

character of the camera quite pointedly, and makes it clear that the advantage the human eye has is the correcting brain behind it. While, for example, distance determines apparent shape for both us and the camera, being accustomed to moving about in space we have learned to think away distortions that appear exaggerated in two-dimensional, monocular photographs. At its very best a camera-made image of a sculpture is a compromise and a distant flattened echo of an original we perceive in real space. This observation is nothing new, but the point is not made clearly enough in the exhibition

that the defining dimension of sculpture is absent in every one of the pictures and can only be provided, through a tangle of distortions, by the experienced but subjective imagination of the viewer.

RALPH LIEBERMAN
 34 Moorland Street,
 Williamstown, MA 01267, U.S.A.,
 rlieberman1939@gmail.com

Il trionfo del Bronzino: New York e Firenze 2010

The Drawings of Bronzino. The Metropolitan Museum of Art, New York, 20.1.-18.4.2010. Catalogue by Carmen C. Bambach/Janet Cox-Rearick/George R. Goldner, ed. by C. C. Bambach. New Haven/London, Yale University Press 2010. 324 p., ill. ISBN 978-0-300-15512-9

Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici. Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze, 28.9.2010-28.1.2011. Mostra e catalogo a cura di Carlo Falciani/Antonio Natali. Firenze, Mandragora 2010. 360 p., ill. ISBN 978-88-7461-153-9

pittore e poeta alla Fondazione Palazzo Strozzi di Firenze. Organizzate autonomamente e preparate da un lustro di ricerche, le due esposizioni hanno permesso al pubblico di avvicinarsi all'opera di questo raffinato artista della corte medicea alla nascita del granducato in tutte le sue sfaccettature e nella quasi interezza della produzione grafica e pittorica nota. Il sincronismo degli eventi, diversi per contenuto e metodo, ha costituito il valore aggiunto per chi abbia avuto la possibilità di visitarle entrambe.

BRONZINO DISEGNATORE

La mostra sul *Bronzino disegnatore* a New York, organizzata dal Department of Prints and Drawings del Metropolitan Museum, ha riunito la quasi totalità dei disegni considerati autografi e le cui condizioni di conservazione ne permettessero l'esposizione, cioè 58 su un totale di 61 fogli noti e contemplati nel catalogo. La rilevanza dell'evento ha assicurato delicati prestiti internazionali tra cui i cinque disegni dal Louvre e l'intero corpus del Bronzino dal Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, che in qualità di co-organizzatore ha concesso i 26 fogli appartenenti alle collezioni medicee. Un corpus

Anche senza la cadenza di un anniversario il 2010 è stato l'anno del Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori, Firenze 1503-1572), celebrato con due mostre monografiche dedicate rispettivamente al disegnatore al Metropolitan Museum of Art di New York e al

grafico che può apparire relativamente esiguo rispetto ad altri artisti coevi, si pensi alle centinaia di fogli di Michelangelo o alle quantità di Pontormo e Rosso, ma proprio la personalità dell'artista caratterizzata da meticolosità tecnica, 'diligenza' e 'pulitezza' può aver reso il Bronzino disegnatore meno prolifico (C. C. Bambach, *Theory and practice in Bronzino's Drawings*, in: Metropolitan Museum 2010, 35-49).

La mostra è stata ordita secondo un criterio cronologico che permette di seguire l'evoluzione stilistica del linguaggio disegnativo dell'artista riunendo i disegni intorno a distinte commissioni in ordine temporale. Si parte dal rapporto di discepolato con Pontormo nella seconda metà degli anni '20, con fogli che mostrano sui due lati la mano del maestro che studia per i lavori in corso (alla Certosa di Galluzzo, a Santa Felicita, a Poggio a Caiano nonché per affreschi nelle varie ville medicee ora distrutti) e quella del collaboratore, documentato al suo fianco nelle suddette opere, che copia i disegni o interviene sui fogli del maestro: brani di grande suggestione e problematicità evidenti già dalle prime recensioni da parte di David Franklin e di Carmen Bambach e George Goldner, i co-curatori che in seguito all'osservazione diretta e comparata hanno provveduto a precisare o rivedere alcune delle opinioni espresse in catalogo (vedi D. Franklin, *Bronzino's Drawings*, in: *The Burlington Magazine*, CLII, May 2010, n. 1286, 350f.; C. Bambach/G. Goldner, *Bronzino: Master Draughtsman*, in: *Apollo*, CLXXII, July-Aug. 2010, n. 578, 38-43; Bambach/Goldner, *Bronzino's Drawings: Authorship and Preservation*, in: *Apollo*, CLXXII, Sept. 2010, n. 579, 80-84). Sono dunque, a ragione, da restituire a Pontormo i cat. 1 e 9v, a cui Franklin propone di aggiungere il cat. 12, che invero contiene sul verso un eccellente esempio di come Bronzino si eserciti a copiare un pannello di Pontormo a Poggio a Caiano. Franklin ha sollevato dubbi anche sull'attribuzione dei cat. 5v, 11 e 13.

Dopo il soggiorno a Pesaro al servizio del duca di Urbino, testimoniato dagli studi per la "cassa d'arpicordo" di Guidobaldo II (cat. 15, che per inciso aiutano ad accogliere i cat. 4v e 14), Bronzino si afferma come pittore e ritrattista a Firenze: questa



Fig. 1 Agnolo Bronzino, *Schlafendes Kind und dessen rechte Hand. Studie zur Madonna .Panciatichi'*, um 1535-39. Kreidezeichnung. Florenz, Uffizien (New York 2010, Kat.nr. 19)

fase degli anni '30 è illustrata da disegni preparatori per ritratti, come quello stupendo del supposto Pontormo (cat. 18) o di Dante (cat. 16) o dallo studio dal naturale di bambino dormiente (cat.19, *fig. 1*) per la *Madonna Panciatichi* (*fig. 2*), uno tra i brani naturalistici più lirici del disegnatore. Da espungere dal catalogo è invece il cat. 22, come avanzato da Bambach e Goldner, e forse anche il cat. 21 che sembra di un artista emiliano.

Col matrimonio del duca Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo, Bronzino si trova intensamente impegnato dal 1540 al 1565 per la nuova corte medicea installata in Palazzo della Signoria, in primo luogo nei ritratti di famiglia di cui non sembrano rimanere disegni, anche se nello studio dal naturale di *Testa maschile* (cat. 57), recentemente scoperto da George Goldner, potrebbero celarsi le fattezze di un duca Cosimo in età avanzata. In secondo luogo in imprese decorative di ampio respiro i cui disegni preparatori, rappresentativi delle diversificate funzioni e tecniche impiegate dall'artista, hanno costituito il clou della mostra. Della Cappella di Eleonora si conservano il progetto per la volta, schizzi figurativi, studi dal naturale e uno, o due, cartoni: oltre alla *Testa femminile* (cat. 29) infatti, si consideri cartone non utilizzato la *Testa di angelo* (cat. 10); a questa fase appartiene anche lo *Studio di Cristo deposto* (cat. 20) che corrisponde a un secondo tipo di Pietà bronzinesca risalente agli anni '30-'40 (vedi la scheda di Falciani in Palazzo Strozzi 2010, cat. I.10, oltre a Bambach-Goldner 2010), mentre è da espungere la *Testa femminile*

(cat. 31) con Franklin 2010 che la riferisce a Salviati o a un artista nordico.

Degli arazzi medicei, oltre al 'modello' per la portiera della *Giustizia che libera l'Innocenza*, uno dei primi panni fabbricati dall'Arazzeria Medicea, sopravvivono modelli di composizioni, bordure e studi particolari per la serie delle *Storie di Giuseppe* nel Salone dei Duecento: tra i vari disegni preparatori il frammento superiore del modello per *Giuseppe che racconta il sogno del sole* (cat. 38), come già segnalato da Detlef Heikamp, si distacca per una cifra stilistica più allungata e sinuosa dagli altri frammenti (cat. 37 e cat. 39) e sembra spettare a un artista in direzione di Salviati o Rosso, spiegandosi così il sezionamento del modello.

Degli apparati per le nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria sono individuati due dei tre modelli (cat. 55 e 56) che Bronzino aveva realizzato per l'allestimento ideato da Vasari e Borghini. L'apparente differenza tecnica tra i due è dovuta al fatto che il secondo è ripassato in antico con la penna (Bambach/Goldner 2010) e, aggiunge-

rei, con l'acquerello nello sfondo, presentandosi in origine verosimilmente solo a matita nera e quadrettato. Della decorazione della chiesa di San Lorenzo, sempre di patronato mediceo, tre studi finali di figura vengono a segnare il punto conclusivo del percorso disegnativo del Bronzino, chiamato nel *Martirio di San Lorenzo* a rispondere con eroico classicismo ai nudi distorti e convoluti del suo antico maestro e amico Pontormo che aleggiano accanto nel coro a monito e sfida: in questo affresco non poche sono le idee che a livello di modelli im-



Fig. 2 Bronzino, *Madonna Panciatchi*, um 1538/40. Öl auf Holz. Florenz, Uffizien (Florenz 2010, Kat.nr. III.4)



Fig. 3 Bronzino,
Vorzeichnung für die
Auferstehung „Guadagni“,
um 1549-52. Lavierte
Federzeichnung.
Firenze, Uffizien
(New York 2010, Kat.nr. 50)

(Firenze 2010, cat. VI.6 e VI.5), che tanta sconvenienza avevano suscitato agli occhi degli osservatori post-tridentini per l'ostensione di impudiche beltà (Elizabeth Cropper, La fortuna critica di Agnolo Bronzino, in: Palazzo Strozzi 2010, 23-33), erano state preparate con disegni che a ben vedere possono fornire ulteriori elementi utili all'interpretazione dei dipinti o a illustrare aspetti della pratica di-

piegati, e non solo di interpretazione, si devono al Pontormo: ad esempio la figura con la spada seduta (su quale appoggio?) davanti all'imperatore Decio, è esemplata su un disegno di Jacopo, GDSU 6742 F (cfr. Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, New York 1981, n. 305).

Nel frattempo, nei primi anni '50, due monumentali tavole per le cappelle dei Guadagni nella SS. Annunziata e degli Zanchini in Santa Croce

segnativa e dell'uso dei modelli figurativi da parte dell'artista. Ad esempio il 'disegno di presentazione' per la *Resurrezione Guadagni* (cat. 50; fig. 3) ci rivela che nelle intenzioni del pittore i veli sulle nudità degli angeli e del Cristo dovestero essere più esigui, forse ampliati nel dipinto (fig. 4) su richiesta del committente.

In relazione alla *Pala Zanchini* invece, i due fogli con lo stesso *Nudo maschile supino* (cat. 52 e 53) corrispondente alla figura che bacia il piede del Cristo al Limbo, sono stati interpretati il primo co-

me lo studio originale e il secondo come copia di un allievo, forse Alessandro Allori, sulla base della presenza di pentimenti nei contorni del primo, assenti nel secondo (interpretazione ribadita da Bambach/Goldner 2010 in risposta alla proposta

che entrambe siano copie da uno studio perduto di Bronzino avanzata da Franklin 2010, 350). Accogliendo in linea di massima l'assunto che il primo (cat. 52) sia l'originale tra i due, si deve anche osservare che la scomoda posizione della mano a mo'

di vaschetta, inadatta per l'appoggio di una figura carponi, si addice piuttosto ad una persona nell'atto di bere da un rivolo tra le rocce, che compaiono infatti nel disegno. La posa potrebbe meglio confarsi al personaggio che si abbeverava nell'affresco di *Mosè che fa scaturire l'acqua* nella Cappella di Eleonora e trattarsi della rielaborazione di una invenzione degli anni '40, riadattata alla nuova destinazione secondo una pratica di riutilizzo di modelli propri e altrui che al tempo era del tutto normale: senza contare che l'idea del nudo bevente carponi deriva ancora una volta dagli studi di Pontor-



Fig. 4 Bronzino,
Auferstehung 'Guadagni',
1552. Öl auf Holz.
Florenz, SS. Annunziata
(Florenz 2010,
Kat.nr. VI.6)

mo, in questo caso per la perduta composizione degli *Israeliti che bevono l'acqua nel deserto* e precisamente dal foglio GDSU 6516 Fv (cfr. Cox-Rearick 1981, n. 226).

BRONZINO PITTORE E POETA

L'esposizione dedicata a *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici* a Palazzo Strozzi riunisce oltre 70 opere pittoriche dell'artista di cui tre dipinti inediti. Impossibile, se non ideata dalla Direzione della Galleria degli Uffizi che ha concesso di spostare il gruppo fondante di 28 opere dalla Galleria per le poche centinaia di metri che la distanziano da Palazzo Strozzi. E' impostata riunendo per ambiti tematici e committenza opere anche di diversi perio-

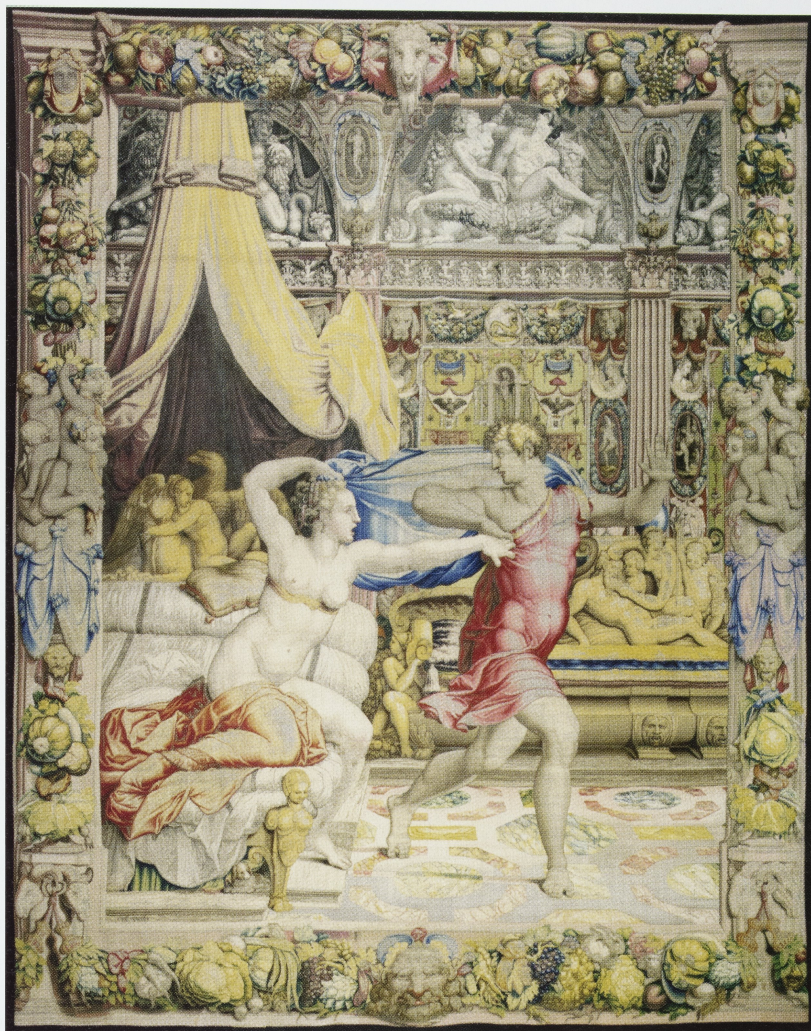
di della carriera dell'artista, con l'intenzione di mettere in luce il singolare approccio del Bronzino alla 'maniera' e alla 'natura' e il suo precipuo apporto ad un 'naturalismo' descrittivo della realtà che rimane peraltro ufficializzata. Un percorso concepito dai curatori come il susseguirsi di 'stanze poetiche' per immagini, con esplicito omaggio alla vena letteraria dell'artista del quale sono anche esposti i componimenti in rime: si avanza per tappe seguendo i passi del giovane figlio di macellaio messo a bottega di pittore, dall'emancipazione dal Pontormo all'affermazione come pittore di corte e al servizio di colti committenti, entrando all'interno delle loro dimore, nelle sale decorate da arazzi e dipinti mitologici, al cospetto di ritratti con libri,

statue e strumenti di musica e di potere, nelle cappelle private fornite di madonne santi e crocifissi o davanti agli altari gentilizi nelle grandi chiese: tutto di mano di Bronzino. Ma lo vediamo anche vivace camerata in compagnia di letterati e artisti, a disputare di arte, a declamare sonetti, a ritrarsi a vicenda.



Fig. 5 Bronzino, *Beweinung 'Cambi'*, um 1529. Öl auf Holz. Florenz, Uffizien (Florenz 2010, Kat.nr. I.10)

Fig. 6 Nach Bronzino und Francesco Salviati (?), Joseph und Potiphars Weib, 1548/49. Tapisserie. Florenz, Palazzo Vecchio (Florenz 2010, Kat.nr. II.6)



Tra tanta bellezza, alcune osservazioni. Come omaggio agli esordi pontormeschi si affrontano con emozione i tondi con gli *Evangelisti* della Cappella Capponi (cat. I.3-I.6), vera e propria sfida attribuzionistica non semplificata dal ricordo vasariano che attribuiva al Bronzino uno (la pittura del san Luca?) o due (il disegno del san Marco?) degli evangelisti del Pontormo. Questa pare anche la conclusione accolta da Andrea Baldinotti nella scheda di catalogo, la cui titolazione peraltro assegna: I.3 Pontormo, I.4 e I.5 Attribuiti a Bronzino, I.6 Pontormo o Bronzino (cfr. anche A. Natali, *Percorso iniziale d'Agnolo Bronzino*. Firenze, poi Pesaro, in: Firenze 2010, 37-55, a 42). L'inedita visione ravvicinata permette di cogliere l'estensione delle lacune nel san Matteo e di notare la mancanza dei simboli tetramorfici in Giovanni e Marco, che pur dovevano occhieggiare dagli esigui sfondi ombrosi in analogia con i compagni.

Il nucleo di opere giovanili è in realtà meno omogeneo e più complesso nel suo rapporto con Pontormo di quanto emerge dall'esposizione, se si

riconosce che la prima opera certa, datata ed eseguita in autonomia concettuale e pittorica è il *Compianto* degli Uffizi del 1529 (cat. I.10; fig. 5), che alcune tavole sono tuttora di discussa attribuzione (cat. I.7 e I.8) e che è necessario, per capire la natura della collaborazione tra i due, enucleare le opere eseguite a livello pittorico dal Bronzino utilizzando disegni preparatori o cartoni del Pontormo (cat. I.2, I.12 e I.14). Si conoscono infatti disegni di Jacopo che stanno alla base dei seguenti dipinti di Bronzino: per la *Madonna* di Washington (cat. I.2) la *Testa di vecchia*, GDSU 6729 F (New York 2010, cat. 9), copiato da Bronzino in GDSU 6552 F (ibid., cat. 8); per la coperta dell'*Alabardiere* di Pontormo con *Galatea e Pigmalione* (cat. I.12), verosimilmente disegnata da Pontormo e dipinta da Bronzino, fogli come *Studio di Venere Pudica*, GDSU 341 F (Cox-Rearick 1981, n. 15), *Studio di gambe*, GDSU 6506

F (ibid., n. 101), *Studio per Pigmalione*, GDSU 6742 Fv (ibid., n. 291); per *I diecimila martiri* (cat. I.14), parimenti eseguito su esempio di Pontormo, di cui esiste evidentemente il prototipo (cat. I.13). L'impiego di disegni pontormeschi, ben oltre che fonte di ispirazione, è una pratica di bottega, un atto che il Bronzino compie e che corrisponde, dal punto di vista professionale, a quella devozione acritica riservata all'amico per tutta la vita.

COMMISSIONI MEDICEE

Con sontuoso allestimento è evocata una sala medicea con i ritratti di famiglia e gli arazzi delle *Storie di Giuseppe* (cat. II.6-10) per cui fornirono cartoni Pontormo, Salviati, Raffaellino e Bronzino. A riguardo, oltre alla notazione in precedenza avanzata sul panno con *Giuseppe che racconta il sogno*, devo riportare l'opinione di Alessandro Nova (per gentile comunicazione nel novembre 2010) che ritiene che la composizione di *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (cat. II.6; fig. 6) spetti a Bronzino solo nella parte figurativa principale, mentre la decorazione parietale a grottesche della sala corrisponda allo stile di Francesco Salviati. Che Bronzino si sia limitato a disegnare la figurazione, compresi il letto con baldacchino e il forziere con spalliera e non la decorazione parietale, pare confermato dal disegno preparatorio attribuito a Bronzino a Oxford, Christ Church 1840 (non esposto ma inserito in catalogo come "Attribuito a Bronzino", in: New York 2010, List B.1, p. 288), che infatti contempla solo le parti suddette mancando ogni indicazione dello sfondo, solitamente presente negli altri modelli dell'artista. Nelle lunette sembra invece di riconoscere la cifra inventiva di Bronzino: per esempio la figura femminile nella lunetta centrale corrisponde ad uno dei personaggi del *Martirio di San Lorenzo* studiato nel foglio GDSU 10220 F (New York 2010, cat. 60).

Nella suggestiva sequenza di ritratti si deve notare la problematicità dell'autografia del *Ritratto di dama* in verde (cat. V.1), troppo sensuale nella testa inclinata e nello sguardo penetrante per Bronzino e meglio inquadrabile in ambito veneto o emiliano; nonché ribadire la inconsueta impostazione spaziale della figura, più enfatica e scorciata con

punto di vista ribassato, del *Ritratto di dama* in rosso di Francoforte (cat. V.2) rispetto alle canoniche effigi bronzinesche riunite per l'occasione, forse imputabile ad un concetto progettuale pontormesco in questo dipinto di Bronzino.

Restauri eccellenti eseguiti dall'Opificio delle Pietre Dure hanno restituito al *Nano Morgante* le 'vesti' del cacciatore (cat. IV.7), confermando l'originalità pittorica e strutturale della doppia faccia. Presentato con forza evocativa davanti ai ritratti e alla *Sacra Famiglia* eseguiti dal Bronzino per gli stessi committenti, è il ritrovato *Crocifisso* per Bartolomeo Panciatici (cat. III.3): indagato nel sottostante cambiamento di impostazione da *patiens* a *triumphans*, esso risulta opera di candore assoluto e naturalismo senza tempo che continuerà a intrigare il conoscitore per l'inaspettato luminismo. Le due *Allegorie di Venere e Amore* (a Budapest, cat. IV.5 e Roma, cat. IV.6) restaurate e affiancate, offrono spunto per verificare la tecnica esecutiva e il diverso stato di conservazione della superficie pittorica e livello di pulitura di queste due opere coeve e tecnicamente equiparabili. Si nota come nella seconda tavola risultino mancanti la patina (del tempo) e le velature (dell'artista) che smorzano i toni brillanti dei colori, del blu-lapis e degli incarnati, lasciando ad esempio esposto il rosso nelle guance e nei piedi che avrebbe dovuto essere 'abbassato' da velature nei toni rosacei ancora apprezzabili della tavola di Budapest. Di quest'ultima sarebbe stato utile avere in catalogo le risultanze del restauro – anch'esso compiuto per l'occasione dall'Opificio – e l'interpretazione dell'immagine riflettografica che ha rivelato modifiche in corso d'opera significative sia per la genesi dell'opera che per la sua relazione formale e concettuale con l'*Allegoria* di Londra, la più celebre della serie mitologica non esposta per ragioni conservative e museali.

Non possiamo non segnalare infine lo straordinario ricongiungimento, tra gli altri, delle due *Sacre Famiglie* da Vienna e Parigi (cat. VI.3 e VI.4), dei due frammenti dell'altare pisano (cat. VI.8 e VI.9) nonché della coppia dei coniugi Bandini da Ottawa e Torino (cat. V.7 e V.8).

La figura del Bronzino è indagata nella mostra di Firenze alla luce della personale vena poetica e del contesto letterario e artistico in cui opera come pittore, nonché in relazione alle istanze politiche e religiose personali e dei committenti; in quella di New York l'approccio filologico la restituisce alla sua operosità materiale e nella esiziale personalità stilistica mantenendo stretta la connessione

ne tra l'attività disegnativa e la destinazione pittorica. Due facce presentate in modo distinto la cui coincidenza ne ha amplificato esaustività e evocazione.

DR. LORENZA MELLI
c/o Kunsthistorisches Institut in Florenz,
Max-Planck-Institut, Via Giuseppe Giusti 44,
I-50121 Florenz, melli@khi.fi.it

Johann Christian Wentzinger (1710-1797)

Saskia Durian-Ress
Christian Wenzinger. Die Bildwerke.
München, Hirmer Verlag 2010. 208 S.,
172 Abb. ISBN 978-3-7774-
2601-3

Freiburg baroque. **Johann Christian
Wentzinger und seine Zeit (1710-
1797)**. Katalog zur Ausstellung der
Städtischen Museen Freiburg.
Augustinermuseum/Museum für Stadt-
geschichte, 27.11.2010–6.3.2011.
Berlin, Deutscher Kunstverlag 2010.
288 S., Abb. ISBN 978-3-422-07039-4

Sautier (1746-1810) als an vielen Akademien geschulter Universalkünstler charakterisiert, der Bildhauer, Architekt und Maler zugleich war, geriet die Künstlerpersönlichkeit Wentzinger im 19. Jh. beinahe in Vergessenheit. Adolf Feulner nennt ihn 1929 „einen der wenigen [deutschen Bildhauer des 18. Jh.s], die auf verschiedenen Gebieten der Kunst etwas geleistet haben. [...] Von den Bildhauern Süddeutschlands unterscheiden ihn die weltmännische Gesinnung, die Sicherheit, die monumentale Großzügigkeit“ (*Skulptur und Malerei des 18. Jh.s in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1929, 92f.).

Feulner führte diese Weltläufigkeit auf Wentzingers akademische Ausbildung 1735-37 in Paris zurück. Quellen belegen einen Rom-Aufenthalt bis Juni 1731 und eine Wienreise im Jahre 1753. Nichts weiß man bislang über die handwerklich-praktische Ausbildung Wentzingers, der sich selbst als Akademiker sah. So war es nur folgerichtig, dass er 1754 in Freiburg das akademische Bürgerrecht beantragte, das ihm von der Universität jedoch nur unter Auflagen gewährt werden sollte, die Wentzinger inakzeptal fand. Stattdessen erhielt er 1755 von der Stadt das Satzbürgerrecht, schließlich 1780 den Ehrentitel eines „Rathsfreundes“.

Am 10. Dezember 2010 jährte sich zum 300. Mal der Geburtstag des in Ehrenstetten im Breisgau geborenen Bildhauers Johann Christian Wentzinger. Aus diesem Anlass erschien die Wen(t)zinger-Monographie von Saskia Durian-Ress, und das Augustinermuseum Freiburg sowie das dortige Wentzingerhaus richteten eine umfangreiche Ausstellung zu Leben und Werk des äußerst vielseitigen Künstlers aus. Von seinem Biographen Heinrich