. 159(6)".

⁴⁰ Il grande ciborio ligneo, tagliato da Domenico Atticciati su disegno del Buontalenti o del Poccetti (le fonti forniscono entrambe le attribuzioni) e decorato da pannelli dipinti da quest'ultimo, fu finito nel 1593. Per una sua dettagliata descrizione si veda U. Procacci, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771*, in 'Rivista d'arte', XIV, 1932, pp. 141-232, in particolare p. 178, nota 2.

⁴¹ Le vicende costruttive dell'altare e le notizie sulla pala si ricavano da A.S.F., Compagnie religiose sopresse, Santa Maria delle Laudi, detta Sant'Agnese, n. 103, cc. 157v., 158r., 209r. Tali documenti sono trascritti interamente nella mia tesi di laurea *Bernardino Barbatelli, detto il Poccetti*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, relatore prof.ssa M. Gregori, a.a. 1988-1989, e sono stati successivamente segnalati da M.C. Fabbri, *Le opere in chiesa*, in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, 1992, pp. 89-142.

⁴² La pala di Leningrado è un'opera ancora misteriosa: non sappiamo da chi sia stata commissionata. Si veda M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, pp. 45-48.

⁴³ Il foglio è stato pubblicato nel catalogo della mostra tenutasi a New York (Adelson Galleries) e intitolata *Italian Old Master Drawings 1500-1850*, London, 1996 (per conto di Flavia Ormond), n. 6. Ringrazio Warren Levin che mi ha gentilmente fatto conoscere questi disegni, fornendomi anche le fotografie. Essi sono a matita rossa e il foglio misura mm. 384x238. Sul recto è scritto in basso a destra "27", mentre sul verso in basso a sinistra si legge in grafia antica a penna "Lorenzino da Bologna". Altri disegni inediti preparatori per opere eseguite per i certosini sono stati pubblicati in S. Vasetti, *op. cit.*, 1999, pp. 104-109.

⁴⁴ Il foglio, controfondato, misura mm. 327x204. Devo queste informazioni tecniche sul disegno a Warren Levin che ha preso visione di tutti i disegni berlinesi del Poccetti.

⁴⁵ Per l'elenco completo si veda P.C. Hamilton, *Disegni di Bernardino Poccetti* (San Marino V.E. 1548- Firenze 1612), catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 56-62, nn. 41-49.

⁴⁶ S. Vasetti, *op. cit.*, 1991, p. 9.

⁴⁷ P.C. Hamilton, *op. cit.*, pp. 56-58, n. 41.



1 - Bernardino Poccetti: *'Apparizione della Madonna a San Nicola di Bari e a San Bruno'*
Firenze, Uffizi



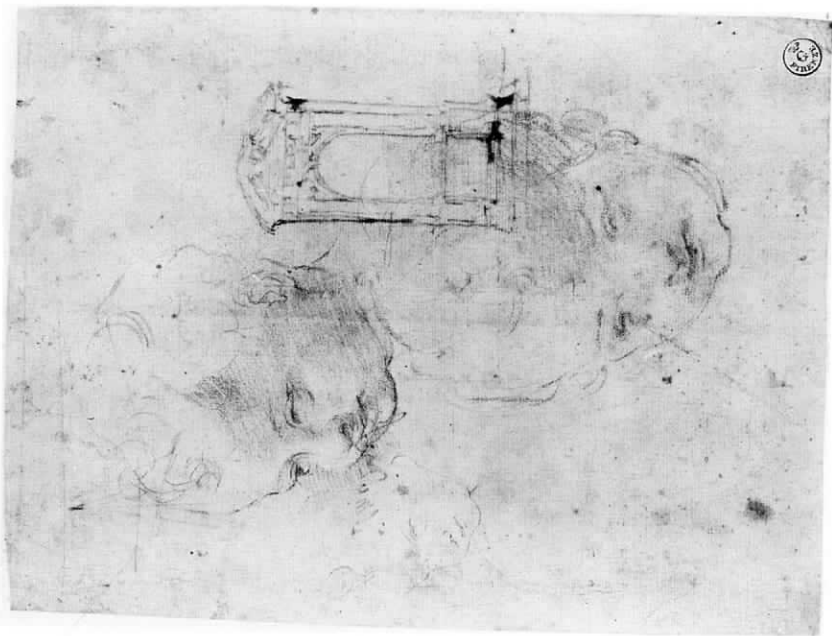
2a,b - Bernardino Poccetti: 'Apparizione della Madonna a San Nicola di Bari e a San Bruno' (particolari)



Firenze, Uffizi



3 - Bernardino Poccetti: 'Studio per un vescovo'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



4a, b - Bernardino Poccetti: 'Studio di testa infantile e di bambino a mezzo busto'; 'Studio di due teste infantili e di un altare'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



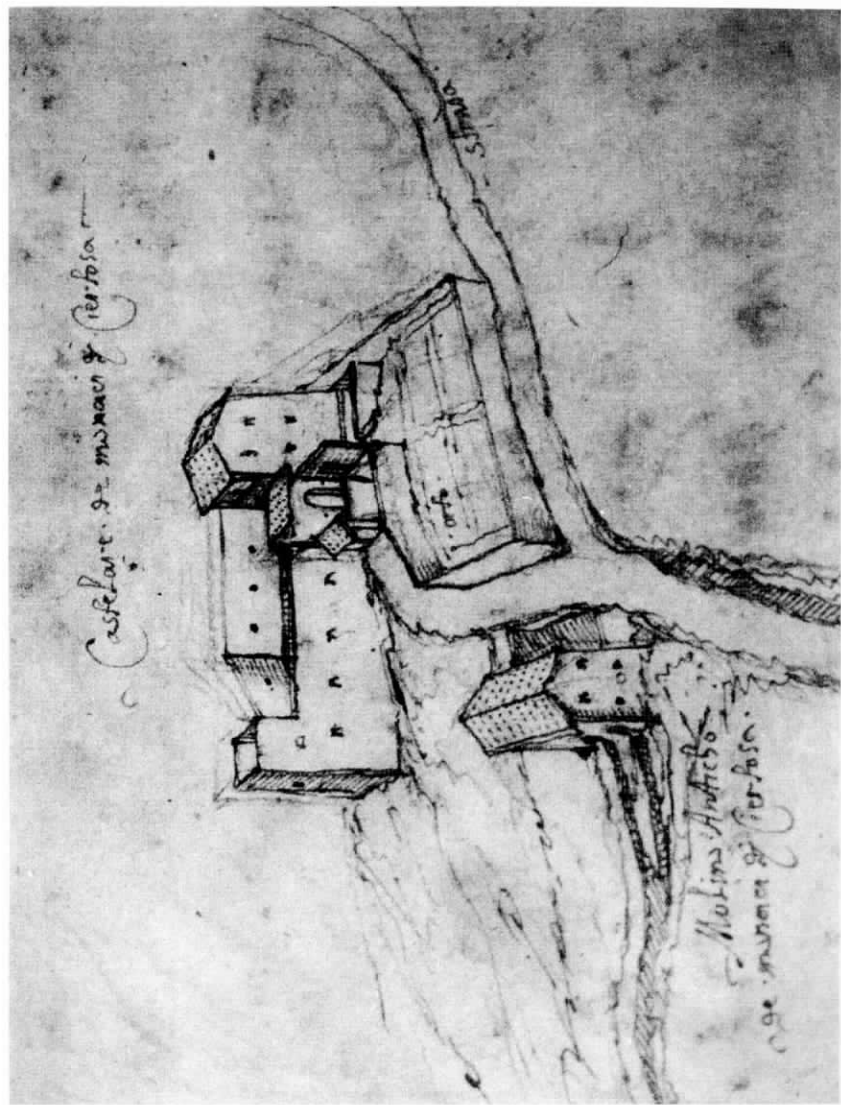
5a - Bernardino Poccetti: 'Studio di tre teste infantili'
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



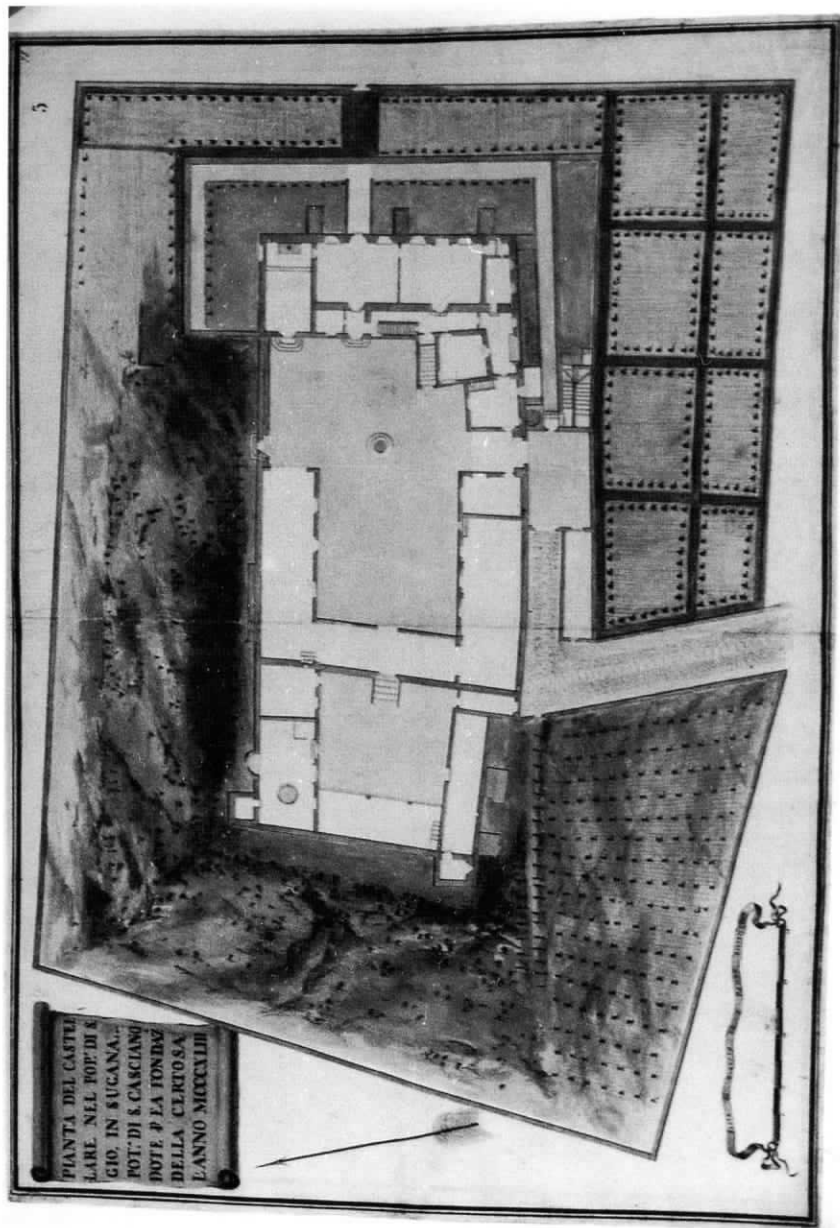
5b - Bernardino Poccetti: 'Studio di due teste infantili'
collezione Bick



6 - Bernardino Poccetti: 'La Colomba dello Spirito Santo appare a San Brunone e ad altri santi certosini'
Pontignano (Siena), Certosa

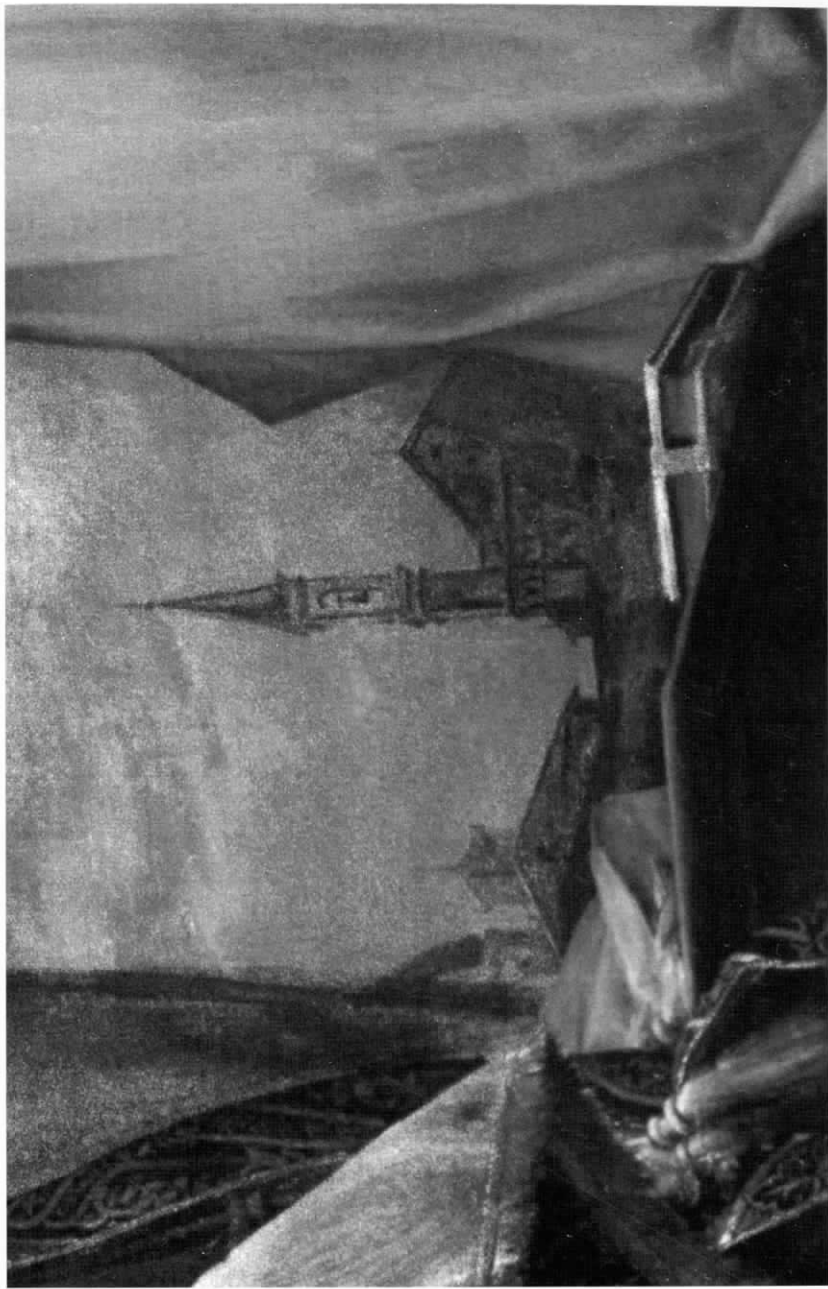


7 - Pianta della zona di Cerbaia con veduta della fattoria del Castellare (1595 circa)
 Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose sopresse dal governo francese 51, n. 133, ins. 3



8 - Pianta della fattoria del Castellare (metà XVIII secolo)

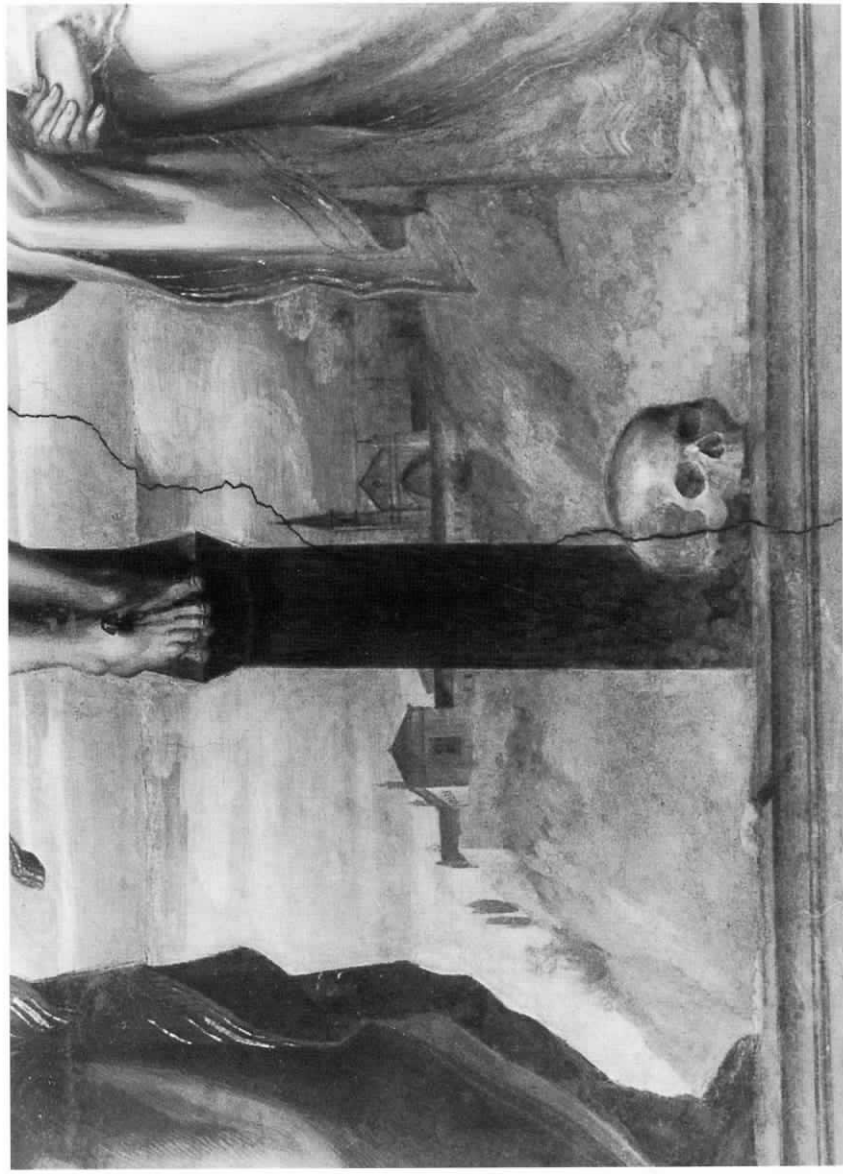
Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni religiose sopresse dal governo francese 51, piante, n. 295, c. 5



9 - Bernardino Poccetti: 'Apparizione della Madonna a San Nicola di Bari e a San Bruno' (part.)

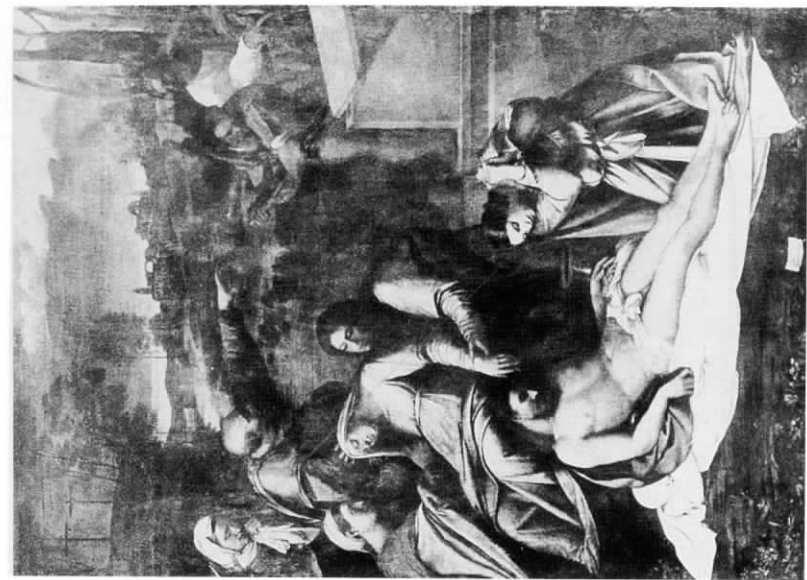


10 - Veduta della parte absidale della chiesa di San Marco a Firenze

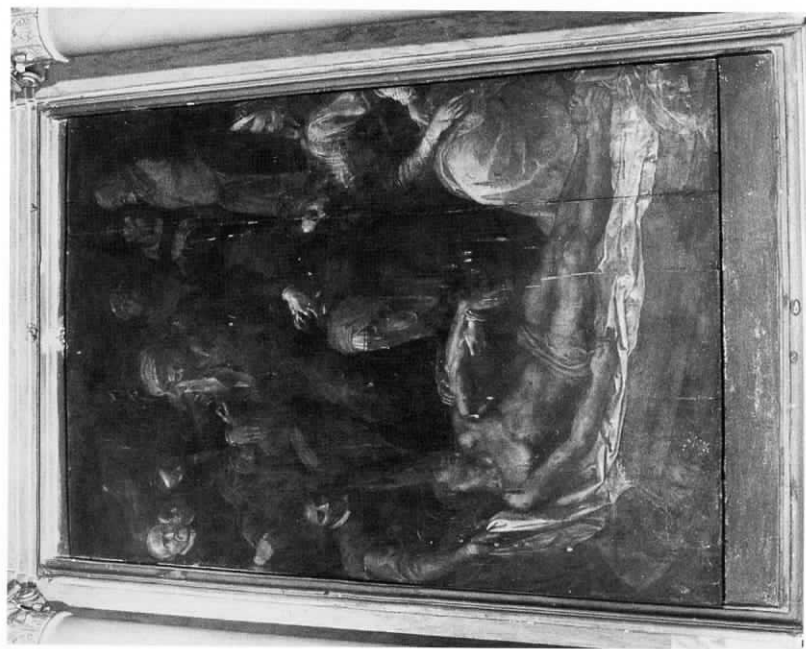


11 - Giovanni Antonio Sogliani: 'Crocifissione' (part.)

Firenze, convento di San Marco, refettorio grande



12b - Sebastiano del Piombo: 'Pietà'
San Pietroburgo, Ermitage

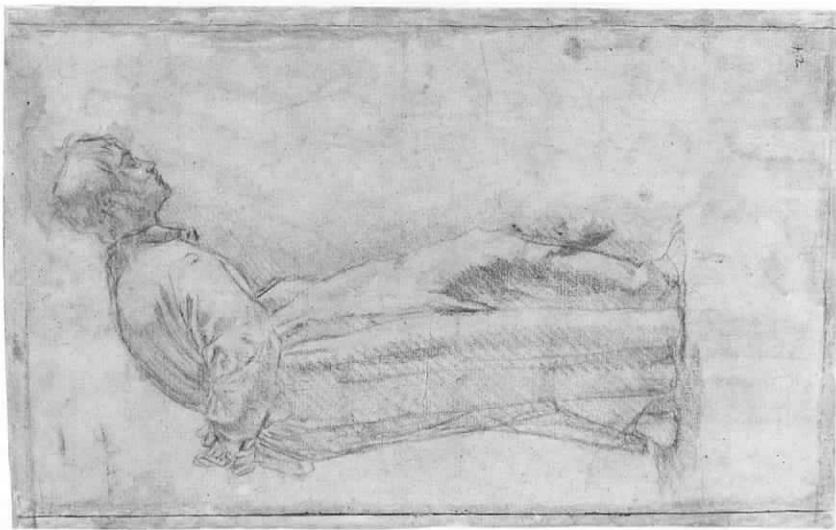


12a - Bernardino Poccetti: 'Pietà'
Firenze, San Barnaba



13 - Bernardino Poccetti: 'Adorazione dei pastori'

Firenze, Gallerie, depositi



14a, b - Bernardino Poccetti: 'Studio di santo con le mani legate dietro la schiena' (recto); 'Studio per due soldati e santi entro nicchie' (verso)
collezione privata



15 - Bernardino Poccetti: 'Crocifissione di San Pietro'

Pontignano (Siena), Certosa



16a, b - Bernardino Poccetti: 'Santo Stefano'; 'San Lorenzo'



Pontignano (Siena), Certosa



17 - Bernardino Poccetti: 'Studio di uomo seduto'

Berlino, Kupferstichkabinett



18 - Bernardino Poccetti: 'Adorazione dei Magi'