

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LXV. BAND — 2023
HEFT I



MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortenzia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Druck | Stampa
Grafiche Martinelli, Firenze, aprile 2024

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadriennale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

ISSN 0342-1201

Umschlagbild | Copertina:
Vecchietta, *Auferstandener Christus* | *Cristo risorto*
(Detail aus Abb. 18, S. 85 | particolare da fig. 18, p. 85)

— 2 —
Editorial | Editorial

— Aufsätze — Saggi

— 7 — Elon Danziger
“Fiorenza figlia di Roma”: New Light on the Baptistery of San Giovanni and the Chronology of Florentine Romanesque Architecture

— 45 — Jessica N. Richardson
Natural Calamities, Litany, and Banners: The *Intercession of the Virgin and Christ* in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence

— 73 — Giulio Dalvit
Due estremi per il Vecchietta intagliatore

— 103 — Francesca Mari
Il Tondo Riccardi del Vernaccia: un’opera riscoperta di Mariotto Albertinelli e il suo rapporto con Raffaello

— Miszellen — Appunti

— 125 — Angelamaria Aceto
Raphael’s Unexecuted *Resurrection of Christ* and Santa Maria della Pace



1 Mariotto Albertinelli,
Sacra famiglia con san Giovannino
(Tondo Riccardi del Vernaccia).
Collezione privata

IL TONDO RICCARDI DEL VERNACCIA UN'OPERA RISCOPERTA DI MARIOTTO ALBERTINELLI E IL SUO RAPPORTO CON RAFFAELLO

Francesca Mari

In calce alla biografia vasariana di Mariotto Albertinelli nell'edizione delle *Vite* curata da Vincenzo Marchese, Carlo Pini, Carlo e Gaetano Milanesi e pubblicata da Le Monnier nel 1851, una lunga nota aggiunge al catalogo del pittore molti dipinti che il biografo aretino non aveva menzionato nel suo racconto. Tra questi è un tondo conservato nella collezione di Francesco Riccardi del Vernaccia, che viene ricordato in modo assai dettagliato:

In casa Riccardi del Vernaccia. Tondo in tavola. La Vergine siede col sinistro braccio appoggiato ad un melo, dal quale il piccolo San Giovanni spicca un ramoscello: porge la destra al Bambino Gesù, che seduto

in terra fa l'atto di alzarsi. San Giuseppe siede a dritta della Vergine e mostra un pomo granato a Gesù che fa l'atto del benedire. Il fondo è un porticato con bellissima prospettiva. Dipinto sulle massime del Frate. L'aria dal volto della Madonna è la stessa dell'Annunziata, ora all'Accademia delle Belle Arti.¹

La meticolosa descrizione contenuta in questo brano mi ha consentito di riconoscere il tondo di Albertinelli, del quale avevo potuto ricostruire l'intera storia collezionistica,² in un'opera che è stata generosamente portata alla mia attenzione da Chris Fischer e che viene qui pubblicata per la prima volta (fig. 1). Il dipinto è ignoto agli studi poiché negli

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti [..]*, a cura di Vincenzo Marchese et al. Firenze 1846–1870, VII, p. 186, nota 4. Più tardi la stessa descrizione del dipinto, ad eccezione della parola “melo” che viene sostituita da “melograno”, si ritrova nel commento di Milanesi alla sua edizione delle *Vite*, in una data in cui il dipinto, come si vedrà più

avanti, non si trovava più in collezione Riccardi Del Vernaccia (*idem, Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1878–1881, IV, p. 226).

² Francesca Mari, *Mariotto Albertinelli (1474–1515)*, tesi di dottorato, Roma Università ‘Tor Vergata’ 2021, pp. I40–I42.

ultimi 170 anni circa è rimasto sempre conservato in ambienti privati.

La tavola era stata già segnalata da Emanuele Repetti nel 1841 come “Albertinelli Mariotto. Casa Vernaccia in Borgo Pinti – La S. Famiglia”³ e nel 1842 da Federigo Fantozzi, il quale ricorda nella stessa abitazione, insieme alla ricca collezione di libri e documenti, un unico dipinto: “una bella tavola di Mariotto Albertinelli rappresentante la Sacra Famiglia”.⁴ Francesco Riccardi del Vernaccia (1794–1863), nobile fiorentino, era figlio di Vincenzo Riccardi e Ortensia del Vernaccia e aveva ereditato la casa di Borgo Pinti – il cosiddetto Palazzo Caccini – dalla madre, poiché il nonno di lei, Giovanni Vincenzo, aveva sposato Ortensia di Tommaso Caccini, alla cui famiglia apparteneva l’abitazione.⁵ Nel 1789 il matrimonio tra Vincenzo Riccardi e Ortensia del Vernaccia aveva portato, grazie alla dote della sposa, un cospicuo incremento del patrimonio di famiglia in una fase di grave crisi finanziaria per i Riccardi, che non impedì tuttavia la vendita, negli anni dieci dell’Ottocento, del prestigiosissimo palazzo di via Larga, già di proprietà dei Medici, e della ricchissima biblioteca.⁶ L’abita-

zione di Borgo Pinti fu invece venduta da Francesco Riccardi del Vernaccia nel 1842;⁷ e nel gennaio del 1854, il marchese alienò anche il dipinto di Mariotto Albertinelli, tramite l’intermediazione del letterato e pedagogista Ottavio Gigli.

La compravendita del tondo è documentata tra le carte d’archivio di Gigli conservate presso l’Archivio storico dell’Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa (Indire) a Firenze.⁸ L’opera è citata in fondo a un elenco di dipinti, denominato *Ricevute di quadri anni 1850–54 Firenze*, alla data del 1854: “Sacra Famiglia dell’Albertinelli da Riccardi del Vernaccia”; a questa voce fa riscontro nella stessa cartella un foglio contenente la seguente ricevuta:

A di gennaio 1854. Io sottoscritto curatore del nobile signor Marchese Francesco Riccardi del Vernaccia ho ricevuto da Ottavio Gigli scudi novecento fiorentini di lire sette per scudo, quali mi paga per valuta di un quadro dipinto in tavola esprimente la Sacra Famiglia, creduto di Mariotto Albertinelli, da me consegnatoli e vendutili in seguito delle autorizzazioni riportate con decreto del Tribunale di Prima

³ Emanuele Repetti, *Notizie e guida di Firenze e de’ suoi contorni*, Firenze 1841, p. 441.

⁴ Federigo Fantozzi, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, p. 372. Sulla biblioteca di Francesco Riccardi del Vernaccia, che contava almeno 6000 volumi, si veda inoltre Ignazio Cantù, *L’Italia scientifica contemporanea: notizie sugli italiani ascritti ai cinque primi congressi [...]*, Milano 1844, p. 73 (corsivo nell’originale).

⁵ ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, no. 4846. Sul Palazzo Caccini, sito in Borgo Pinti 31–33, si vedano Antonio Fredianelli, *I palazzi storici di Firenze*, Roma 2007, pp. 527–530; Claudio Paolini, *Architetture fiorentine: case e palazzi nel quartiere di Santa Croce*, Firenze 2009, pp. 236sg; Andrea Papi, “Alcune notizie sulla ‘Casa Grande’ dei Caccini”, in: *Paragone*, LX (2009), 713, pp. 71–75; Marco Calafati, in: *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini/Giacomo Pirazzoli, Firenze 2011, p. 198, no. I. Per una biografia completa di Francesco Riccardi del Vernaccia si rimanda a Cantù (nota 4), pp. 72sg. Si veda inoltre Francesco Maria Riccardi del Vernaccia, *Su le arti in Torino [...]*, Firenze 1841.

⁶ Giuseppina Carla Romby, “Il monumento diviso: le trasformazioni del palazzo dopo i Riccardi e fino ad oggi”, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli, Firenze 1990,

pp. 170–178: 170; Giovanni Cipriani, “Palazzo Medici Riccardi: storia politica e storia artistica di un edificio fiorentino”, in: *Biblioteche Riccardiana e Moreniana in Palazzo Medici Riccardi*, Fiesole 1998, pp. II–31: 28; Francesco Gurrieri, “Palazzo Medici Riccardi: lineamenti storici”, in: *Il palazzo magnifico: Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di Simonetta Merendonì/Luigi Olivieri, Torino 2009, pp. 53–70: 64.

⁷ Papi (nota 5), p. 74, nota II; Firenze, Archivio Storico del Comune di Firenze, Comunità di Firenze, Affari comunitativi, CA 00512, no. reg. 1842, fasc. 303; *ibidem*, Comunità di Firenze, Deliberazioni magistrali e consiliari, CA 00051, p. 232; *ibidem*, Comunità di Firenze, Cancelletaria comunitativa, CA 00234, aff. 53 or., fol. 744r–752v; *ibidem*, Comunità di Firenze, Affari comunitativi, CA 00514, no. reg. 1843, fasc. 8.

⁸ Firenze, Archivio storico Indire, fondo Ottavio Gigli, busta Museo Gigli-Campana, fasc. 16074, Domenico Gigli Roma 1817–1837. Per la biografia di Gigli e la sua attività di intermediario per collezionisti, in particolare il suo amico Giovan Pietro Campana, si vedano Arcangelo Michele Migliarini, *Museo di sculture dal Risorgimento alla decadenza dell’arte in Italia*, Roma 1855; Giovanni Calò, “Ottavio Gigli e i suoi corrispondenti toscani”, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, X/XI (1951/52), pp. 218–231; Alberto de Angelis, “Ottavio Gigli collezionista, letterato e patriota”,

Istanza del dì 24 gennaio 1853 a me ditto contanti ed in fede dico scudi 900.⁹

La ricevuta e l'annotazione si possono ricollegate a due lettere del 6 dicembre 1853, conservate nello stesso archivio, dalle quali si comprende come Gigli non acquistasse il dipinto per se stesso ma per cederlo a sua volta a un collezionista inglese, Charles Eyre. Nella prima lettera, Gigli viene incaricato di prelevare e consegnare al banchiere dell'acquirente un dipinto di Albertinelli in cambio di una somma di denaro:

64, via Sistina, Roma, 6 Dec(ember) 1853. Stimatissimo signore, potete per mio conto ritirare il quadro del Mariotto Bertinelli e consegnarlo al mio banchiere, il signor Brown, via Rondinelli, che vi darà la somma combinata.¹⁰ Io gli avviserò di pagarvi e ricevere la consegna di detto quadro. Scusate dell'incomodo e ricevete i miei ringraziamenti per l'opera avuta in mio favore. Mi sottoscrivo Carlo Eyre.¹¹

La seconda lettera, giunta a Gigli insieme alla prima, è firmata dal pittore Cesare Marianecchi,¹²

che fece evidentemente da intermediario a Roma per conto di Gigli:

Roma, li 6 dicembre 1853. Carissimo Ottavio, come vedrai nella lettera a te diretta, nella prima pagina leggerai pochi versi di quanto desidera il noto signor inglese. Questo documento servirà, sono certo, per ave[r] il quadro del Mariotto, farne la consegna al banchiere e il ritiro della valuta da[I] medesimo. Ora spero non avrai alcuna [...] e così dar termine per l'acquisto del [...] quadro che è desiderio ardente del già det[to] signore esserne il possessore; è necessario però dopo quanto ti ho scritto che tu con esattezza sappia dire il giorno previsto del ritiro del quadro per potere il signor inglese dare avviso al banchiere pel noto pagamento [...]. Tuo amico, Cesare Marianecchi.¹³

La precedenza cronologica di queste due missive rispetto alla ricevuta di vendita di Francesco Riccardi del Vernaccia e alla contestuale registrazione dell'opera nelle carte di Gigli fa ritenere che solo dopo l'esplicita richiesta fatta da Eyre nel mese di dicembre il pedagogista si affrettasse, nel gennaio

in: *Capitolium*, XXIX (1953), pp. 347–352; Murielle Pianazza, “Giovanni Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII (1993), pp. 433–474; 434, 444–448, 464, nota 15, 470, nota 95; Massimo Cattaneo, s.v. Gigli, Ottavio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 688–690; Marc Bormand, “Les sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance: une brève histoire des collections de Giampietro Campana et d’Ottavio Gigli”, in: *Un rêve d’Italie: la collection du Marquis Campana*, cat. della mostra, a cura di Françoise Gaultier/Laurent Haumesser/Anna Trofimova, Parigi 2018, pp. 450–455; Whitney Kerr-Lewis, “La collection Gigli-Campana au Victoria and Albert Museum”, *ibidem*, pp. 503–506.

⁹ Firenze, Archivio storico Indire, fondo Ottavio Gigli, busta Museo Gigli-Campana, fasc. I6074, Domenico Gigli Roma 1817–1837. La ricevuta non è firmata.

¹⁰ L'indirizzo da cui viene spedita la lettera (via Sistina 64) corrisponde alla porzione di Palazzo Zuccari che in quegli anni era di proprietà di Cecilia Zuccari Molinarini, la quale decise di adibire il piano terra a locanda per forestieri (Francesca Curti, “Nuovi documenti su palazzo Zuccari: proprietà e ristrutturazioni edilizie dal XVII al XIX secolo”, in:

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, XXXIX [2009/10], pp. 329–389: 351–353, 379sg., no. 22). Il banchiere a cui si fa riferimento è J.H. Brown, titolare della English and American Bank in via dei Rondinelli a Firenze: una inserzione pubblicitaria della banca si trova in fondo al volume di H.C. Wilson, *A New Guide of Florence and Its Vicinity with Excursions to Fiesole, Vallombrosa, Alvernia and Camaldoli*, Firenze 1857, s.p.

¹¹ Firenze, Archivio storico Indire, fondo Ottavio Gigli, Corrispondenza (Artistica), Anni 1850–1860.

¹² Su cui Sabina Gnisci, s.v. Marianecchi, Cesare, in: *La pittura in Italia: l’Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano 1991, II, p. 903; Marina Miraglia, *I disegni della Calcografia 1875–1910*, Roma 1995, II, pp. 84–89; Giovanna Capitelli, “I ‘cartoni colorati’ di Benozzo Gozzoli e l’Ottocento”, in: *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, cat. della mostra Montefalco 2002, a cura di *eadem*/Bruno Toscano, Cinisello Balsamo 2002, pp. 271–275: 275, nota 29.

¹³ Firenze, Archivio storico Indire, fondo Ottavio Gigli, Corrispondenza (Artistica), Anni 1850–1860. Alcune parole del testo sono andate perse a causa di uno strappo al margine destro del foglio; ove possibile, le lettere mancanti sono integrate tra parentesi quadre, mentre i trattini indicano parole non ricostruibili.

successivo, ad acquistare il dipinto per rivenderlo al destinatario finale.

La documentazione conservata dagli eredi dell'acquirente e con me generosamente condivisa combacia perfettamente con quanto ricavato dal fondo archivistico di Ottavio Gigli. Il 25 novembre 1853 il banchiere J.H. Brown scriveva da Firenze la seguente lettera a Charles Eyre a Roma:

Dear Sir, I have the pleasure to acknowledge receipt of your esteemed favors of [aggiunto sopra la riga: 19 &] 22 inst. and in compliance with your instructions I shall be happy to pay to Sig. Ottavio Belli [*sic*] 1200 francesconi [aggiunto sopra la riga da mano posteriore: for the Albertinelli picture] on receiving the picture which you mention, and which I am expecting every day [...].¹⁴

La cospicua differenza tra il prezzo pagato a Francesco Riccardi del Vernaccia e il ricavato dalla vendita a Charles Eyre garantì a Ottavio Gigli un guadagno piuttosto significativo. La trattativa per l'acquisto del dipinto doveva tuttavia essere iniziata molti mesi prima, come si ricava dal diario di Mary Anne Popham, moglie di Eyre: il 14 marzo del 1853 annota "a pleasant visit" di Tommaso Minardi, allora soprintendente alle Gallerie di Roma,¹⁵ presso i coniugi inglesi "to congratulate us for the purchase of our picture by Albertinelli".¹⁶

Altre lettere, successive alla vendita, informano invece dell'interesse del nuovo proprietario nel ricostruire

la provenienza originaria del tondo. Il dipinto è corredata di una cornice, probabilmente ottocentesca, ai lati della quale, su due peducci, sono dipinti due stemmi dorati su fondo nero: un'arme formata da tre cerchi concentrici e un cervo rampante. Quest'ultimo, come aveva già capito Charles Eyre, è l'emblema della famiglia Del Vernaccia.¹⁷ Il collezionista inglese riteneva erroneamente che l'altro dovesse riferirsi alla famiglia Albizzi¹⁸ e, sulla base di questa ipotesi, concluse che il tondo appartenesse anticamente a questa famiglia piuttosto che ai Del Vernaccia, "as the Vernacci's were not noble in the cinque cento, indeed they were vendors of pane!"¹⁹ La famiglia assunse infatti il titolo nobiliare solo nel 1751, con Giovanni Vincenzo di Ugolino, nonno di Ortensia.²⁰ Ma Eyre sbagliava, perché il dipinto fu invece sempre di proprietà dei Del Vernaccia.

Michele di Lippo del Vernaccia: un'antica provenienza per il tondo di Mariotto Albertinelli

Il tondo di Albertinelli è una delle rare opere di destinazione e devozione privata la cui storia collezionistica si può ricostruire fin quasi dalla sua realizzazione. La famiglia Del Vernaccia contava infatti tra i suoi componenti un personaggio, Michele di Lippo, che fu molto vicino a Mariotto, perché legato al pittore da un rapporto di parentela, e che fu dunque plausibilmente il primo proprietario dell'opera. Michele viene menzionato nei pagamenti dell'affresco con la Crocifissione per la Sala del Capitolo della Certosa del Galluzzo, firmato e datato 1506 (fig. 2).²¹ Nei registri

¹⁴ Newbury, archivio privato. Charles Eyre stava acquistando in quel periodo anche altri dipinti, come si ricava dalla conclusione della lettera: "[...] please give me particulars of the sum I am to pay for the other four pictures which you mention".

¹⁵ Maria Giovanna Sarti, s.v. Minardi, Tommaso, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 560–566.

¹⁶ Newbury, archivio privato, diario di Mary Anne Popham, s.p.

¹⁷ ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, no. 4846.

¹⁸ L'emblema della famiglia Albizzi consiste in due, non tre cerchi concentrici su campo nero (Niccolò Orsini de Marzo, *Stemmarario fiorentino Orsini de Marzo*, Milano 2005, pp. 43sg).

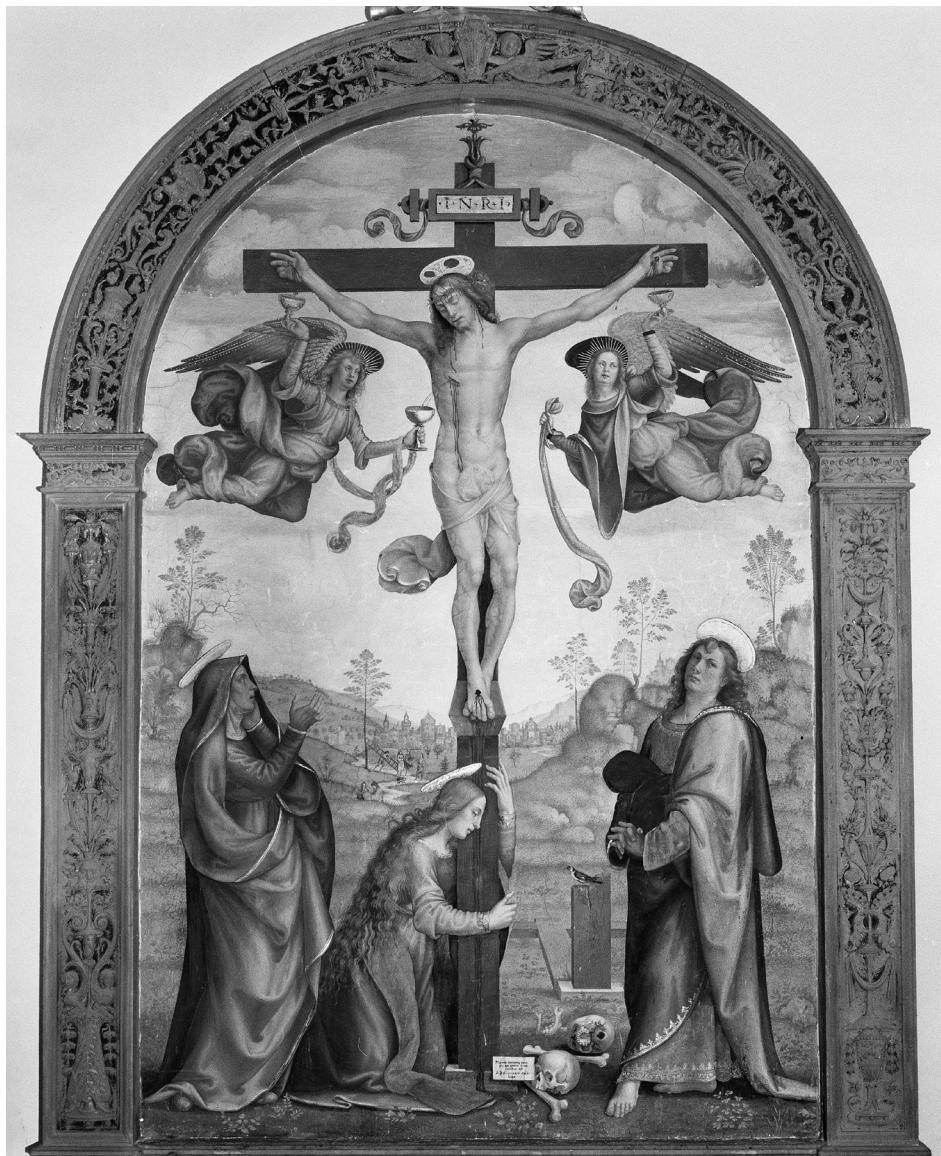
¹⁹ Newbury, archivio privato, minuta di una lettera inviata da Charles

Eyre da Roma a Cesare Marianelli a Firenze, s.d. A essa fa riscontro la risposta del Marianelli, datata 15 ottobre 1854. Eyre fa probabilmente confusione tra 'pane' e 'panni': i Del Vernaccia erano infatti una famiglia di venditori di stoffe, come vedremo più avanti.

²⁰ ASFi, Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, 7, fasc. 22; Marcello Aglietti, *Le tre nobiltà: la legislazione nobiliare del Granducato di Toscana (1750) tra magistrature civiche, Ordine di Santo Stefano e diplomi del Principe*, Pisa 2000, p. 251. Giovanni Vincenzo faceva parte dell'Ordine cavalleresco di Santo Stefano.

²¹ Sull'affresco della Certosa si vedano Ludovico Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York/Londra 1976, pp. 95sg., 286–288, no. 1/10; Caterina Chiarelli, in: *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, a cura di *eadem*/Giovanni Leoncini, Milano 1982, pp. 285sg., no. 194.

2 Mariotto Albertinelli,
Crocifissione con la Vergine, la Maddalena e san Giovanni Evangelista.
Firenze, Certosa del Galluzzo,
Sala del Capitolo



della Certosa, la voce relativa all'importo di sessanta ducati pattuito per l'opera, del settembre 1506, riferisce di un accordo stipulato tra le parti in "presentia di Michele di Lippo", che viene indicato come "cognato" di Mariotto.²² Il nome di Michele di Lippo, linaio-

lo di Firenze, torna più volte nei libri contabili della Certosa, poiché egli rifornisce i religiosi di vestiario e coperte almeno nel periodo compreso tra il 1503 e il 1513.²³ Nel contratto tra Albertinelli e i monaci certosini Michele doveva dunque svolgere una fun-

²² Eadem, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origini alla metà del XVI secolo)*, Salisburgo 1984, II, p. 420.

²³ Ibidem, I, p. 143, nota 20, II, p. 229; ASFi, Corporazioni religiose sop-

presse dal governo francese, 51, 78, fol. 116d-s; ibidem, 77, fol. 45d-s. Il 26 dicembre del 1515 Michele di Lippo fa ancora da tramite tra i monaci della Certosa e Biagio, il padre di Mariotto, per la vendita di un cavallo che

zione di garante e intermediario per la commissione dell'opera. Alla registrazione dei sessanta ducati per l'affresco fa seguito il 20 dicembre dello stesso anno il pagamento di tre ducati per la pittura di una coltrina in "tela verde" per il capitolo, che era stata fornita proprio da Michele di Lippo.²⁴ Il cognato di Mariotto figura inoltre il primo agosto 1507 come ricevente del saldo di circa ventisette ducati per la *Crocifissione*.²⁵

Dal momento che Albertinelli era figlio unico,²⁶ Michele doveva essere il marito di una sorella della moglie di Mariotto, Antonia d'Amadore di Ugolino, e va appunto identificato, grazie a molti altri atti che lo coinvolgono conservati all'Archivio di Stato di Firenze, con Michele di Filippo del Vernaccia,²⁷ la cui famiglia, originaria di Cintoia, fu sempre legata al commercio delle stoffe.²⁸ Suo padre, Filippo di Pietro di Ugolino del Vernaccia, fu priore di Libertà nel 1493, fece parte dei Dodici buonomini di San Martino ed ebbe da Leone X diversi privilegi. Michele di Lippo fu eletto priore nel 1524.²⁹

La discendenza maschile diretta del ramo di Michele di Lippo si interruppe con Ugolino di Giovanni Vincenzo, che ebbe una sola figlia femmina, Ortensia del Vernaccia, moglie di Vincenzo Riccardi e madre di Francesco, a cui appartenne il dipinto fino alla vendita a Ottavio Gigli. Si può dunque ritenerne con un buon margine di certezza che l'opera giungesse a

Francesco, come la casa di Borgo Pinti in cui si trovava, tramite successione per via materna e che fosse stata in origine dipinta da Albertinelli per suo cognato Michele di Lippo.³⁰

Prima di appartenere a Charles Eyre, il tondo fu pertanto in possesso di una stessa famiglia, i Del Vernaccia, che assurse al rango di nobiltà solo nel Settecento e che prima di allora, pur essendo radicata nel contesto sociale ed economico fiorentino, non poteva certo annoverarsi tra quelle di maggior spicco. Il dipinto rimase inoltre, dopo la vendita o forse la donazione da parte del pittore, nel suo stretto ambito familiare. Questi motivi spiegano facilmente il silenzio delle fonti più antiche su una delle opere qualitativamente tra le più alte nella produzione di Albertinelli.

C'è un ulteriore aspetto che rende la figura di Michele di Lippo particolarmente interessante: il linaiolo può ragionevolmente identificarsi con un personaggio che ebbe una certa prossimità con Pietro Perugino. Un Michele di Lippo linaiolo è infatti nominato procuratore del Perugino per ricevere i pagamenti dell'altare per la Santissima Annunziata a Firenze a partire dall'agosto del 1509 fino allo stesso mese del 1512.³¹ Il rapporto fiduciario di Perugino con Michele è confermato dal fatto che questi riceve una procura anche per ritirare gli interessi sulla dote della moglie, Chiara Fancelli, presso il Monte delle Doti, come indica-

era stato del pittore, nel frattempo morto il 5 novembre 1515 (Chiarelli [nota 22], II, p. 335). La vendita del cavallo è riportata anche nell'inventario dei beni di Mariotto del 15 aprile 1516 (Borgo [nota 21], p. 554, no. 26).

²⁴ Susan McKillop, *Franciabigio*, Berkeley 1974, p. 254; Chiarelli (nota 22), I, pp. 95, 142sg, II, p. 420.

²⁵ L'indicazione è registrata sia nei conti di Mariotto (ASFi, Corp. rel. soppr. dal governo francese, 51, 78, fol. 203s) sia in quelli di Michele di Lippo (*ibidem*, fol. 266d).

²⁶ Si veda la nota di Milanesi in: Vasari 1878–1881 (nota 1), IV, p. 231; ASFi, Catasto, I020, S. Giovanni, Chiavi, I480, no. II9, fol. 222r.

²⁷ ASFi, Manoscritti, no. I08. Anche due dei quattro fratelli di Antonia erano linaioli: Francesco (*ibidem*, fol. 9r.) e Bartolomeo (ASFi, Comp. rel. soppr. da Pietro Leopoldo, Compagnia di San Paolo, I59I, fol. 10r.). Inoltre, Michele svolgeva la sua attività in un negozio di proprietà della famiglia di Amadore (ASFi, Notarile Antecosimiano, I215I, Lorenzo di Vivaldo, 1505–1511, fol. I03r–I05r).

²⁸ Per l'albero genealogico di Michele di Lippo e alcune notizie sulla famiglia si vedano ASFi, Raccolta Ceramelli Papiani, no. 4846; *ibidem*, Raccolta Sebregondi, 5445; *ibidem*, Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, 7, fasc. 22.

²⁹ Mario Bernocchi, "L'archivio Caccini del Vernaccia nella Biblioteca Roncioniana di Prato", in: *Archivio Storico Pratese*, LVIII (1982), pp. 71–84; 74sg.

³⁰ La provenienza attraverso la linea ereditaria diretta di Michele di Lippo del Vernaccia è confermata anche dall'assenza dell'opera nei diversi inventari della famiglia Riccardi (Herbert Keutner, "Zu einigen Bildnissen des frühen Florentiner Manierismus", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII [1957–1959], pp. 139–154; 151–154; Giuseppe de Juliis, "Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi", in: *Paragone*, XXXII [1981], 375, pp. 57–92).

³¹ Fiorenzo Canuti, *Perugino*, Siena 1931, II, pp. 65–69, 249–251; Nicoletta Baldini, "Perugino a Firenze: regesto documentario", in: *Perugino*

to dal primo pagamento del 24 maggio 1509.³² La prossimità di Michele di Lippo con entrambi i pittori porta necessariamente a domandarsi quale fosse il grado di familiarità tra Albertinelli e il più anziano maestro, considerato che la conoscenza della pittura peruginesca è ben attestata dallo stile delle opere di Mariotto – soprattutto la *Visitazione* degli Uffizi del 1503 (fig. 8) e la citata *Crocifissione* per la Certosa del Galluzzo del 1506 (fig. 2).³³

Il Tondo Riccardi del Vernaccia nel percorso artistico di Albertinelli

Il Tondo Riccardi del Vernaccia rappresenta un tassello fondamentale per comprendere meglio la personalità di Mariotto Albertinelli e i suoi modelli di riferimento durante la seconda parte del primo decennio del Cinquecento, grazie anche all'ottimo stato di conservazione in cui si trova.³⁴ Il dipinto rappresenta infatti un caso veramente raro anche in virtù della sua condizione materiale, che è stata molto ben preservata perché l'opera è rimasta durante tutti questi secoli in pochissimi ambienti privati, senza passare mai attraverso il mercato antiquariale.

Al centro della composizione, la Vergine, seduta in una posizione di contrapposto, con le gambe e la testa rivolte in una direzione e il busto nell'altra, tiene la mano del Bambino che, seduto a terra sul manto

della madre, guarda lo spettatore e lo benedice. Sulla destra san Giovannino, con lo sguardo diretto a Gesù, si arrampica nella direzione opposta per raccogliere pere da un albero – interpretabile come allusione sia al frutto del paradiso sia alla bontà del Signore.³⁵ A sinistra si trova san Giuseppe, che si sostiene con la mano destra a un bastone di legno e, ruotando il busto verso il Bambino, gli offre con la sinistra un melograno. Ai piedi dei personaggi, in primo piano, uno stupendo brano naturale di fiori e foglie ospita una piccola croce di legno avvolta da un cartiglio, attributo di san Giovannino, e una ciotola d'acqua – anticipazione del battesimo di Cristo – a cui si abbevera un cardellino. Il melograno, la croce e il cardellino sono elementi che prefigurano la Passione di Cristo. La quasi totalità dello sfondo, a eccezione di un brano di cielo sulla destra su cui si staglia l'albero di pere, è occupata da un porticato in pietra che scala in profondità mediante tre campate voltate a crociera, sostenute da pilastri corredati da pulvini e chiuse sul fondo da pannelli di legno. Del prospetto del portico si vedono due arcate a tutto sesto profilate da ghiete modanate; quella che incornicia la testa della Vergine facendola emergere dai toni scuri dell'architettura presenta sui due lati, al di sopra delle cornici, due sculture che imitano il bronzo e rappresentano il *Sacrificio di Isacco* e *Giuditta con la testa di Oloferne*.

a Firenze: qualità e fortuna di uno stile, cat. della mostra, a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 215–222: 217.

³² Canuti (nota 31), I, pp. 84sg., e II, p. 156 (“Michele di Lippo, Li-naiolo, procuratore alle pache guadagnate et da guadagnarsi di detto Pietro”). Dopo aver riscosso pagamenti il 26 settembre 1509 e il 26 gennaio e 28 febbraio 1510, Michele di Lippo riceve una nuova procura il 2 marzo 1510, registrata il 28 maggio insieme a un pagamento (*ibidem*, II, pp. 156sg., no. 138); seguono altri pagamenti il 13 settembre 1510, il 21 gennaio e il 28 febbraio 1511 e il 12 gennaio 1512 (*ibidem*, II, p. 157, no. 138). Il 16 gennaio 1512 viene nominato nuovo procuratore di Perugino Buonaccorso di Vittorio Ghiberti (*ibidem*, II, p. 157, no. 138), proprietario della sua bottega fiorentina, sulla cui figura si veda Arnold Victor Coonin, “New Documents Concerning Perugino's Workshop in Florence”, in: *The Burlington Magazine*, CXLI (1999), pp. 100–104. Prima di Michele di Lippo erano stati procuratori di Perugino Giovanmaria da Balforte, detto Rocco Zoppo, suo allievo (*ibidem*, p. 101, nota 27), Baccio

d'Agnolo (Canuti [nota 31], II, pp. 153, 155, ni. 178, 182) e Zanobi di Giovanni (*ibidem*, II, p. 156, no. 183). Nell'Archivio di Stato di Firenze purtroppo mancano i registri di entrambi i notai che avevano stipulato gli accordi (ser Benedetto di Matteo di Benedetto, ser Gaspare d'Antonio Necchianti) nei periodi relativi alle date delle procure di Michele di Lippo.

³³ Borgo (nota 21), pp. 81, 90; Serena Padovani, “Fra' Bartolomeo rivisitato”, in: *L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. della mostra Firenze 1996, a cura di *et al.*, Venezia 1996, pp. 29–45: 35.

³⁴ Apprezzabile bene nella riflettografia IR eseguita una decina di anni fa dalla National Gallery (fig. 9); si ravvisano solo alcuni piccoli ritocchi sul viso e sull'abito di san Giuseppe.

³⁵ Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004, pp. 154sg.; Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008, p. 58.

³⁶ Alessandro Guidotti, in: *La chiesa di Santa Trinita*, a cura di Giuseppe



3 Mariotto Albertinelli, *Sacra famiglia con san Giovannino* (Tondo Riccardi del Vernaccia), particolare. Collezione privata

Vale la pena soffermarsi sulla straordinaria qualità dei passaggi pittorici di questa opera, sul velo trasparente che circonda il corpo del Bambino, sui dettagli dei capelli, illuminati da fili di luce, sulla morbidezza della barba di san Giuseppe, sul modo in cui i lumi e le ombre definiscono i volti, sulla varietà dei toni cromatici, delicati e trascoloranti negli incarnati e brillanti negli abiti, sulla minuziosa descrizione di alcuni particolari anatomici, come le pieghe e le rughe delle mani, sulla intensità delle ombre

in contrasto con le ampie lumeggiature, sull'accurata raffigurazione degli elementi naturali (fig. 3). Nell'alfabeto di Mariotto convivono caratteri di sapore ancora quattrocentesco, come la scrupolosa rifinitura dei particolari, con altri modernamente cinquecenteschi, come il contrastato chiaroscuro e l'originalità della composizione, in cui i personaggi si muovono solenni nei loro complicati atteggiamenti.

Alcuni punti fermi della produzione dell'Albertinelli, come la già ricordata *Crocifissione* per la Certosa



4 Mariotto Albertinelli, *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Zanobi*. Parigi, Musée du Louvre



5 Mariotto Albertinelli, *Madonna col Bambino e san Giovannino*. Leeds, Harewood House

(fig. 2) e la pala dipinta per la cappella di San Girolamo nella chiesa di Santa Trinita e oggi conservata al Louvre (fig. 4), entrambe datate 1506, o la *Madonna col Bambino e san Giovannino* della Harewood House datata 1509 (fig. 5), possono fornire sostegno all'attribuzione del Tondo Riccardi del Vernaccia ed essere utili per tentare di collocare cronologicamente il dipinto nel percorso artistico del pittore.

Nella pala con la *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Zanobi* del Louvre (fig. 4) la figura di san Girolamo si apparenta molto a quella di san Giuseppe nel tondo, sia per la vicinanza dei tratti fisionomici, sia per la resa delle rughe sulle mani, ed è inoltre possibile ravvisare

una stretta affinità tra il Gesù Bambino della prima opera e il san Giovannino della seconda e, ancora, tra i due volti della Vergine. Il confronto deve tenere in considerazione il difficile stato di conservazione della pala vallombrosana, dovuto a un trasporto su tela e a restauri che ne hanno impoverito il tessuto pittorico, causando un generale appiattimento verso i toni chiari,³⁶ laddove il vivace chiaroscuro e l'intensità cromatica ancora intatti del tondo restituiscono la giusta percezione della ricchezza e della qualità della pittura di Mariotto nel primo decennio del Cinquecento.

I nessi stilistici della tela per Santa Trinita con l'opera di Filippino, segnalati in passato dagli studi

Marchini/Emma Micheletti, Firenze 1987, p. 397, no. I8. La documentazione relativa ai restauri del dipinto è conservata a Versailles, nell'ar-

chivio del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, no. F020.



6 Piero di Cosimo, *Incarnazione di Gesù e i santi Filippo Benizi, Giovanni Evangelista, Caterina d'Alessandria, Margherita, Pietro e Antonino Pierozzi*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gallerie delle Statue e delle Pitture

— così palesi da aver fatto addirittura ipotizzare che Mariotto avesse in quel frangente portato avanti una commissione iniziata dal più anziano pittore e che la figura di san Girolamo fosse stata “disegnata da Filippino stesso”³⁷ — sono rilevabili anche nel Ton-

do Riccardi del Vernaccia, dove si può ancor meglio apprezzare l’attenzione al dettaglio, naturale e architettonico, di impronta fiamminga, e l’acceso contrasto dei colori, aspetti per i quali deve essere chiamato in causa anche Piero di Cosimo, a cui Mariotto aveva già guardato per la figura della Vergine nella tela del Louvre, desunta dall’*Incarnazione* degli Uffizi di Piero (fig. 6).³⁸ L’invenzione così inusuale delle due figure bronze collocate al di sopra dei pilastri è inoltre forse un richiamo alle due Vittorie marmoree raffigurate sulla sommità del tempio di Marte, nella scena di *San Filippo che scaccia il drago affrescata da Filippino nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella*.³⁹

Le figure della *Crocifissione* alla Certosa (fig. 2) sembrano a prima vista discostarsi dall’aspetto più minuzioso e narrativo del tondo. Vi si può tuttavia riconoscere un’analogia in certi passaggi pittorici, come le caratteristiche pieghe che increspano la manica della veste della Maddalena, la resa dei capelli e l’attenzione ai particolari anatomici delle mani, così ricercati da diventare quasi innaturali. L’accuratezza leziosa con cui sono descritti alcuni dettagli nel Tondo Riccardi del Vernaccia trova invece un eloquente parallelo in un altro dipinto destinato alla devozione privata, la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Harewood House (fig. 5),⁴⁰ nella quale riscontriamo anche lo stesso modo di rendere gli incarnati e le fisionomie dei volti.

Un aspetto peculiare del Tondo Riccardi del Vernaccia, così apprezzato dai commentatori di Vasari,

³⁷ Giovanni Morelli, *Le Gallerie Borghese e Doria Pamphilj in Roma*, Milano 1897, p. 122. Fritz Knapp, *Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle 1903, p. 223; Joseph A. Crowe/Giovanni Battista Cavalca-selle, *A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century: Sienese and Florentine Masters of the 16th Century*, Londra 1914, VI, p. 108, nota 2. L’ipotesi è stata poi giustamente scartata da John Shearman, “Le seizième siècle européen”, in: *The Burlington Magazine*, CVIII (1966), pp. 59–67: 64; McKillop (nota 24), pp. 7, 23–25, no. 2; Patrizia Zambrano/Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 611, no. R37.

³⁸ Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, New Haven, Conn./Londra 2006, pp. 207–212; Daniela Parenti, in: *Piero di Cosimo*

1462–1522: pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera, cat. della mostra, a cura di Elena Capretti/Anna Forlani Tempesti/Serena Padovani, Firenze 2015, pp. 288sg., no. Z38. La figura della Vergine della pala del Louvre si basa tuttavia sui disegni di Fra Bartolomeo, in particolare sul foglio del GDSU, inv. 491 Er, su cui si vedano Borgo (nota 21), pp. 98sg., 292sg., no. I/II, Chris Fischer, *Disegni di Fra Bartolomeo*, cat. della mostra Firenze 1986, p. 75, no. 33, e Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: inventario, I: Disegni esposti*, Firenze 1986, pp. 221sg.

³⁹ Per questi affreschi cfr. Zambrano/Nelson (nota 37), pp. 513–555.

⁴⁰ Il dipinto, da cui derivano diverse copie e versioni, è firmato e datato MARIOTTI FLORENTINI OPVS 1509. La prima collocazione nota è Palazzo degli Albergotti ad Arezzo (*The Travel Diaries of Otto Münder 1855–1858*, a



7 Mariotto Albertinelli,
Annunciazione con Dio Padre.
Firenze, Galleria dell'Accademia



8 Mariotto Albertinelli, *Visitazione*.
Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Gallerie delle Statue e delle Pitture

risiede nella costruzione architettonica che fa da sfondo del dipinto, un tema su cui Mariotto stava evidentemente ragionando in questo giro di anni, come si evince dalla sorprendente e innovativa ambientazione dell'*Annunciazione con Dio Padre* della Galleria dell'Accademia di Firenze del 1510 (fig. 7).⁴¹ L'interesse del

pittore per le architetture prospettiche trova conferma nella testimonianza di Vasari, il quale ricorda uno studio di Albertinelli particolarmente bello dove era “una scala a chiocciola difficile molto, che bene l'intendea, tirata in prospettiva”, che l'aretino conservava tra i fogli del suo libro di disegni.⁴²

cura di Jaynie Anderson/Carol Tognetti Dowd, Leeds 1985 = *The Volume of the Walpole Society*, LI [1985], p. 130; Borgo [nota 21], p. 329 no. I/22), e arrivò in collezione Harewood tramite Colnaghi il 25 gennaio 1818 (ringrazio Paula Martin, collection manager del Harewood House Trust, per avermi fornito le informazioni relative all'acquisizione dell'opera).

⁴¹ Per quest'opera si vedano Giovanni Poggi, “Dei ‘Miracoli di S. Zanobi’ di Ridolfo del Ghirlandaio agli Uffizi e dell’‘Annunciazione’ di M. Albertinelli nella Galleria dell’Accademia”, in: *Rivista d’arte*, IX (1916–1918), pp. 62–67; Borgo (nota 21), pp. 520–522, no. 13.

⁴² Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle reda-*



9 Mariotto Albertinelli, *Sacra famiglia con san Giovannino* (Tondo Riccardi del Vernaccia), radiografia, particolare

Il precedente più significativo nell'opera di Albertinelli da questo punto di vista è la *Visitazione* del 1503 (fig. 8),⁴³ il cui sfondo è dichiaratamente desunto, com'è noto, dai modelli di Perugino.⁴⁴ L'*Annunciazione* del 1510 costituisce invece l'esito più alto del pittore per quanto riguarda la rappresentazione architettoni-

ca in pittura, che sarà poi completamente abbandonata da Mariotto nelle opere successive. Il Tondo Riccardi del Vernaccia rappresenta un momento cruciale di sperimentazione in questo campo. Grazie alle analisi diagnostiche compiute alcuni anni fa dalla National Gallery di Londra è infatti possibile ricostruire l'evol-

zioni del 1550 e 1568 [1568], a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, IV, p. III.

⁴³ Serena Padovani, in: *L'età di Savonarola* (nota 33), pp. 79–83, no. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 82.

versi dei pensieri di Albertinelli su questo argomento. L'immagine radiografica (fig. 9) mostra chiaramente le incisioni realizzate per disegnare il porticato, visibili peraltro anche a occhio nudo, dalle quali si comprende come la struttura dovesse proseguire, nella sua prima intenzione, anche sulla parte destra, con una terza fila di campate nella zona oggi occupata dal cielo e dal pero. Le radiazioni infrarosse (fig. 10) rivelano poi una seconda idea, anch'essa abbandonata: in sostituzione dell'ultima fila di campate a destra Mariotto dipinse inizialmente un portico trabeato poggiante su pilastri, che successivamente coprì con il cielo, decidendo quindi di non occupare tutto il piano di fondo con l'architettura ma di lasciarne aperta una parte verso l'orizzonte.⁴⁵

In una prima stesura pittorica Mariotto doveva inoltre aver pensato alla raffigurazione di un edificio in rovina parzialmente crollato; se ne scorgono alcune tracce al di sopra della testa della Vergine, dove il colore appare di un tono più chiaro, come se fosse stato apposto successivamente per coprire uno squarcio della volta aperto verso il cielo.⁴⁶ Probabilmente il pittore volle in ultimo far risaltare con più forza il volto della Vergine mettendolo in contrasto con un fondo scuro uniforme, e così di quella prima intenzione rimangono solo la vegetazione che cresce ai lati delle due sculture e una porzione di muro sulla sommità destra che allude a una terza campata ormai crollata.

L'iconografia dell'Adorazione, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, contempla spesso a Firenze la rappresentazione di un'architettura classica



10 Mariotto Albertinelli, *Sacra famiglia con san Giovannino* (Tondo Riccardi del Vernaccia), riflettografia IR, particolare

in rovina, intesa come simbolo del passaggio, attraverso Cristo, dal mondo pagano a quello cristiano.⁴⁷ Tuttavia Albertinelli, pur mantenendo il richiamo alle antiche vestigia, sceglie di raffigurare un edificio moderno che si riconnette alla tradizione fiorentina contemporanea.⁴⁸ L'utilizzo dei pilastri con capitelli scanalati richiama il recente esempio del portico del monastero del Cestello di Giuliano da Sangallo, che riprende a sua volta invenzioni di Leon Battista Alberti (nel primo piano della facciata di Palazzo Rucellai ad esempio), e rimanda inoltre alle racco-

⁴⁵ Le immagini a infrarossi ci consentono di vedere anche molto chiaramente il disegno preparatorio, che non combacia perfettamente con la stesura pittorica sia nei passaggi in cui si rilevano pentimenti, come nella mano della Vergine, sia in generale, con una definizione delle forme che sembra avvenire attraverso sovrapposizioni di velature pittoriche.

⁴⁶ Dalle immagini riflettografiche IR non sembra che la differenza cromatica della volta sia frutto di una ridipintura successiva.

⁴⁷ Sul tema della rappresentazione di rovine nei dipinti dell'Adorazione si veda in ultimo Andrew Hui, "The Birth of Ruins in Quattrocento Ado-

ration Paintings", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, XVIII (2015), pp. 319–348.

⁴⁸ Un importante precedente pittorico di scenografia architettonica è la *Morte di Laocoonte* di Filippino per la dimora medicea di Poggio a Caiano, di cui esiste un bel disegno preparatorio conservato agli Uffizi (inv. I69 F) che mostra un progetto iniziale leggermente differente per l'edificio sullo sfondo (Antonio Natali, *La Piscina di Betsaida: movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze 1995, pp. 141–144; Zambrano/Nelson [nota 37], pp. 423–430 e p. 56I, nota 44).

mandazioni del *De re aedificatoria* circa l'impiego di *columnae quadrangulae*.⁴⁹ Queste riflessioni sul ruolo dell'ambientazione architettonica saranno tradotte più compiutamente in pittura, di lì a poco, nell'*Annunciazione* dell'Accademia (fig. 7), dove l'architettura dipinta non farà più solo da sfondo, ma diventerà il contenitore della rappresentazione sacra.

La significativa accentuazione delle ombre dell'*Annunciazione*, segnalata accuratamente da Vasari,⁵⁰ è inoltre già in parte ravvisabile nel tondo, ad esempio nel bellissimo contrasto di luce e ombra sulla figura di san Giuseppe. Sono tutti motivi che suggeriscono una sistemazione cronologica del Tondo Riccardi del Vernaccia in una data di poco antecedente rispetto all'*Annunciazione*.

Nonostante i primi pagamenti per l'*Annunciazione*, dipinta per la canonica di Santa Maria del Fiore, risalgano al luglio del 1506,⁵¹ Mariotto doveva aver iniziato l'enorme tavola, almeno per la parte pittrica, non prima del 1508, come si evince dalla libera ripresa dell'invenzione del Dio Padre benedicente sostenuto da putti e circondato da nubi rosate e dorate dal *Dio Padre in gloria fra le sante Maria Maddalena e Caterina da Siena* di Fra Bartolomeo, datato 1509 ma commis-

sionato nella primavera o estate del 1508 e destinato alla chiesa di San Pietro Martire a Murano (fig. II).⁵² Gli angeli suonatori disposti intorno alla figura eretta del Dio Padre riprendono inoltre l'invenzione della perduta *Assunzione della Vergine* di Berlino dipinta dal frate per la Compagnia dei Contemplanti e saldata nel novembre del 1508 (fig. 12).⁵³ Se l'*Annunciazione* è dunque già, sotto molti aspetti, progettata nell'orbita di Fra Bartolomeo, con il quale Albertinelli aveva stretto un sodalizio probabilmente già negli ultimi mesi del 1508,⁵⁴ il Tondo Riccardi del Vernaccia si situa un passo prima, quando l'ascendente del frate non è ancora così cruciale per le scelte compositive e quando invece è determinante un altro significativo e inaspettato punto di riferimento, ovvero Raffaello.

Un'invenzione di Raffaello per il Tondo Riccardi del Vernaccia

È stato notato che Albertinelli potrebbe aver utilizzato un'idea raffaellesca per ambientare la sua *Annunciazione* dell'Accademia (fig. 7). Esiste infatti un disegno di Raffaello conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 13),⁵⁵ raffigurante proprio un'*Annunciazione con Dio Padre*, che gli studi hanno ben presto messo in

⁴⁹ Sabine Frommel, "Un approfondimento: Giuliano da Sangallo e il chiostro di Cestello", in: *Santa Maria Maddalena de' Pazzi: la chiesa e il convento*, a cura di Cristina Acidini, Firenze 2020, pp. 82–93; 86; Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, a cura di Giovanni Orlando/Paolo Portoghesi, Milano 1966, II, p. 642.

⁵⁰ Vasari (nota 42), IV, pp. 109sg. Maria Beltramini mi fa notare che l'architettura nella pala dell'Accademia, dove i capitelli 'sangalleschi' sono associati ad un fregio con metope e triglifi, costituisce un tentativo precoce per Firenze di rappresentazione consapevole dell'ordine dorico 'alla romana'.

⁵¹ Poggi (nota 41); Borgo (nota 21), pp. 318–325, no. 20.

⁵² Per questa pala si veda *ibidem*, pp. 378, 523–525, no. 14; pp. 548–551, no. 24; Peter Humfrey, "Fra Bartolommeo, Venice and St. Catherine of Siena", in: *The Burlington Magazine*, CXXXII (1990), pp. 476–483; Chris Fischer, *Fra Bartolommeo: Master Draughtsman of the High Renaissance*, cat. della mostra, Rotterdam 1990, pp. 156–159; Claudio Gulli et al., *I dipinti di Fra Bartolomeo*, Lucca 2015; Chris Fischer, in: *Fra Bartolommeo: The Divine Renaissance*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Albert J. Elen, Rotterdam 2016, pp. 113–121, no. 6.

⁵³ Fischer 1990 (nota 52), pp. 144–152; Serena Padovani, "Fra Bartolo-

meo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello: due questioni di cronologia", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXI (2019), pp. 286–307: 298–301.

⁵⁴ La società tra Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo si sciolse il 5 gennaio 1513 (Borgo [nota 21], pp. 548–551, no. 24). Nella lista delle opere di Fra Bartolomeo stilata nel 1516 si dice che la durata della compagnia era stata "circa di anni tre" (*ibidem*, p. 559). Tuttavia essa doveva già essere in piedi alla fine del 1508, come si può dedurre analizzando i pagamenti delle opere del frate che si scalano tra il 1508 e il 1509 (*ibidem*, pp. 523–527, ni. 14sg).

⁵⁵ Matita nera, penna e inchiostro su carta colorata, 324 × 235 mm (*Raffaello: i disegni*, a cura di Eckhart Knab et al., Firenze 1983, p. 601, no. 213; Per Bjurström/Börje Magnusson, *Italian Drawings: Umbria, Rome, Naples*, Stoccolma 1998 [Drawings in Swedish Public Collections, 6], no. 527]; Tom Henry, in: *Raphael*, cat. della mostra, a cura di *idem*/David Ekserdjian, Londra 2022, pp. 146sg., no. 18. Il disegno è stato collegato a una perduta *Annunciazione* di Raffaello citata da Malvasia (Charles Dempsey, "Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna", in: *Studies in the History of Art*, XVII [1986], pp. 57–70: 58; Dominique Cordellier/Bernadette Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Parigi 1992 [Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: inventaire générale des dessins italiens, 5], p. 54, no. 44).



11 Fra Bartolomeo, *Dio Padre in gloria fra le sante Maria Maddalena e Caterina da Siena*. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



12 Fra Bartolomeo, *Assunzione della Vergine* (Pala del Contemplanti). Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum

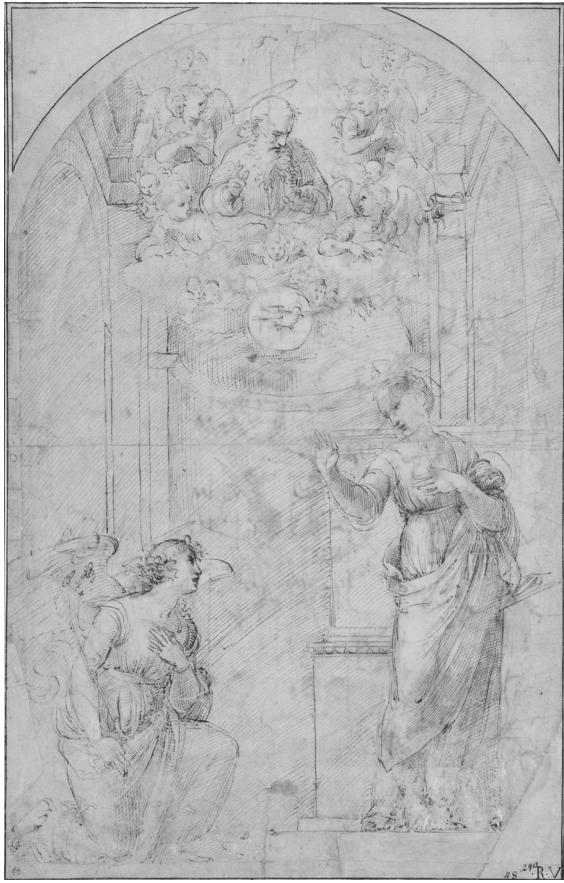
relazione con la pala di Mariotto.⁵⁶ Si ritiene che il disegno sia stato realizzato nell'ultima parte del soggiorno fiorentino di Raffaello, per via della vicinanza del tratto con le invenzioni grafiche per il *Trasporto Baglioni* del 1507⁵⁷ e per la figura della Vergine, che riprende la posizione della *Fede* nella predella dello stesso dipinto, oggi conservata ai Musei Vaticani.⁵⁸ Il disegno raffigura l'Ar-

cangelo Gabriele inginocchiato e la Vergine annunciata in piedi all'interno di un edificio, mentre in alto appare il Dio Padre benedicente, a mezza figura e circondato da angeli. Sebbene vi siano rilevanti differenze rispetto alla pala di Mariotto, l'affinità nell'ambientazione, ovvero l'aspetto più innovativo della composizione, induce a ritenere che il foglio sia stato d'ispirazione per l'*Annun-*

⁵⁶ Oscar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Berlino 1913–1941, I, pp. 231–233, no. 215; Borgo (nota 21), p. 109; Henry (nota 55). Gli studiosi segnalano in particolare la vicinanza nello sfondo architettonico.

⁵⁷ Bjurström/Magnusson (nota 55), no. 527. Per una datazione di poco anteriore si veda Henry (nota 55).

⁵⁸ Fischel (nota 56), I, pp. 231–233, no. 215.



13 Raffaello Sanzio, *Annunciazione con Dio Padre*.
Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 291/1863



14 Raffaello Sanzio, *Sacra famiglia con la melagrana*.
Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. PL.458

ciazione dell'Accademia, la cui lavorazione coinciderebbe bene con la datazione proposta per il disegno. Questa ipotesi si basa anche sulla estrema finitezza del disegno, che sembra essere stato predisposto proprio come modello per un altro pittore.⁵⁹

Sappiamo che Raffaello non era nuovo a fornire proprie invenzioni a pittori amici perché potessero utilizzarle nelle loro opere. Così avviene con Dome-

nico Alfani, a cui Sanzio aveva ceduto un disegno (fig. 14), oggi conservato a Lille, esortandolo sul verso del foglio a ricordare ad Atalanta Baglioni, anche tramite Cesarino di Francesco Rossetti, di inviargli un pagamento per il *Trasporto*, che quindi non doveva essere stato compiuto da molto.⁶⁰ Si tratta – nel chiaroscuro e in ogni dettaglio – di un disegno preparatorio accuratissimo che Alfani utilizzò per la sua

⁵⁹ L'esistenza di una copia al Louvre, inv. 4267 (Cordellier/Py [nota 55], p. 54, no. 44), indica la fortuna di questa invenzione.

⁶⁰ Penna e inchiostro bruno su disegno preliminare a stilo e carboncino, quadrettato, 353 × 234 mm. Sul disegno si vedano in ultimo Cristina Conti, in: *Raffaello e gli amici di Urbino*, cat. della mostra Urbino 2019/20,

a cura di Barbara Agosti/Silvia Ginzburg, Firenze 2019, pp. 182sg., no. III.8; Linda Wolk-Simon, "Raphael, Drawings, and Friendship", in: *Raffael als Zeichner*, atti del convegno Vienna 2017, a cura di Marzia Faietti/Achim Gnann, Milano 2019, pp. 385–404: 390sg; Tom Henry, in: *Raphael* (nota 55), pp. 168sg, no. 29.

Sacra famiglia con i santi Anna, Gioacchino e Giovannino per la chiesa dei Santi Simeone e Giuda del Carmine a Perugia, realizzata con l'aiuto di Pompeo d'Anselmo e datata 1510 (fig. 15).⁶¹

Ebbene, anche Mariotto deve aver avuto in mano il foglio che Raffaello aveva dato ad Alfani, o forse un disegno preparatorio per quella composizione, perché la Vergine e il san Giuseppe del Tondo Riccardi del Vernaccia ricalcano quasi perfettamente, seppur in controparte, le figure corrispondenti del disegno di Lille. Ciò conferma la datazione del disegno di Raffaello prima della sua partenza da Firenze⁶² e testimonia la stretta frequentazione tra Albertinelli e l'urbinate in quel periodo, quando i contatti di entrambi erano serrati anche con Fra Bartolomeo e subito prima che il frate e Mariotto decidessero di riunirsi in società fra loro. Nel foglio di Lille, infatti, Raffaello desume gli angioletti musicanti proprio dalle invenzioni di Fra Bartolomeo per la Pala dei Contemplanti (opera da datarsi, come si è detto, entro l'autunno del 1508; fig. 12), che l'urbinate deve aver certamente visto prima della sua partenza per Roma⁶³ e che fu d'ispirazione anche per l'*Annunciazione* di Albertinelli (fig. 7).

Il Tondo Riccardi del Vernaccia si può dunque collocare cronologicamente intorno al 1508, quando i rapporti con Raffaello, poco prima che questi lasciasse Firenze, dovevano essere molto stretti e quando anche la vicinanza con Fra Bartolomeo cominciava a farsi più assidua, ma prima che Mariotto acquisisse pienamente il linguaggio del frate, come avvenne negli anni più intensi del loro sodalizio e come già si vede appunto nell'*Annunciazione* dell'Accademia, concepita



15 Domenico Alfani, con la collaborazione di Pompeo d'Anselmo, *Sacra famiglia con i santi Anna, Gioacchino e Giovannino*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

⁶¹ Cristina Conti, in: *Raffaello e gli amici di Urbino* (nota 60), pp. 184sg., no. III.9. Il modello della Vergine e del Bambino del disegno di Lille è inoltre ripreso in un dipinto più tardo, la *Sacra Famiglia Thaw*, già a New York, attribuito a Leonardo Malatesta da Pistoia (Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, Londra 1963, p. 106; Josephine Rogers Mariotti, in: *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, cat. della mostra Pistoia 1996, a cura di Chiara d'Afflitto/Franca Falletti/Andrea Muzzi, Venezia 1996, p. 190, no. 37). Nel dipinto Thaw viene rielaborata una sintesi tra la *Sacra Famiglia* del disegno di Lille e la *Sacra Famiglia Canigiani* di Raffaello.

⁶² Conti (nota 60). Per la data dell'arrivo di Raffaello a Roma si veda in ultimo Roberto Bartalini, "Raffaello e il Sodoma nella Stanza della Segnatura: nuove evidenze", in: *Prospettiva*, 181/182 (2021), pp. 86–95; 89sg.

⁶³ I putti suonatori affioranti dalle nubi sono descritti dettagliatamente in un foglio di Fra Bartolomeo conservato a Rotterdam (Fischer 1990 [nota 52], pp. 151sg., no. 39), che Raffaello doveva conoscere per averli inseriti nel disegno di Lille (Fischel [nota 56], I, pp. 174sg.; Conti [nota 60], p. 183).



16 Leonardo da Vinci, *Madonna col Bambino, sant'Anna e san Giovannino*. Londra, The National Gallery

anch'essa partendo da impressioni raffaellesche e successivamente condizionata dal legame col frate.⁶⁴

Giorgio Vasari ci informa che il giovane Raffaello, sin dal suo arrivo a Firenze, aveva stretto un'amicizia con Fra Bartolomeo che fu proficua per entrambi: se-

condo l'aretino il primo insegnò al più anziano pittore "i termini buoni della prospettiva", volendo, dal canto suo, imparare a "colorire nella maniera del frate".⁶⁵ Una prima ricezione dell'arte di Fra Bartolomeo è attestata per Raffaello nell'affresco raffigurante la *Trinità e santi* di San Severo a Perugia del 1505, unanimemente ritenuto dalla critica una risposta al *Giudizio universale* del chiosco dello Spedale di Santa Maria Nuova,⁶⁶ o la *Madonna Terranuova*, il cui chiaroscuro sembra rispondere subito al "colorire" del frate e il cui paesaggio deve molto agli studi dal vero di Fra Bartolomeo raffiguranti ampi panorami o particolari di rocce e promontori.⁶⁷ Tuttavia, Vasari individua il momento di "maggior frequenzia" tra Raffaello e Fra Bartolomeo proprio all'altezza della realizzazione del *Trasporto Baglioni* datato MDVII.⁶⁸

Non vi è nelle *Vite* un racconto analogo circa una frequentazione tra Albertinelli e Raffaello, ma essa è data per scontata nella biografia giuntina del Pontormo, quando Vasari riferisce di una visita dell'urbinate alla bottega di Gualfonda avvenuta nel periodo in cui il Carucci era allievo di Albertinelli.⁶⁹ Una relazione diretta tra Raffaello e Albertinelli si ricava inoltre da due documenti resi noti da Ludovico Borgo e da John Shearman. Il 13 novembre del 1514, a Firenze, davanti al notaio Benedetto di Matteo, Mariotto prometteva di restituire entro sei mesi a Raffaello, che viene indicato come "Pictoris Romae commorantis, licet absentis", la somma di cinquanta fiorini d'oro in oro, per la cui concessione Simone de' Ricasoli, banchiere

⁶⁴ Delle figure nella parte bassa della pala esiste un disegno preparatorio attribuito a Fra Bartolomeo (Chris Fischer, "Un disegno di Fra' Bartolomeo per l'Annunciazione della Certosa di Pavia?", in: *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495–1511*, cat. della mostra Milano 1986, a cura di Barbara Fabjan, Firenze 1986, pp. 72–74).

⁶⁵ Vasari (nota 42), IV, p. 94.

⁶⁶ Si vedano in ultimo Fischer 1990 (nota 52), pp. 170–185; *idem*, "Raphael and Fra Bartolommeo – Drawing on Friendship", in: *Raffael als Zeichner: Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, atti del convegno Francoforte s. M. 2013, a cura di Joachim W. Jacoby/Martin Sonnabend, Petersberg 2015, pp. 133–148; Silvia Ginzburg, "Raffaello e Genga a Firenze tra primo e secondo decennio del Cinquecento", in: *Raffaello e gli amici di Urbino* (nota 60), pp. 106–117; I. Bartalini (nota 62), p. 90.

⁶⁷ Ginzburg (nota 66), p. 112.

⁶⁸ Vasari (nota 42), IV, pp. 163sg. Sul *Trasporto Baglioni* si vedano Anna Coliva, in: *Raffaello da Firenze a Roma*, cat. della mostra Roma 2006, a cura di *eadem*, Milano 2006, pp. 133–135, no. 17; Jürg Meyer zur Capellen, *ibidem*, pp. 135–137, ni. 18–20; Paul Joannides, *ibidem*, pp. 139–149, ni. 23–33; Salvatore Settis, "Ars moriendo: Cristo e Meleagro", *ibidem*, pp. 87–101.

⁶⁹ Vasari (nota 42), V, pp. 307sg. Si veda a proposito Silvia Ginzburg, "Raffaello e Fra Bartolomeo: La Madonna del Baldacchino e la sua datazione" in: *Raffaello 1520–2020*, atti del convegno Napoli 2021, a cura di Andrea Zeffa/Angela Cerasuolo, in corso di stampa. Alcune ipotesi sul rapporto tra Raffaello e Albertinelli sono state ultimamente formulate da Padovani (nota 53), pp. 301–306; *eadem*, "Fra Bartolomeo e Mariotto: con-

di Raffaello a Roma (con il suo socio Giovan Francesco de' Bardi), aveva inviato al banchiere fiorentino di Albertinelli, Leonardo di Frescobaldi, delle "litteras cambii" il 4 novembre.⁷⁰ Si tratta di un documento che fornisce sostegno all'esistenza di un rapporto fiduciario tra i due pittori, anche in considerazione dell'entità del prestito.

Mariotto non diede seguito alla sua promessa: quando l'anno successivo morì, il suo debito non era stato né saldato né ridotto e risultò ancora in carico alla moglie, donna Antonia, e al figlio Biagio in un documento redatto il primo settembre 1517 dal notaio Niccolò Ligi. Anche in questo caso Raffaello è assente, e quale suo procuratore a Firenze agisce invece "Johannes Franciscus olim magistri Baptiste medici", ovvero Giovan Francesco Penni.⁷¹ Raffaello fu molto generoso con la moglie di Mariotto, poiché il documento stabilisce la restituzione del debito attraverso il versamento di soli tre fiorini all'anno fino a estinzione.

L'indiscutibile connessione tra il Tondo Riccardi del Vernaccia e il disegno di Lille consente ora di riconsiderare sotto una nuova luce anche gli altri dati già noti – il legame tra il foglio di Stoccolma e l'*Annunciazione* di Mariotto, il rapporto tra Raffaello e Fra Bartolomeo e i documenti citati relativi al prestito – e di leggerli in connessione l'uno con l'altro come prova del dialogo serrato avvenuto tra Raffaello, Fra Bartolomeo e Albertinelli durante l'ultima parte del soggiorno fiorentino dell'urbinate.

ferme e proposte", in: *Fra Bartolomeo 1517*, atti del convegno Firenze 2017, a cura di Alessio Assonitis/Luciano Cinelli/Marilena Tamassia, Firenze 2019, pp. 73–85; 82–85.

⁷⁰ John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven, Conn./Londra 2003, I, pp. 189sg., no. 1514/9.

⁷¹ Borgo (nota 21), pp. 565–567, no. 28; Shearman (nota 70), pp. 293–295, no. 1517/15; Barbara Agosti/Cristina Conti, "Il Penni di Vasari?", in: *Raffaello 1520–2020* (nota 69).

⁷² Sulla quale si veda in ultimo Cristina Conti, in: *Raffaello e gli amici di Urbino* (nota 60), pp. 156sg., no. II.17.

⁷³ Carmen Bambach, in: *Leonardo da Vinci: Master Draftsman*, cat. della mostra New York 2003, a cura di *eadem*, New Haven, Conn./Londra 2003, pp. 520–528; *eadem*, in: *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits*, cat. della mostra,



17 Fra Bartolomeo, *Adorazione del Bambino*.
Roma, Galleria Borghese

Nella relazione tra i tre pittori gioca un ruolo chiave lo sguardo che essi rivolgono a Leonardo. Come è stato rilevato, la posa della Vergine nel disegno di Lille, simile anche alla *Madonna Colonna*,⁷² richiama motivi leonardeschi e in particolare una delle versioni della *Madonna col Bambino e sant'Anna*.⁷³ Mariotto modifica la posizione delle gambe della Vergine, che Raffaello aveva desunto dal dipinto del Louvre o da uno dei suoi disegni preparatori,⁷⁴ rifacendosi

a cura di Françoise Viatte/Varena Forcione, Parigi 2003, pp. 245–253, 254–257, ni. 80–82, 84; Françoise Viatte, *ibidem*, pp. 253sg., no. 83; Vincent Delieuvin, "La Sainte Anne de Léonard de Vinci", in: *Renaissance: révolutions dans les arts en Europe, 1400–1530*, cat. della mostra Lens 2012/13, Parigi 2013, pp. 346–349; Edoardo Villata, "La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile", in: *Iconographica*, XIV (2015), pp. 153–167; Francesco Grisolia, "Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari", in: *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma 2018, pp. 107–128; Conti (nota 60), p. 183, no. III.8.

⁷⁴ François Viatte, in: *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (nota 73), pp. 562–565, no. 107; *idem*, in: *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits* (nota 73), pp. 257–261, no. 86.

forse a un altro modello di Leonardo, più vicino al cartone della National Gallery di Londra (fig. 16), in cui la Vergine poggia il piede su un sasso.⁷⁵ Ancora alle invenzioni di Leonardo si ispira probabilmente la posa di san Giovannino, con le gambe aperte e il volto girato nella direzione opposta, simile a quella dei disegni preparatori per il Gesù che cavalca l'agnello,⁷⁶ o il risvolto del manto sul fianco della Vergine, che trova un precedente nella *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Fra Bartolomeo del Metropolitan Museum di New York, a sua volta debitrice della *Madonna Benois* di Leonardo.⁷⁷ Inoltre, in modo analogo a come aveva fatto Fra Bartolomeo alcuni anni prima nel Tondo Borghese (fig. 17), il cui carattere leonardesco è stato ben sottolineato da Roberto Longhi,⁷⁸ Albertinelli lascia completamente in ombra metà del corpo di san Giuseppe. Forse proprio a seguito di queste sollecitazioni Mariotto decide di insistere nel tondo con i contrasti di luce, in modo da far emergere le figure in avanti e, insieme, scalare i piani fino all'architettura sul fondo e poi oltre, verso l'orizzonte del cielo, avviando così una sperimentazione sugli esiti del Leonardo più maturo che unisce la ricerca chiaroscurale a quella prospettica⁷⁹ e che raggiungerà la sua massima espressione con l'*Annunciazione* della Galleria dell'Accademia (fig. 7). E chissà se in questo rivolgersi a Leonardo non abbia avuto un ruolo la presenza del maestro a Firenze, tra l'autunno del 1507 e la primavera del 1508, a fianco di Giovan

Francesco Rustici nella progettazione della *Predica del Battista* per la porta nord del battistero di Firenze.⁸⁰ Tale comprensione dell'eredità di Leonardo, avvenuta in dialogo diretto con Raffaello, spiega molto bene l'effetto di naturalezza e verosimiglianza che Mariotto riesce a dare alle sue figure, in contrasto con il modesto risultato ottenuto da Domenico Alfani a partire dallo stesso modello.

Il Tondo Riccardi del Vernaccia costituisce dunque uno dei momenti più articolati e inventivi dell'opera di Mariotto Albertinelli, in cui gli elementi della tradizione fiorentina sono aggiornati sulle nuove istanze del Cinquecento, e ci consente di guardare con nuovi occhi a un pittore che, a dispetto dell'immagine di imitatore del frate restituita dagli studi, si dimostra invece parte attiva, intelligente e creativa nel dialogo con i più moderni artisti del Rinascimento.

Desidero in primo luogo esprimere la mia gratitudine a Chris Fischer per avermi portato a conoscenza dell'opera, per il dialogo e i preziosi consigli. Sono particolarmente riconoscente a Maria Beltramini, a David Ekserdjian e a Silvia Ginzburg per le puntuali indicazioni e gli indispensabili suggerimenti. Ringrazio inoltre Barbara Agosti, Francesco Benelli, Alessandra Caffio, Cristina Conti, Pamela Giorgi, Claudia Tripodi, Matthias Wivel e Ilaria Zoppi per la disponibilità e l'aiuto e Samuel Vitali e Ortensia Martinez Fucini per l'attento lavoro di revisione del testo. Infine, un grazie speciale va a Michael Simpson e Clive Stewart-Lockhart per avermi accolto con entusiasmo nell'indimenticabile avventura inglese.

⁷⁵ Per la possibile derivazione dalla scultura antica della Vergine del cartone di Londra si rimanda a Silvia Ginzburg, "Michelangelo e Poliziano", in: *Michelangelo: le opere giovanili. Nuove acquisizioni*, a cura di Alessandro Cecchi/Cristina Acidini Luchinat, Roma 2022, pp. 29–60; 55–57, con bibliografia precedente.

⁷⁶ Carmen Bambach, in: *Leonardo da Vinci: Master Draftsman* (nota 73), pp. 557–560, no. 105.

⁷⁷ Everett Fahy, in: *L'età di Savonarola* (nota 33), pp. 53sg., no. 3. Fra Bartolomeo riprende l'invenzione anche in uno degli apostoli del *Giudizio per il chiostro di Santa Maria Nuova* (Fischer 1990 [nota 52], pp. 46sg., 54–57).

⁷⁸ Roberto Longhi, "Precisioni nelle Gallerie Italiane: la Galleria Borghese", in: *idem, Opere complete*, 2: *Saggi e ricerche 1925–1928*, Firenze 1967, pp. 265–366; 279–282.

⁷⁹ Sugli studi prospettici di Leonardo si veda Martin Kemp, *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano 2004, pp. 87–115, 213–233, 299–319.

⁸⁰ Tommaso Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici, le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, Firenze 2008, pp. 76–85; Kemp (nota 79), pp. 227–233. Si vedano anche Tommaso Mozzati/Philippe Sénéchal, in: *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2010, pp. 256–266, no. 6.

Abbreviazioni

ASFi Firenze, Archivio di Stato

Abstract

In the commentary to the life of Mariotto Albertinelli in the 1851 edition of Vasari's *Vite*, among the works not mentioned by the biographer is a tondo the curators accurately describe then in the palace of Francesco del Vernaccia in Borgo Pinti, Florence. This painting, representing a *Holy Family with the Infant Saint John the Baptist*, has never been considered or traced by scholars and can now be recognized in a panel preserved in excellent condition in a private collection. Comprehensive documentation found in various archives has made it possible to reconstruct its entire collection history. The Tondo Riccardi del Vernaccia is not only a very high-quality addition to the artist's catalogue, but also a fundamental piece of evidence for understanding Albertinelli's development during the last years of the first decade of the sixteenth century. In particular, the fact that it is based on a design by Raphael sheds new light on the relationship between the two artists.

Referenze fotografiche

The National Gallery, Londra: figg. 1, 3, 9, 10, 16. – Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (foto Luigi Artini): fig. 2. – © RMN-Grand Palais, Parigi (Musée du Louvre)/Stéphane Maréchalle: fig. 4. – Reproduced by courtesy of the Earl and Countess of Harewood and the Harewood House Trust, Leeds: fig. 5. – Gallerie degli Uffizi, Firenze, Gabinetto Fotografico: fig. 6. – Galleria dell'Accademia, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura; foto: Opificio delle Pietre Dure, Firenze): fig. 7. – Le Gallerie degli Uffizi, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 8. – Direzione regionale Musei della Toscana, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 11. – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Archiv: fig. 12. – Nationalmuseum, Stoccolma (foto: Cecilia Heisser): fig. 13. – © RMN-Grand Palais, Parigi (PBA, Lille)/Stéphane Maréchalle: fig. 14. – © Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia/Haltadefinizione®: fig. 15. – © Galleria Borghese, Roma (foto Mauro Coen): fig. 17.