

UN CASO DI DIFFUSIONE DEI MODELLI DI PAESAGGIO  
DI FRA BARTOLOMEO  
E UN'IPOTESI PER GIOVANNI DI LORENZO LARCIANI  
NELLA BOTTEGA DI MARIOTTO ALBERTINELLI

*FRANCESCA MARI*

Come ha ben evidenziato Chris Fischer nel suo fondamentale contributo del 1989 sui disegni di paesaggio di Fra Bartolomeo e nei suoi successivi e corposi studi sulla grafica del frate, alcune delle invenzioni del pittore su questo tema, nate da ricognizioni dal vivo e a volte modificate sulla base di suggestioni provenienti dalla pittura d'Oltralpe, vengono riproposte negli sfondi di suoi dipinti o di pittori legati alla sua cerchia<sup>1</sup>.

Desidero esprimere la mia riconoscenza a Michael W. Kwakkelstein e all'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze per aver sostenuto la mia ricerca con una borsa di studio.

Voglio inoltre ringraziare per il dialogo e i preziosi consigli Barbara Agosti, Lucia Aquino, Chris Fischer, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Luca Mattedi, Serena Padovani, Alessandro Serrani e per il gentile aiuto Selene Aranyossy, Mar Borobia, Franco Casini, Marcella Culatti, Marie-Claude Saia.

<sup>1</sup> FISCHER 1989; FISCHER 1990, pp. 375-400; FISCHER 1994, pp. 48-55.

Un caso interessante di questo riutilizzo di invenzioni ci consente di riannodare, a partire dall'analisi di un disegno conservato al Nationalmuseum di Stoccolma<sup>2</sup>, una sequenza di relazioni che conduce verso strade inattese (fig. 1).

Il disegno, realizzato a penna e inchiostro, con alcune tracce di matita, è occupato sul lato destro dai ruderi di un loggiato di cui rimangono, parzialmente, due arcate e un tratto di muro a esse ortogonale. L'architettura è ben caratterizzata dalla presenza di modanature che segnano il limite alto della parete e incorniciano sia gli archi, sia la porta situata sulla parete in prospettiva. A destra, al di sotto dell'arco si intravede in primo piano parte di una figura panneggiata e sullo sfondo è disegnato un paesaggio di colline macchiate da alberi. Nella metà sinistra del foglio è invece raffigurata una città lontana, circondata da mura e bastioni, oltre i quali emergono diversi edifici: case, torri e la cupola di una chiesa. La città è circondata dall'acqua ed è collegata alla terraferma da un ponte a tre campate. In primissimo piano sono schizzate delle figurine a piedi e a cavallo.

Charles Ellis si è occupato più volte di questo disegno soffermandosi in alcuni contributi del 1990 e del 1995<sup>3</sup>. Lo studioso aveva subito rilevato le grandi affinità esistenti tra il paesaggio cittadino del disegno e quello descritto nell'*Annunciazione* della cattedrale di Volterra dipinta da Bartolomeo della Porta nel 1497 e aveva inoltre sottolineato come l'invenzione derivasse da modelli nordici<sup>4</sup>. Tra i riferimenti d'Oltralpe a cui l'autore del foglio poteva ispirarsi per la sua veduta, vi fu certamente un'opera prestigiosa alla quale spesso guardarono i pittori italiani, il *Compianto* di Rogier Van der Weyden, oggi agli Uffizi e una volta nella cappella

2 Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 284/1863; penna e inchiostro bruno, con leggere tracce di matita nera mm. 146 x162. Il disegno, tradizionalmente ascrivito a Raffaello, era stato attribuito alla scuola di Fra Bartolomeo da SIRÉN 1917, p. 28 n. 74 e a Fra Bartolomeo da BERENSON 1961, II, p. 86, n. 506 E. Si vedano inoltre FISCHER 1989, p. 340 n. 46; ELLIS 1990A; ELLIS 1990B; FISCHER 1994, p. 400 n. 34; ELLIS 1995; BJURSTRÖM 2001, n. 1083, anche per la bibliografia precedente.

3 ELLIS 1990A; ELLIS 1990B; ELLIS 1995.

4 ELLIS 1990A p. 7; ELLIS 1990B, pp. 61-62. Sul dipinto si vedano S. Padovani, in *FRÀ' BARTOLOMEO* 1996, pp. 57-60, n. 6 e CIATTI, SARTIANI, CASTELLI 1998.

della villa medicea di Careggi<sup>5</sup>, e appunto al paesaggio di questo dipinto rimandano le torri rotonde corredate di bifore, come pure l'edificio circolare con tetto a spiovente e abbaini visibili nel disegno. Nello sfondo della tavola di Volterra i nessi con il *Compianto* di Van der Weyden si mostrano con ancor più evidenza, poiché agli elementi architettonici descritti nel disegno si aggiunge una costruzione a pianta poligonale sormontata da una struttura cilindrica che rimanda all'edificio situato nella porzione destra della tavola del maestro fiammingo; si tratta di un'architettura che ritorna, entro un paesaggio analogo, nella tela di Bartolomeo con la *Sacra Famiglia* del Los Angeles County Museum, nella quale anche la Vergine ripete il modello della sua omologa nella pala del duomo di Volterra<sup>6</sup>; una simile torre è inoltre raffigurata nel tondo di Mariotto Albertinelli con l'*Adorazione del Bambino* della Galleria Palatina di Firenze, in cui è ancora una volta dipinta, come nell'*Annunciazione* di Volterra e come nel disegno di Stoccolma, una città in lontananza bagnata da uno specchio d'acqua, sormontato da un ponte collegato a una casupola, e circondata dai boschi<sup>7</sup>. Il legame del tondo di Mariotto con la tavola della cattedrale volterrana consente di anticiparne la datazione, suggerita da Ludovico Borgo, dal 1503 a un momento di poco successivo al 1497, come è stato proposto da Serena Padovani; tale connessione è comprovata anche dal pannello dell'angelo,

<sup>5</sup> ROHLMANN 1993, pp. 243-244; NUTTAL 2004, p. 153; B. Meijer in *FIRENZE E GLI ANTICHI PAESI BASSI* 2008, pp. 98-100, n. 5.

<sup>6</sup> FAHY (1974) 2020, pp. -117; ROHLMANN 1993, p. 243; S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, pp. 61-62 n. 7.

<sup>7</sup> KNAPP 1903, pp. 213-214. Sul dipinto si veda in ultimo S. Padovani in *I DIPINTI* 2014, pp. 23-27 n. 1.

che ripete in gran parte quello dell'annunciante nel dipinto del duomo di Volterra<sup>8</sup>, per il quale esiste un noto disegno di Baccio<sup>9</sup>. Oltre che con lo sfondo della tavola di Volterra, Ellis confrontava il foglio di Stoccolma con la miniatura di un antifonario conservata in un codice miscelaneo della Biblioteca Vaticana in cui è rappresentato non solo il paesaggio del disegno, questa volta identico, ma anche l'architettura diruta, brani che, insieme, costituiscono l'ambientazione per un' *Adorazione del Bambino*<sup>10</sup> (fig. 2). Sotto l'arcata, sulla destra, Giuseppe con l'agnello in mano si rivolge al pastore accanto a lui, del quale si intravede solo il profilo. Come abbiamo visto, anche nel disegno è accennata una figura sotto l'arcata destra, ed Ellis riferisce di tracce di matita cancellate nella parte centrale del foglio, che potrebbero corrispondere al volto di Maria<sup>11</sup>. L' *Adorazione* del codice vaticano era stata già studiata da Annarosa Garzelli che, senza conoscere l'esistenza del foglio di Stoccolma, ne aveva ricondotto l'invenzione alla cerchia di Ridolfo del Ghirlandaio o di Fra Bartolomeo per alcune affinità con opere di questi artisti e in particolare con il trittico del Metropolitan Museum of Art di Ridolfo (fig. 3)<sup>12</sup> o con l' *Adorazione del Bambino* oggi al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di

<sup>8</sup> S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, pp. 52-53 n. 2; S. Padovani in *IDIPINTI* 2014, pp. 23-27 n. 1; BORGIO 1976, pp. 30-41, 283-285 n. I/9; KNAPP 1903, pp. 30, 214; SRICCHIA SANTORO 1963, p. 5; S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, p. 53. Nell'angelo del *Tondo Pitti* Mariotto Albertinelli, pur servendosi dello stesso pannello usato da Bartolomeo per il suo angelo della tavola di Volterra, lo priva di quel groviglio di panni ricadenti sui fianchi, così vicino al san Girolamo della perduta tavola della bottega del Ghirlandaio già nel Kaiser Friedrich Museum, attribuito a Baccio da Longhi insieme alla figura del san Francesco (LONGHI [1926] 1967, p. 281).

<sup>9</sup> Si tratta del foglio conservato al Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi all'inv. 512 E (FISCHER 1986, pp. 40-42 n. 8).

<sup>10</sup> ELLIS 1990A, p. 15 n. 25; ELLIS 1990B, p. 61. Il codice Rossiano 1192 della Biblioteca Apostolica Vaticana è costituito da una serie di frammenti di manoscritti miniati di epoche diverse cuciti su fogli cartacei, si veda G. Morello in *CATALOGO DEI CODICI MINIATI DELLA BIBLIOTECA VATICANA* 2014, I.2, pp. 1332-1341.

<sup>11</sup> ELLIS 1995, p. 5.

<sup>12</sup> BAETJER 1995, p. 35; SCORZA 2011.

Madrid di Baccio<sup>13</sup> (fig. 4), pittore a cui la studiosa aveva infine, con qualche dubbio, attribuito la miniatura<sup>14</sup>.

Sulla base delle affinità del disegno di Stoccolma con l'*Annunciazione* di Volterra e con la miniatura vaticana e in considerazione di una certa sua discontinuità stilistica, Ellis aveva ritenuto, in un primo tempo, che lo studio grafico fosse stato realizzato da Bartolomeo della Porta per la parte del paesaggio, e che il foglio fosse stato successivamente rimaneggiato da un secondo pittore responsabile dei segni più marcati sull'architettura in rovina e di alcuni passaggi nella porzione sinistra, che egli ipotizzava essere l'autore della miniatura<sup>15</sup>.

Molti anni prima di Ellis e di Garzelli, Ludovico Borgo, che non conosceva la miniatura, aveva a sua volta osservato come il disegno di Stoccolma fosse preparatorio per l'architettura sullo sfondo dell'*Adorazione* di Madrid<sup>16</sup> (fig. 4). Il paesaggio di questo dipinto fornisce un ulteriore esempio di come le invenzioni di Fra Bartolomeo venissero riutilizzate combinandole tra loro: se l'arco dell'*Adorazione* rimanda al disegno di Stoccolma, l'edificio sulla destra, accanto al volto della Vergine, è invece desunto da un noto disegno di Fra Bartolomeo conservato al Louvre (RF 5565) che contiene diversi brani di vedute tratti sia dal vero, sia da modelli d'Oltralpe, tra cui una ripresa della stampa di Dürer dell'*Ercole al bivio* databile intorno al 1498-1499<sup>17</sup>. Un identico edificio viene dipinto dal frate sullo sfondo della perduta *Vergine dolente* facente parte di un dittico con il *Cristo Benedicente* in collezione privata<sup>18</sup>. Nello stesso brano di paesaggio del foglio del Louvre è anche rappresentata una torre, che ben presto Mariotto Albertinelli, intorno al 1500, avrebbe riutilizzato nello sportello destro

<sup>13</sup> BOROBIA 2009, p. 164.

<sup>14</sup> GARZELLI 1985, pp. 262-263; l'attribuzione, con dubbio, a Fra Bartolomeo è ancora riportata da G. Morello in *CATALOGO* 2014, I.2, p. 1338 f. 19.

<sup>15</sup> ELLIS 1990B, pp. 62-65.

<sup>16</sup> BORGO 1976, p. 118 n. 5; S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, p. 38; A.J. Elen, in *FRA BARTOLOMEO* 2016, pp. 108-109.

<sup>17</sup> FISCHER 1989, pp. 307-310; FISCHER 1994, pp. 52-53 n. 27; ELLIS 1995, pp. 7, 13-14 note 30-31; G. M. Fara in *DÜRER E L'ITALIA* 2007, p. 283 VI. 13.

<sup>18</sup> S. Padovani in *THE MARTELLO COLLECTION* 1992, pp. 18-23; S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, pp. 69-72, nn. 11-11a.

del suo trittico del Museo Poldi Pezzoli di Milano, trasformandola nell'attributo iconografico di Santa Barbara<sup>19</sup>.

Dal punto di vista stilistico la piccola *Adorazione* di Madrid (fig. 4) si inserisce bene nell'intervallo di tempo che intercorre tra la commissione della *Visione di San Bernardo*, nel 1504, e la sua consegna nel 1507<sup>20</sup>, in cui rientrano anche i due dipinti realizzati per Domenico Perini, il *Noli me tangere* del Louvre e l'*Adorazione del Bambino* del Chicago Art Institut<sup>21</sup> e le due valve del dittico con l'*Adorazione* e la *Crocifissione* divise tra Louisville e Cambridge<sup>22</sup>.

Borgo aveva proposto di identificare l'*Adorazione* con la «Natività et Angioli et paesi, di prezzo ducati cinquanta, donato al Cardinale de' Medici hora papa, el quale gli donorono el padre priore et padri»<sup>23</sup> inserita nell'elenco delle «Dipinture delle quali non s'è cavato danari» stilato dal sindaco di San Marco, Bartolomeo Cavalcanti, nel 1516<sup>24</sup>. La sua donazione a Giovanni de' Medici, futuro Leone X, potrebbe essere legata all'appianamento dei disaccordi tra il cardinale e i domenicani a seguito dell'annosa questione relativa allo spostamento della Compagnia della Purificazione, detta anche di San Zanobi o dei fanciulli, che Cosimo de' Medici aveva fondato e a cui aveva concesso alcuni locali in uno dei chiostri di San Marco<sup>25</sup>. Il tentativo dei frati di San Marco di

<sup>19</sup> KNAPP 1903, pp. 283, 318; M. Natale in *MUSEO POLDI PEZZOLI* 1982, pp. 158-159; S. Padovani in *FIRENZE* 2008, pp. 161-165.

<sup>20</sup> S. Padovani in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, pp. 88-93, n. 18; PADOVANI 2002, p. 15; M. P. Marzocchi in *AMICO ASPERTINI* 2008, pp. 128-129 n. 23; BOROBIA 2009, anche per la bibliografia precedente.

<sup>21</sup> FEINBERG 2006; A. J. Elen in *FRA BARTOLOMEO* 2016, pp. 102-109 n. 5.

<sup>22</sup> E. Fahy in *FRA' BARTOLOMEO* 1996, pp. 84-88, nn. 17-17a.

<sup>23</sup> BORGO 1976, p. 118 n. 5. Già prima di Borgo Hans von der Gabelentz, pubblicando per la prima volta la notizia dell'opera, la riconnetteva in nota col perduto dipinto per Giovanni de' Medici ricordato da Crowe e Cavalcaselle (GABELENTZ, 1922, I, pp. 193-194; CROWE, CAVALCASELLE, 1914, VI, p. 98).

<sup>24</sup> MARCHESE 1879, II, pp. 176-183; BORGO 1976, pp. 560-564. Vasari riferisce che Fra Bartolomeo «fece ancora alcuni quadri per Giovanni cardinale de' Medici», VASARI [1550-1568], 1976, IV, p. 94.

<sup>25</sup> POLIZZOTTO 2004, pp. 55-68. I frati di San Marco avrebbero voluto spostare in altro luogo la Compagnia della Purificazione per poter ampliare il convento, ma i membri della Compagnia consideravano il sito assegnato loro da Cosimo dei Medici di loro proprietà e si rifiutavano di abbandonarlo (POLIZZOTTO 2004, pp. 128-129).

trasferire la sede della confraternita al di là della strada, in un terreno già di proprietà di Alfonsina Orsini<sup>26</sup>, era stato duramente censurato dal cardinal de' Medici in due lettere inviate al convento nell'autunno del 1503, nelle quali egli ricordava ai domenicani il legame che lui e la sua famiglia avevano con la confraternita e ordinava loro di desistere dal loro intento<sup>27</sup>. A seguito di questa decisa reazione, una delegazione composta di due frati partì in gran fretta alla volta di Roma allo scopo di ricomporre i rapporti con il cardinale<sup>28</sup>, che furono appianati all'inizio dell'anno successivo, come è testimoniato da una lettera inviata nel gennaio del 1504 da Giovanni de' Medici a San Marco, nella quale il cardinale dava il proprio assenso alla costruzione della nuova sede<sup>29</sup>. I lavori per l'edificazione dei nuovi ambienti furono conclusi nel 1506 e lo spostamento della Compagnia fu sancito con una solenne processione<sup>30</sup>. È plausibile dunque che i frati volessero omaggiare il futuro pontefice per aver loro accordato, dopo una delicata ricomposizione diplomatica, il proprio consenso allo spostamento della confraternita<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Il terreno era stato confiscato dal governo repubblicano alla caduta dei Medici e fu venduto nel 1495 ai frati di San Marco, che ne tennero solo una piccola porzione rivendendone il resto (POLIZZOTTO 2004, p. 129)

<sup>27</sup> Dopo diversi anni di inutile negoziazione, nel 1503 i frati decisero di iniziare la costruzione degli ambienti destinati alla Compagnia nel terreno appositamente acquisito otto anni prima. Fu a questo punto che il cardinal Giovanni dei Medici decise di andare in aiuto ai confratelli della Purificazione inviando ai frati di San Marco due lettere, nel settembre e nel novembre del 1503 (POLIZZOTTO 2004, pp. 131-132).

<sup>28</sup> POLIZZOTTO 2004, p. 133.

<sup>29</sup> POLIZZOTTO 2004, p. 133, n. 78; VERDE GIACONI 1992, pp. 458-459 n. 2, 463-465, 527-528; Il consenso di Giovanni de' Medici è ribadito in una successiva lettera del giugno 1504 (POLIZZOTTO 2004, p. 134 n. 79).

<sup>30</sup> POLIZZOTTO 2004, pp. 135-137; A. Matchette in *CONFRATERNITIES* 2000, pp. 74-101.

<sup>31</sup> Il dipinto si trovava in origine in collezione Buonvisi a Lucca (BOROBIA 2009, p. 164), e si può forse riconoscere nel «Quadro in tavola bislungo colla Vergine, Gesù e S. Giuseppe, e S. Gio. Batt.a di Bernard. Pinturicchio Perugino», collocato nella «Facciata della Finestra» della «Seconda Camera dopo il salotto» del Palazzo d'Inverno della famiglia Buonvisi, citato nell'inventario del 1790, pubblicato in LUCARINI 2000, p. 135. Subì la sorte delle molte opere acquisite da Maria Luisa di Borbone e poi passate al figlio di lei Carlo Ludovico, Duca di Lucca, e vendute a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento (CIARDI 1981; LUCARINI 2000, p. 132). Nell'elenco di Enrico Ridolfi del

A distanza di qualche anno Charles Ellis tornava sul disegno di Stoccolma (fig. 1) formulando una nuova ipotesi sul suo possibile autore<sup>32</sup>. Egli sottolineava come il brano di architettura dello studio preparatorio potesse ritrovarsi in altri piccoli dipinti, in parte già citati da Garzelli in riferimento alla miniatura: il trittico con la *Natività e santi* di Ridolfo del Ghirlandaio del Metropolitan Museum di New York (fig. 3), e un'altra opera con lo stesso soggetto, pure ascritta a Ridolfo, conservata nello Snite Museum<sup>33</sup> (fig. 5); sulla base di questi confronti egli riteneva infine che sia il disegno di Stoccolma, sia la miniatura appartenessero a un pittore della cerchia di Ridolfo del Ghirlandaio e che tuttavia attingessero entrambi a un modello perduto di Bartolomeo della Porta<sup>34</sup>. Come aveva notato Chris Fischer, la stessa architettura è presente anche

1872, in cui si ricordavano i dipinti raccolti nella quadreria borbonica, sono presenti due opere attribuite a Fra Bartolomeo, una «santa famiglia mezza misure» proveniente, secondo quanto riportato in un elenco manoscritto dello stesso autore, dalle «monache di San Domenico» e «l'adorazione dei pastori», detta anche «Un quadro mezzano Rapp.e il Presepio» che potrebbe corrispondere al dipinto di Madrid (NANNINI 2005, pp. 25-26, 167, 191). Si tratta forse dello stesso dipinto che Massei nel 1878, riferendosi sempre alla collezione borbonica, indica come «La Madonna col Bambino e San Giovanni» (NANNINI 2005, pp. 25-26, 29, 167, 191) e che Maurice-Henry Weil descrive come «La Naissance du Seigneur», in un elenco contenente le opere migliori della quadreria lucchese conservato negli Archives du Ministère des Affaires étrangères (AMAE) (WEIL 1919, p. 168). L'opera è presente in un catalogo dei dipinti della Galleria del Duca di Lucca esposti nella sede della Society of Painters in Water Colours di Londra nel luglio del 1840: «Fra Bartolomeo da San Marco. The Birth of Jesus, on wood. It was acquired by His Royal Highness the Duke of Lucca, from the Gallery Buonvisi» (CATALOGUE 1840, p. 8 n. 25). Durante la nota vendita londinese dei dipinti del Duca di Lucca, due opere di Fra Bartolomeo passarono all'asta presso Phillips, probabilmente le stesse già segnalate in collezione borbonica, ma l'indicazione è troppo generica per un'identificazione certa: «Virgin and Child. Small picture by this very rare master, with its companion, a similar subject – a pair» (PHILLIPS, London, 5 June 1841, p. 7 n. 17). L'Adorazione di Fra Bartolomeo nel 1922 si trovava a Warwick, in collezione di Henry Fairfax-Lucy (GABELENTZ 1922, I, pp. 193-194; BOROBIA 2009, p. 164).

<sup>32</sup> ELLIS 1995.

<sup>33</sup> G. Gardner in *GOTHIC TO RENAISSANCE* 1988, pp. 89-91 n. 13; *SELECTED WORKS* 2005, p. 114. Esiste un disegno preparatorio per il dipinto conservato a Stoccolma (DAVIDSON 1963, p. 5; GRISWOLD 1989, pp. 215-216).

<sup>34</sup> ELLIS 1995, p. 5.



sulla destra di un tondo con una *Vergine con il Bambino e san Giovannino* della National Gallery of Ireland<sup>35</sup>, già attribuito a Bugiardini e passato da Laura Pagnotta alla bottega di Fra Bartolomeo per la sua vicinanza con il dipinto dello stesso soggetto di Baccio oggi al Metropolitan Museum di New York<sup>36</sup>; il tondo è stato recentemente assegnato a Ridolfo del Ghirlandaio da Matteo Gianeselli<sup>37</sup>, un'attribuzione che sembra cogliere nel segno, se confrontiamo l'opera con il *Ritratto della dama col coniglio*<sup>38</sup> o con i due sportelli raffiguranti angeli conservati alla Galleria dell'Accademia a Firenze<sup>39</sup>.

Dal punto di vista stilistico, il disegno di Stoccolma non sembra effettivamente essere di Fra Bartolomeo, anche se certo richiama sue invenzioni: i segni sono più timidi rispetto al *ductus* di Baccio, sono tracciati soprattutto in verticale, non vi sono né i tratti incrociati usati di norma dal frate per rendere le ombre e le profondità, né quella libertà espressiva che caratterizza sempre i suoi disegni. Chris Fischer, che aveva già ricondotto il foglio alla cerchia di Baccio<sup>40</sup>, ha recentemente riflettuto sulla possibilità che si tratti di un disegno di Albertinelli, circostanza che riaprirebbe il dibattito sulla paternità dell'ambientazione nell'*Annunciazione* di Volterra, già assegnata a Mariotto da Ludovico Borgo<sup>41</sup>.

A questo elenco di dipinti legati tra loro dal ricorso allo stesso sfondo di paesaggio se ne può aggiungere un altro, pubblicato recentemente da Serena Padovani: un piccolo trittico esposto qualche anno fa dagli Altomani alla Biennale dell'Antiquariato sotto il nome del Maestro delle Tavole Campana<sup>42</sup> (fig. 6). Tra le

<sup>35</sup> FISCHER 1990, p. 400 n. 34; ELLIS 1995, pp. 5-6.

<sup>36</sup> ZERI 1974, p. 99; PAGNOTTA 1987, p. 229 n. 90

<sup>37</sup> GIANESELLI 2013.

<sup>38</sup> A. Nesi in *PIERO DI COSIMO* 2015, pp. 310-311 n. 49.

<sup>39</sup> N. Capretti in *GHIRLANDAIO* 2010, pp. 110-113 n. 6. Alessandro Nesi attribuisce il dipinto a Mariano Graziadei, uno degli allievi di Ridolfo (NESI 2016, p. 19).

<sup>40</sup> FISCHER 1989, p. 340 n. 46.

<sup>41</sup> BORGO 1976, pp. 71-77, 196-199. Ringrazio Chris Fischer per avermi fatto partecipe delle sue riflessioni sul disegno di Stoccolma e per la sua continua e generosa disponibilità.

<sup>42</sup> *BIENNALE* 2015, s.p., PADOVANI 2015, pp. 31, 39 n. 55. Ringrazio Serena Padovani per avermi segnalato il trittico, per l'aiuto e i preziosi suggerimenti.

opere finora considerate esso rappresenta, insieme alla miniatura, la ripresa più puntuale del disegno di Stoccolma. Il dipinto è stato oggetto di studio da parte di Luca Mattedi, che lo ha ricondotto per ragioni stilistiche alla cerchia del Ghirlandaio e in particolare al contesto di Bastiano Mainardi<sup>43</sup>.

A un'osservazione più attenta, le opere di Ridolfo sembrano dipendere l'una dall'altra, presentando alcune differenze rispetto al disegno di Stoccolma, e in particolare l'aggiunta di una porzione di arcata sulla parete in prospettiva, del cespuglio sull'angolo e del muro che chiude l'edificio sul fondo.

In merito all'architettura sembrano dunque esistere due tradizioni diverse: una per l'appunto legata a Ridolfo, e un'altra più aderente all'invenzione di Fra Bartolomeo per l'*Adorazione* di Madrid – che il frate riutilizza con alcune modifiche nella più tarda *Sacra Famiglia Mond* – a cui si riferiscono il disegno di Stoccolma, il dipinto Altomani e la miniatura, i quali corrispondono perfettamente tra loro sia nel paesaggio sia nell'architettura. Il dipinto Altomani e la miniatura sono inoltre identici anche per quanto riguarda i personaggi, il muro che divide il primo piano dal paesaggio e infine il bue e l'asino sulla sinistra: la miniatura, che appare più fiacca e meno precisa nella prospettiva, è probabilmente una ripresa del dipinto.

È certo possibile che esistesse in origine un prototipo pittorico o grafico di un'*Adorazione* di Fra Bartolomeo da cui il pittore del trittico deriva a sua volta la composizione. Tuttavia c'è da chiedersi se le due porzioni di questo paesaggio, la veduta di città e l'architettura diruta, facessero parte in origine di un'unica invenzione del frate o non fossero invece due distinte creazioni, forse disegnate su fogli diversi, come farebbe pensare l'esistenza di due tradizioni diverse per l'architettura. C'è inoltre da domandarsi se non sia stato l'autore del disegno di Stoccolma a riunire insieme

<sup>43</sup> Ringrazio Luca Mattedi per aver condiviso le sue considerazioni e ragionato con me su questo tema. Lo studioso, che si è occupato del Maestro delle Tavole Campana (MATTEDI 2021; IDEM 2022), ha ricollegato l'opera a un tondo di collezione privata assegnato da Lisa Venturini a Mainardi (VENTURINI 1994-1995, p. 134, fig. 41). L'attribuzione al Maestro delle Tavole Campana era stata già stata respinta da Annamaria Bernacchioni e la vicinanza con i prototipi di Ridolfo del Ghirlandaio segnalata da Alessandro Nesi (PADOVANI 2015, pp. 39 n. 55).

queste due invenzioni di Fra Bartolomeo per creare un'unica composizione.

Il riutilizzo delle invenzioni di Fra Bartolomeo nel contesto ghirlandaiesco di Mainardi e Ridolfo, rispettivamente cognato e figlio di Domenico, impone inoltre una riflessione sui rapporti tra questi pittori, che esula da questo contributo. Vale almeno la pena ricordare che, secondo la ricostruzione di Everett Fahy, Baccio aveva frequentato la bottega del Ghirlandaio e che anche Ridolfo fu vicino al frate e a Mariotto Albertinelli, tutte circostanze sulle quali c'è ancora molto da indagare<sup>44</sup>.

Nella produzione grafica di Fra Bartolomeo l'unico esempio che mi pare possa considerarsi vicino alla Vergine del trittico è quello sul verso del foglio degli Uffizi 1203 E (fig. 7) in cui è studiata un'*Adorazione del Bambino*<sup>45</sup> che Mariotto Albertinelli utilizzerà, per la sola figura di San Giuseppe, in un dipinto conservato al Courtauld Institute, dove probabilmente il maestro ha eseguito solo il gruppo centrale, lasciando alla bottega il resto<sup>46</sup> (fig. 8). Questo dipinto di Mariotto, che ebbe una certa fortuna attestata da alcune derivazioni, si può situare intorno alla metà del primo decennio per la vicinanza tra la figura della Vergine e la sua omologa nella pala con la *Vergine e il Bambino, San Girolamo e San Zanobi*, una volta nella chiesa di Santa Trinita e oggi al Louvre, datata 1506<sup>47</sup>.

44 FAHY [1966] [1969] [1974] 2020, pp. 30-36, 67-86, 111-117; *FRA BARTOLOMEO* 1996; ROSSI 2004, pp. 79-88; GIANESSELLI 2011; NESI 2011; BALDINI 2019, pp. 105-111. Alessandro Serrani, che ringrazio, mi segnala un altro caso di ripresa, con alcune varianti, del modello dell'*Adorazione* fin qui esaminato, con una simile architettura sullo sfondo e la Vergine in preghiera. Si tratta di un dipinto di ubicazione ignota, raffigurante una *Vergine col Bambino e san Giovannino*, del quale esiste una fotografia conservata presso il Fondo G. Fiocco della Fondazione Giorgio Cini Onlus, inv. 46B\_641, attribuito alla scuola di Amico Aspertini.

45 BORGIO 1976, pp. 286 n. 1/12; FISCHER 1986, pp. 56-58 n. 19; A. J. Elen in *FRA BARTOLOMEO* 2016, p. 103.

46 BLUNT 1967, p. 112; A. Blunt in *THE GAMBIER-PARRY COLLECTION* 1967, p. 1 n. 1; BORGIO 1976, pp. 296.

47 VASARI [1568] 1976, IV, pp. 110-111; VILLOT 1855, p. 10 n. 24; *LE XVI SIÈCLE EUROPÉEN* 1965, p. 7 n. 9; S. Béguin in *LE XVI SIÈCLE FLORENTIN* 1982, pp. 17-18 n. 11; FISCHER 1994, pp. 82-83 n. 48.

Altri riferimenti alla fortunata invenzione del disegno di Stoccolma conducono proprio a Mariotto Albertinelli. Bugiardini, suo compagno di lavoro nella bottega di Gualfonda per buona parte del primo decennio del Cinquecento, riprende l'invenzione nel dipinto con la *Sacra Famiglia e san Giovannino* della Galleria Sabauda<sup>48</sup>.

È inoltre possibile raggruppare una serie di tondi licenziati dalla bottega di Albertinelli, indicativi di un'attività molto fiorente durante la metà del primo decennio o poco oltre, in alcuni casi noti solo da fotografie, e dipendenti tutti da un'unica invenzione della Vergine col Bambino inginocchiato sopra di lei in una curiosa posizione. Uno di essi è recentemente passato alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze come opera di Albertinelli, ma credo che vada ricondotto alla mano di Bugiardini<sup>49</sup> (fig. 9). A questo si aggiungono una versione simile, riprodotta tra le opere rubate e poi recuperate dal Comando del Nucleo Tutela del Patrimonio Artistico nel 2001<sup>50</sup>, e un'altra, meno pregevole, attestata da una fotografia della Fototeca della Fondazione Zeri, nella quale la Vergine è rivolta dal lato opposto<sup>51</sup> (fig. 10). Il gruppo centrale,

<sup>48</sup> GABRIELLI 1971, p. 84 n. 114; PAGNOTTA 1987, pp. 195-196 n. 10.

<sup>49</sup> Il dipinto era esposto alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze del 2019 dalla Galleria Nicholas Hall di New York ed è attualmente in collezione privata. Il tondo era stato venduto da Sotheby's a New York (SOTHEBY'S 2019, pp. 42-45 n. 17). Una fotografia dell'opera, che testimonia un precedente e difficile stato di conservazione con perdite di colore e vernici sovrappresse, è conservata presso la Fondazione Federico Zeri, Fototeca F. Zeri, inv. n. 82542, nella cartella di Francesco Granacci (P.I. 380/4). Dalle indicazioni riportate sul verso della fotografia si ricava che il dipinto nel 1997 si trovava a Londra presso l'arch. Brisigotti». Va rettificata l'informazione riportata nel catalogo Sotheby's del 2019 che registra per l'opera una provenienza dalla collezione Socolova e una vendita a Londra nel 1933 (SOTHEBY'S 1933, p. 6 n. 41). Il dipinto battuto in quella circostanza è invece da identificarsi con l'altro di ubicazione sconosciuta di cui si parlerà più avanti, cfr. n. 53.

<sup>50</sup> *RECUPERI DI OPERE RUBATE* in «Gazzetta Antiquaria», n. 41, 2002, p. 45.

<sup>51</sup> Dell'opera sono presenti due fotografie, una di esse è inserita nella busta di Bugiardini (Fondazione Federico Zeri, Fototeca F. Zeri, inv. n. 82488, P.I. 380/3) e presenta sul verso l'attribuzione ad Albertinelli cancellata a favore di quella di Franciabigio. La seconda è tra gli anonimi fiorentini (Ivi, inv. n. 84296, P.I. 388/5). Il dipinto era passato come Albertinelli all'asta Lepke di Berlino del 6 dicembre 1934 (LEPKE 1934, p. 13 n. 104).

collocato in un paesaggio, si ritrova ancora in un altro tondo, già a Mombello, segnalato da Laura Pagnotta<sup>52</sup>.

A queste opere se ne possono ricollegare altre due che presentano una composizione simile. La prima, dal chiaroscuro raffinato, appare essere stata realizzata dalla mano di Albertinelli in un momento di vicinanza a Raffaello ed è nota grazie a una fotografia conservata presso la Fototeca Berenson di Villa ai Tatti<sup>53</sup> (fig. 11).

Il secondo tondo, nel quale sembra potersi ravvisare un'altra mano oltre a quella del maestro, è stato segnalato da Pagnotta e pubblicato più recentemente da Roberta Olson, ed è riprodotto con bellissimi particolari in alcune fotografie della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze<sup>54</sup> (fig. 12). Gli sfondi di paesaggio ai lati delle figure principali meritano di essere esaminati. Sulla destra troviamo la stessa architettura che ormai ci è familiare, sotto la quale è raffigurata un'*Adorazione del Bambino e san Giovannino* (fig. 13). Il paesaggio sulla sinistra apre invece la strada verso nuove direzioni (fig. 14). In questa porzione un piccolo edificio con una torretta e un mulino situato vicino a un rivolo trova una significativa corrispondenza con lo sfondo di un dipinto attribuito a Giovanni di Lorenzo Larciani, raffigurante una

<sup>52</sup> PAGNOTTA 1987, p. 234 n. 114. Il dipinto si trovava in collezione del principe Pio di Savoia.

<sup>53</sup> I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Fototeca, inv. 100227\_1. Il dipinto era stato attribuito da Hermann Voss ad Albertinelli il 22 luglio del 1932 con una nota sul verso della fotografia. È sconosciuta la sua attuale ubicazione. Il tondo proveniva dalla collezione Socolova e fu venduto da Sotheby's a Londra nel 1933 (Sotheby's 1933, p. 6 n. 41). È forse invece da riferirsi al tondo di collezione privata passato nel 2019 alla Biennale dell'antiquariato di Firenze la provenienza Fesch riportata da Philippe Costamagna, come sembrerebbe dalla descrizione dell'opera sul catalogo di vendita (COSTAMAGNA 2006, p. 72 fig. 2); cfr. n. 49.

<sup>54</sup> Fototeca del Kunsthistorisches Institute in Florenz, cartella *Fra Bartolomeo Ausland*, attribuito sul cartoncino a «Fra Bartolomeo - Kreis», nn. 305210/9701 – 305213/9704; il dipinto è indicato di collezione privata, non conosciamo l'attuale collocazione; PAGNOTTA 1987, p. 234 n. 114; OLSON 2000, p. 270 fig. A95, Pagnotta attribuisce il dipinto a «un pittore non identificabile attivo nella bottega di Mariotto», Olson lo riferisce alla cerchia di Fra Bartolomeo e Mariotto.

*Vergine con il Bambino* e conservato alla Bucknell University<sup>55</sup> (fig. 15) che a sua volta è una ripresa puntuale di una tavoletta di Mariotto Albertinelli di collezione privata<sup>56</sup>. I nessi tra l'ex 'Maestro dei paesaggi Kress' e l'Albertinelli erano stati ben presto evidenziati da Federico Zeri e sono stati più recentemente sottolineati da Louis Alexander Waldman e da Lucia Aquino<sup>57</sup>.

Giovanni Larciani ebbe a disposizione i materiali preparatori per il dipinto della Bucknell University probabilmente quando, intorno all'età di vent'anni o poco oltre, transitò nell'*atelier* di Mariotto, non molto tempo dopo aver lavorato per il loro comune maestro Cosimo Rosselli, per conto del quale ricevette tra il 1500 e il 1501 alcuni pagamenti relativi alla pala con la *Vergine in gloria* da destinare a Sant'Ambrogio<sup>58</sup>, la stessa chiesa in cui Cosimo lavorava quando, nel 1485, era il giovanissimo Fra Bartolomeo che ne incassava i compensi<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> FREEDBERG 1961, I, p. 248; BERENSON 1963, I, p. 201; BORGIO 1976, pp. 365-367 n. -I/31; WALDMAN 2001; WALDMAN 2009. Per la documentazione inerente l'opera si veda il Kress Collection Digital Archive: <<https://kress.nga.gov/Detail/objects/2654>> (24.05.2023). Il dipinto, già considerato opera del Rosso e poi di Albertinelli, venne assegnato a Larciani da Waldman (WALDMAN 1998B, p. 3). Proviene dalla collezione viennese del principe Ludwig Wittgenstein, passò poi ai Contini Bonacossi ed entrò a far parte della collezione di Samuel H. Kress nel 1938, che lo donò prima alla National Gallery e poi, riavutolo indietro, al Samek Art Museum della Bucknell University nel 1961 (NATIONAL GALLERY 1941, p. 1 n. 485; PAINTINGS 1968 p. 125; BORGIO 1976, p. 365). Esiste un'antica fotografia che secondo Alexander Waldman raffigura l'opera in uno stato di conservazione precedente a una pulitura che, a suo parere, avrebbe rimosso delle aggiunte successive del pittore (WALDMAN 2001). La fotografia in questione va ricondotta all'immagine di un catalogo d'asta del 1905 relativo alla vendita dei beni del Marchese della Rena, nel quale l'opera era attribuita a Giovan Battista Benvenuti, detto l'Ortolano (GALLERIA SANGIORGI 1905, p. 8 n. 14). Poiché tale provenienza non risulta nota nella bibliografia della tavola della Bucknell University c'è da domandarsi se si tratti effettivamente dello stesso dipinto.

<sup>56</sup> BORGIO 1976, pp. 362-364 n. I/30. Borgo ricorda il dipinto nella collezione Guzzardelli di Roma (BORGIO 1974, p. 250). Fu esposto alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze nel 1985 da Amedeo Cocchi & C. (WALDMAN 2001, p. 42 n. 6).

<sup>57</sup> ZERI 1962; WALDMAN 1998A; WALDMAN 1998B; WALDMAN 2001; WALDMAN 2009; AQUINO 2013, pp. 57-75. Si vedano inoltre PALMERI 2011 e DEL ROSSO 2017, pp. 56-77.

<sup>58</sup> FRANCONI 1875 p. 144; AQUINO 2013, p. 59.

<sup>59</sup> GABRIELLI 2007, pp. 279-280.

Un paesaggio simile a quello sullo sfondo della *Vergine con il Bambino* della Bucknell University si trova anche in una delle derivazioni del dipinto di Mariotto al Courtauld di cui abbiamo già parlato; si tratta di un tondo conservato al Fine Art Museum di Montreal<sup>60</sup> (fig. 16).

La vicinanza tra il paesaggio della piccola tavola della Bucknell University e lo sfondo del tondo di Montreal porta a domandarsi se quest'ultimo non possa essere stato dipinto da Larciani quando si trovava a collaborare nella bottega di Mariotto. Il taglio degli occhi e la piccola bocca semiaperta della Vergine mostrano affinità con le figure femminili di Larciani, e il San Giuseppe sembra anticipare nell'uso delle ombre e nella fronte corruciata alcuni personaggi maschili delle sue opere più tarde, come la pala di Fucecchio del 1523<sup>61</sup>. La mancanza di quella pennellata estremamente libera e cromaticamente più vibrata che caratterizza le pale degli anni Venti del Larciani potrebbe imputarsi alla necessità di rispondere allo stile della bottega, seguendo un modello, un disegno e un cartone già predisposti, sotto la supervisione da parte del maestro: il segno dell'Albertinelli appare infatti sempre controllato rispetto alla felicità pittorica del Larciani. Una possibile prova di questa mia ipotesi si può riconoscere nella stretta connessione esistente tra il tondo di Montreal e un altro dipinto, raffigurante un'*Adorazione del Bambino* e proveniente da una collezione privata, passato a un'asta Hassfurther nel 1976<sup>62</sup> e successivamente messo in vendita, sempre a Vienna, da Dorotheum nel 1992, in entrambi i casi come opera di Franciabigio<sup>63</sup> e che mi pare invece essere un dipinto di Giovanni di Lorenzo Larciani (fig. 17).

L'opera, di cui non conosco l'attuale ubicazione, è riprodotta in una delle fotografie appartenute a Everett Fahy, oggi conservate

<sup>60</sup> BORGIO 1976 pp. 303-304 n. I/15. Sul dipinto di Montreal si vedano COULIN WEIBEL 1934, pp. 34-35; A. Blunt in *THE GAMBIER-PARRY COLLECTION* 1967, p. 1 n. 1; G. Sarti in *FONDS D'OR* 2002, pp. 168-177; OLSON 2000, pp. 268-269.

<sup>61</sup> WALDMAN 1998A; WALDMAN 1998B.

<sup>62</sup> HASSFURTHER, 1976, p. 527, n. 2871.

<sup>63</sup> DOROTHEUM 1992, n. 7. Come è indicato nella breve scheda dell'opera l'attribuzione si deve a Giuseppe Fiocco.

nella Fondazione Zeri a Bologna, che riporta sul verso l'attribuzione al Maestro della Lamentazione di Scandicci, uno degli artisti senza nome che lo studioso aveva raggruppato tra i seguaci del Ghirlandaio<sup>64</sup>. Federico Zeri conservava invece un'immagine di questo dipinto sotto il nome di Tommaso di Stefano Lunetti<sup>65</sup>. Il riferimento al Franciabigio non appariva pertanto convincente neanche ai due autorevoli studiosi, che conoscevano entrambi la precedente attribuzione con cui l'opera era passata in asta, come si evince dalle note sul verso delle fotografie<sup>66</sup>.

Mi sembra invece che torni molto bene il confronto tra il volto della Vergine del dipinto in questione e quello della *Vergine con il Bambino* di Larciani del Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, datata ultimamente intorno al 1515-1520, il cui sfondo, come è stato rilevato da Chris Fischer, deriva ancora una volta da un disegno di Fra Bartolomeo<sup>67</sup>. Se nella tavola di Arezzo il pittore appare più svincolato dall'Albertinelli, e si apre alle suggestioni provenienti da Andrea del Sarto, Francesco Granacci e Rosso, la maggiore adesione dell'*Adorazione del Bambino* passata in asta a Vienna (fig. 17) al tondo di Montreal (fig. 16) e alla tavola del Courtauld (fig. 8) (per le figure della Vergine e del Bambino), e alle tipologie di Fra Bartolomeo (per il panneggio del san Giuseppe) porta invece a ritenere che questa opera possa essere stata realizzata da Larciani qualche tempo prima, in una fase in cui appaiono ancora vivide le impressioni suscitate dal suo passaggio nella bottega di Mariotto.

64 FAHY, 1976, pp. 196-197. Fondazione Zeri, Fototeca E. Fahy, inv. n. 417105, A.I. 199/1. Ringrazio Luca Mattedi per avermi segnalato la fotografia.

65 Fondazione Federico Zeri, Fototeca F. Zeri, inv. n. 82338, P.I. 379/4. Una riproduzione a colori del dipinto è inoltre conservata nella cartella di Mariotto Albertinelli della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 472086) con una significativa, pur se dubitativa, attribuzione a Mariotto.

66 L'attribuzione a Larciani del dipinto passato in asta a Vienna è condivisa, almeno da quanto appare dalla fotografia, da Lucia Aquino, che ringrazio per aver riflettuto con me su questo argomento.

67 FISCHER 1989, pp. 328-329 fig. 41; WALDMAN 2001; L. Aquino in *FRANCESCO GRANACCI* 2013, pp. 106-107 n. 7.



Nel seguire il filo rosso del riutilizzo delle invenzioni di Fra Bartolomeo e della loro reinterpretazione attraverso le molteplici varianti, l'*atelier* di Mariotto Albertinelli si rivela terreno d'incontro e di dialogo tra pittori di diverse generazioni e, di conseguenza, luogo di diffusione di un linguaggio che avrà grande fortuna, suggerendo connessioni e relazioni che meritano ancora di essere approfondite.

*Bibliografia*

- AMICO ASPERTINI 2008 = AMICO ASPERTINI 1474-1552. ARTISTA BIZZARRO NELL'ETÀ DI DÜRER E RAFFAELLO, catalogo della mostra (Bologna 27 settembre 2008-11 gennaio 2009) a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (MI) 2008.
- BAETJER 1995 = K. BAETJER, *European paintings in the Metropolitan Museum of Art: by artists born before 1865. A summary catalogue*, New York 1995.
- BALDINI 2019 = N. BALDINI, *I Ghirlandaio a Colle Ramole: storia di una dimora della famiglia nel contado fiorentino*, Firenze 2019.
- BERENSON 1961 = B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961.
- BERENSON 1963 = B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, I-II, London, 1963.
- BIENNALE 2015 = *Biennale Internazionale dell'antiquariato di Firenze*. 29ª Edizione (26 settembre -04 ottobre 2015), Firenze 2015.
- BJURSTRÖM 2001 = P. BJURSTRÖM, *Italian drawings from the collection of Giorgio Vasari*, Stockholm 2001.
- BLUNT 1967 = A. BLUNT, *The history of Thomas Gambier Parry's Collection*, in «The Burlington magazine», 109, 1967, pp. 112-116.
- BORGO 1976 = L. BORGO, *The works of Mariotto Albertinelli*, New York, Londra 1976.
- BOROBIA 2009 = M. BOROBIA, *Museo Thyssen Bornemisza: Old masters*, Madrid 2009.
- CATALOGO 2014 = *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana. I manoscritti rossiani. ROSS. 416-1195*, a cura di S. Maddalo, E. Ponzi, M. Torquati, I.2, Città del Vaticano 2014.
- CATALOGUE 1840 = *Catalogue of the gallery of His Royal Highness the Duke of Lucca*, London 1840.
- CIARDI 1981 = R.P. CIARDI, *Il principe incostante: storia di un sovrano, di una commissione e di una collezione nella Lucca del primo Ottocento*, in «Actum Luce», 10, 1981, pp. 19-45.
- CIATTI, SARTIANI, CASTELLI 1998 = M. CIATTI, O. SARTIANI, C. CASTELLI, "Annunciazione" Fra' Bartolomeo (Firenze 1473-1517), *Volterra Cattedrale*, in «OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze», 10, 1998, pp. 191-7.
- CONFRATERNITIES 2000 = *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. Wisch, D. Cole Ahl, Cambridge 2000.

- COSTAMAGNA 2006 = P. COSTAMAGNA, *Les tableaux des écoles d'Italie centrale du XV<sup>e</sup> siècle dans la collection Fesch*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédecesseurs, modèles et concurrents di Cardinal Fesch*, atti del colloquio (Ajaccio 01-04 marzo 2005) a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006, pp. 67-80.
- COULIN WEIBEL 1934 = A. COULIN WEIBEL, *A tondo by Mariotto Albertinelli*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Art», 3, 1934, pp. 34-35.
- CROWE, CAVALCASELLE 1914 = J. A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth century. Siennese and Florenine masters of the 16th century*, VI, London 1914.
- DAVIDSON 1963 = B.F. DAVIDSON, *Early drawings by Perino del Vaga*, 1, in «Master drawings», 3, 1963, pp. 3-16.
- DEL ROSSO 2017 = A. DEL ROSSO, *Il primo Cinquecento a San Miniato: Bernardo di Niccolò Cecchi architetto e l'ornamento del SS. Crocifisso, con una nota su Giovanni di Lorenzo Larciani*, Fucecchio 2017.
- DOROTHEUM 1992 = DOROTHEUM, *Auktion 4 und 5 November 1992*, Kunstpalais, Wien, 1992
- ELLIS 1990A = C.S. ELLIS, *Two drawings by Fra Bartolommeo*, in «Paragone», 479-481, 1990, pp. 3-1990.
- ELLIS 1990B = C.S. ELLIS, *Fra Bartolomeo, a landscape drawing, and a Florentine miniature painting*, in «Nationalmuseum Bulletin», 14, 1990, pp. 59-75.
- ELLIS 1995 = C.S. ELLIS, *Fra Bartolommeo, a problematic landscape drawing and the repetition of the painted landscape image*, in «Paragone», 539, 1995, pp. 3-17.
- FIRENZE 2008 = *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze 20.06-26.10.2008) a cura di B.W. Meijer, Livorno 2008.
- FAHY 1976 = E. FAHY, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York & London 1976.
- FAHY 2020 = E. FAHY, *Studi sulla pittura toscana del Rinascimento*, a cura di A. De Marchi, E. Sambo, Bologna, I-II, Fondazione Federico Zeri, Roma 2020.
- FEINBERG 2006 = L.J. FEINBERG, *Fra Bartolommeo's Nativity. A rediscovered High Renaissance masterpiece*, in «Museum Studies», 32, 2006, pp. 32-43.
- FISCHER 1986 = C. FISCHER, *Disegni di Fra Bartolommeo*, catalogo della mostra (Firenze 1986), Firenze 1986.

- FISCHER 1989 = C. FISCHER, *Fra Bartolommeo landscape drawings*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII, 1989, 301-342.
- FISCHER 1990 = C. FISCHER, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance*, catalogo della mostra (Rotterdam, 16 dicembre 1990- 17 febbraio 1991), Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 1990.
- FISCHER 1994 = C. FISCHER, *Fra Bartolommeo et son atelier*, catalogo della mostra (Parigi 17 novembre 94-13 febbraio95), Parigi 1994.
- FONDS D'OR 2002 = *Fonds d'or et fonds peints italiens*, a cura di G. Sarti, Londra, G. Sarti Antiques, 2002.
- FRA' BARTOLOMEO 1996 = *FRA' BARTOLOMEO E LA SCUOLA DI SAN MARCO*, catalogo della mostra (Firenze, 25 aprile -28 luglio 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996.
- FRA BARTOLOMEO 2016 = *FRA BARTOLOMEO. THE DIVINE RENAISSANCE*, catalogo della mostra, (Rotterdam 15 ottobre 2016- 15 gennaio 2017) a cura di A. J. Elen, C. Fischer, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2016.
- FRANCESCO GRANACCI 2013 = *Francesco Granacci e Giovanni Larciani all'Oratorio di Santa Caterina d'Antella*, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli, 14 settembre 2013-12 gennaio 2014) a cura di L. Aquino e S. Giordani, Firenze 2013.
- FRANCIONI 1875 = D. FRANCONI, *Storia del santissimo miracolo seguito in Firenze nel 1230 nella ven. chiesa di S. Ambrogio*, Firenze 1875.
- FREEDBERG 1961 = S.J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, I-II, Cambridge 1961.
- GABELENTZ 1922 = H. GABELENTZ, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, Leipzig 1922.
- GABRIELLI 2007 = E. GABRIELLI, *Cosimo Rosselli*, Torino 2007.
- GABRIELLI 1971 = N. GABRIELLI, *Galleria sabauda: maestri italiani*, Torino 1971.
- GARZELLI 1985 = A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, Firenze, Giunta regionale toscana, Scandici 1985.
- GHIRLANDAIO 2010 = *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, 21 novembre 2010-01 maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010.
- GIANESELLI 2011 = M. GIANESELLI, *La 'parlata classicista'. Proposte per Ridolfo del Ghirlandaio e la sua cerchia*, in «Arte cristiana», 865, 2011, pp. 295-302.

- GIANESELLI 2013 = M. GIANESELLI, *Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561) et son atelier, entre ancrage traditionnel et tentation anticlassique*, in «La revue des musées de France», 63, 2013, pp. 24-37.
- GOTHIC TO RENAISSANCE 1988 = *Gothic to Renaissance. European Paintings*, catalogo della mostra (London 1988) a cura di D. Gartang, London 1988.
- GRISWOLD 1989 = W. GRISWOLD, *Early drawings by Ridolfo del Ghirlandaio*, in «Master drawings», 3, 1989, pp. 215-222.
- HASSFURTHER 1976 = HASSFURTHER, *Auktion, 3-7 Sept. 1976*, Wien, 1976.
- I DIPINTI 2014 = *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze 2014.
- KNAPP 1903 = F. KNAPP, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle, W. Knapp, 1903.
- LE XVI SIÈCLE EUROPÉEN 1965 = *Le XVI siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, ottobre 1965 - gennaio 1966), Parigi 1965.
- LE XVI SIÈCLE FLORENTIN 1982 = *Le XVI siècle florentin au Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, 04.03-06.09.1982) a cura di S. Béguin, Parigi 1982.
- LEPKE'S 1934 = R. LEPKE'S KUNST AUCTION, *Gemälde Alte Meister. Gemälde Neuerer Meister Fridericiana, 3-6 dezember 1934*, Berlin, 1934.
- LONGHI 1967 = R. LONGHI, *Saggi e ricerche 1925-8*, Firenze 1967.
- LUCARINI 2000 = L. LUCARINI, *La quadreria Buonvisi. Fonti e documenti per lo studio del collezionismo lucchese tra XVII e XIX secolo*, in «Polittico», 1, 2000, pp. 119-139.
- MARCHESE 1879 = V. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, II, Bologna 1879.
- MATTEDI 2021 = *Un Plagiario di genio? Nuove indagini sul profilo artistico del Maestro dei pannelli Campana*, in «Arte Cristiana», 926, 2021, pp. 362-375.
- MATTEDI 2022 = *Un insospettabile sodalizio tra il Bachiacca e il Maestro delle Tavole Campana*, in «Paragone», 161/162, 2022, pp. 51-65.
- MUSEO POLDI PEZZOLI 1982 = *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di M. Natale, Milano 1982.
- NANNINI 2005 = A. NANNINI, *La Quadreria di Carlo Lodovico di Borbone, Duca di Lucca*, Lucca 2005.
- NATIONAL GALLERY 1941 = *National Gallery of Art, Smithsonian Institution: Preliminary catalogue of paintings and sculpture*, Washington D.C., 1941.

- NESE 2016 = A. NESI, *Mariano Graziadei da Pescia (1491-1518), allievo di Ridolfo del Ghirlandaio*, Firenze 2016.
- NUTTALL 2004 = P. NUTTALL, *From Flanders to Florence, the impact of Netherlandish painting 1400-1500*, New Haven 2004.
- OLSON 2000 = R.J.M. OLSON, *The Florentine tondo*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- PADOVANI 2015 = S. PADOVANI, *Ripensando a Fra' Bartolomeo in San Marco*, in «Commentari d'Arte», 61/62, pp. 26-41.
- PAGNOTTA 1987 = L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987.
- PAINTINGS 1968 = *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian schools: XV-XVI century*, a cura di F.R. Shapley, London 1968
- PALMERI 2011 = M. PALMERI, *Un'aggiunta al catalogo di Giovanni di Lorenzo Larciani*, in «Arte cristiana», 867, 2011, pp. 423-428.
- PHILLIPS 1841 = PHILLIPS, *Catalogue of an important collection of pictures, from the distinguished collection of His Royal Highness the Duke of Lucca*, 5 June 1841, London, 1841.
- PIERO DI COSIMO 2015 = *Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze 23 giugno -27 settembre 2105) a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, Firenze 2015.
- POLIZZOTTO 2004 = L. POLIZZOTTO, *Children of the Promise: The Confraternity of the Purification and the Socialization of Youth in Florence 1427-1785*, Oxford, 2004.
- RECUPERI DI OPERE RUBATE 2002 = *Recuperi di opere rubate*, in «Gazzetta Antiquaria», n. 41, 2002, p. 45.
- ROHLMANN 1933 = M. ROHLMANN, *Zitate flämischer Landschaftsmotive in Florentiner Quattrocentomalerei*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, a cura di J. Poeschke, F. Ames Lewis, München, Hirmer, 1933, pp. 235-258.
- SCORZA 2011 = R. SCORZA, *The Iconography of Ridolfo Ghirlandaio's 'Altarino'* in «Metropolitan Museum Journal», 46, 2011, pp. 153-160.
- ROSSI 2004 = S. ROSSI, *Precisioni su Ridolfo del Ghirlandaio e la scuola di San Marco*, in *Sul carro di Tespi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004.
- SELECTED WORKS 2005 = *Selected works. snite museum of art*, Notre Dame 2005.
- SIRÉN 1917 = O. SIRÉN, *Italienska handteckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum*. catalogue raisonne, Stockholm, Lagerström, 1917.
- SOTHEBY'S 1933 = SOTHEBY'S, *Catalogue of pictures and drawings by old masters of the Italian, Dutch and Flemish schools, Wednesday, the 26. day of July*, 1933, London 1933.

- SOTHEBY'S 2019 = SOTHEBY'S, *Master Paintings, 22 May 2019*, New York 2019.
- SRICCHIA SANTORO 1963 = F. SRICCHIA SANTORO, *Per il Franciabigio*, in «Paragone», 163, 1963, pp. 3-23.
- THE GAMBIER-PARRY COLLECTION 1967 = *The Gambier-Parry Collection. Provisional Catalogue*, a cura di A. Blunt, London 1967.
- THE MARTELLO COLLECTION 1992 = *The Martello collection, Further paintings, drawings and miniatures. 13th - 18th century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1992.
- VASARI [1550-1568] 1976 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, IV, Firenze 1976.
- VENTURINI 1994-1995 = *Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 5/6, 1994/1995, pp. 123-183.
- VILLOT 1855 = F. VILLOT, *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, Parigi 1855.
- WALDMAN 1998A = L.A. WALDMAN, *The 'Master of the Kress Landscapes' unmasked: Giovanni Larciani and the Fucecchio altar-piece*, in «The Burlington Magazine», 140, 1998, pp. 456-469.
- WALDMAN 1998B = L.A. WALDMAN, *Un nome per il "Maestro dei Paesaggi Kress"». Giovanni Larciani e la pala d'altare di Fucecchio*, in «Erba d'Arno», 74, 1998.
- WALDMAN 2001 = L.A. WALDMAN, *The rank and file of Renaissance painting: Giovanni Larciani and the "Florentine eccentrics" in Italian Renaissance Masters*, catalogo della mostra (Milwaukee 25.01-20.05.2001), Milwaukee, Haggerty Museum of art, 2001.
- WALDMAN 2009 = L.A. WALDMAN, *An unpublished Albertinellian Madonna by Giovanni Larciani*, in «Source», 28, 2009, pp. 14-21.
- WEIL 1919 = M.H. WEIL, *Le Duc de Lucques. La vente de sa galerie et ses embarras financiers*, in «Revue d'histoire diplomatique», 1919, pp. 167-205.
- ZERI 1962 = F. ZERI, *Eccentrici fiorentini*, in «Bollettino d'arte», 47, 1962, pp. 216-236, 314-326.
- ZERI 1974 = F. ZERI, *Major and minor Italian artists at Dublin*, in «Apollo», 99, 1974, pp. 88-103.

### *Didascalie*

Fig. 1. Anonimo fiorentino (Mariotto Albertinelli?) *Paesaggio di città con architettura in rovina*. Penna, inchiostro e leggere tracce di matita nera

- su carta, mm. 146 x 162. Stoccolma, National Museum, inv. NMH 284/1863. Fotografia Cecilia Heisser/Nationalmuseum.
- Fig. 2. Miniatore fiorentino, Frammento di antifonario con *Adorazione del Bambino*. Rossiano 1192, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, frammento 31, c. 25r., da A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, Firenze, Giunta regionale toscana, Scandici 1985, II, p. 391.
- Fig. 3. Ridolfo del Ghirlandaio, *Adorazione del Bambino e santi*. Olio su tavola, pannello centrale cm. 35,60 x 22,90, pannelli laterali cm. 35,26 x 10,20 ciascuno. New York, Metropolitan Museum, inv. 32.100.80
- Fig. 4. Fra Bartolomeo, *Adorazione del Bambino con san Giovannino*. Olio su tavola, cm. 62 x 47. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 29 (1955.6).
- Fig. 5. Ridolfo del Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, Olio su tavola, cm 58,2 x 46,36. Snite Museum of Art, University of Notre Dame. Mr. and Mrs. Walter H. Lake Jr. Fund, 1988.053.
- Fig. 6. Anonimo fiorentino (cerchia di Sebastiano Mainardi), *Adorazione del Bambino, san Pietro Martire e santa Caterina da Siena*. Olio su tavola, 37 x 42,50, collezione privata, da *Biennale Internazionale dell'antiquariato di Firenze*. 29<sup>a</sup> Edizione (26 settembre -04 ottobre 2015), Firenze 2015, s.p.
- Fig. 7. Fra Bartolomeo, *Adorazione del Bambino*. Penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm. 235x 157, Firenze, GDS Uffizi, 1203Ev.
- Fig. 8. Mariotto Albertinelli e bottega, *Natività*. Olio su tavola, cm. 150 x 137, Londra, Courtauld Gallery.
- Fig. 9. Giuliano Bugiardini (?), *Madonna col Bambino e angeli*. Tavola, cm. 87 Collezione privata, da SOTHEBY'S, *Catalogue of pictures and drawings by old masters of the Italian, Dutch and Flemish schools, Wednesday, the 26. day of July*, 1933, London 1933, p. 43.
- Fig. 10. Bottega di Mariotto Albertinelli, *Madonna col Bambino*. Tavola, cm 86. Ubicazione sconosciuta. Fotografia di Anonimo (1930-1960), stampa fotomeccanica a mezzatinta, mm. 170 x 169, Fototeca della Fondazione Federico Zeri inv. 82488. © La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.
- Fig.11. Mariotto Albertinelli, *Madonna col Bambino*. Tavola, cm. 86,4. Ubicazione sconosciuta. Fotografia di Anonimo (prima del 1959) stampa alla gelatina d'argento, mm. 198 x 180, Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 100227\_1.



Fig. 12. Mariotto Albertinelli e aiuti, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Scuola di Fra Bartolomeo, n. 9701.

Fig. 13. Mariotto Albertinelli e aiuti, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Scuola di Fra Bartolomeo, n. 9701, particolare.

Fig. 14. Mariotto Albertinelli e aiuti, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut Scuola di Fra Bartolomeo, n. 9701, particolare.

Fig. 15. Giovanni di Lorenzo Larciani, *Madonna col Bambino*. Olio su tavola, cm. 67, 3 x 49,8. Lewisburg, Samek Art Museum Bucknell University, inv. 1961.K.1146.

Fig. 16. Mariotto Albertinelli e Giovanni di Lorenzo Larciani (?) *Adorazione del Bambino*. Olio e tempera su tavola, cm. 89. Montreal Museum of Fine Arts inv. 2007.79.

Fig. 17. Giovanni di Lorenzo Larciani (qui attribuito) *Sacra Famiglia*, ubicazione sconosciuta, da DOROTHEUM, *Auktion 4 und 5 November 1992*, Kunstpalais, Wien, 1992, n. 7.

FRANCESCA MARI



1



2

































