

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXV. BAND — 2023
HEFT 2/3



LXV. BAND — 2023

HEFT 2/3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

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

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Redaktionsassistent, Editing und Herstellung |
Assistenza di redazione, editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini, Giada Policicchio

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

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale 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.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 139 _ *Alison Wright*
Compelling radiance: Fra
Angelico's Shine

_ 173 _ *Jack Wasserman*
Brunelleschi and Michelozzo: The
Chapel of Cosmas and Damian
and the Old Sacristy in the
Church of San Lorenzo, Florence

_ 203 _ *Maddalena Spagnolo*
L'abside della discordia:
Parmigianino, Giulio Romano e
Anselmi alla Steccata

_ 235 _ *Lunarita Sterpetti*
Ottaviano de' Medici e la sua
collezione: arte e politica tra
repubblica e ducato

_ 271 _ *Francesco Saracino*
Cristo fonte di vita. Un'invenzione
'spirituale' di Baccio Bandinelli

_ 295 _ *Rafael Japón, Silvio Balloni*
I Ginori in Spagna e Portogallo
tra XVII e XVIII secolo:
commercio globale, diplomazia
artistica e collezionismo tra Italia
e Penisola Iberica

_ Miszellen _ Appunti

_ 321 _ *Marco Scansani*
Una conferma per Pietro
Lombardo a Bologna

_ 331 _ *Christa Gardner von Teuffel*
Botticelli, Ugolino di Nerio and a
Sasseti Memorial Portrait:
A New Proposal

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 341 _ *Peter Tigler*
Wolfgang Wolters



1 Baccio Bandinelli (attr.),
Cristo fonte di vita.
Collezione privata

CRISTO FONTE DI VITA UN'INVENZIONE 'SPIRITUALE' DI BACCIO BANDINELLI

Francesco Saracino

Da pochi anni circola sul mercato dell'arte un dipinto che, nonostante l'apparenza anodina, potrebbe rivelarsi importante per accostare alcuni temi dell'immaginazione religiosa fiorentina in una delle sue stagioni più elusive. Si tratta di una tavola di modeste dimensioni e assai restaurata, fin qui riferita genericamente all'ambito toscano della metà del Cinquecento o a taluni protagonisti di quella scena, e che ha indotto qualche equivoco a causa della novità del soggetto (fig. 1).¹ Nelle prossime pagine intendiamo rivendicare a Baccio Bandinelli l'invenzione dell'immagine, che avvalorare il profilo intellettuale di questo artista e conferma la sua ricettività agli impulsi che

innescarono fra i contemporanei una mutazione degli assetti spirituali destinata a non compiersi.

Un'iconografia composita

Entro uno scenario cavernoso, alcuni uomini di diversa età si accostano a un personaggio che porge da bere a uno di essi, mentre un secondo si disseta, un terzo è chino a baciargli il piede sinistro e un quarto indica allo spettatore la figura principale. Dei due titoli associati finora alla tavola, quello relativo a Giovanni Battista (*Scena col Battista*) è da scartare per quanto riguarda il personaggio principale, mentre il *Cristo come nuovo Mosè* impiegato nell'asta di Hampel va nella

¹ Olio su tavola (quercia), 74,5 × 58 cm; *Importanti sculture e dipinti antichi provenienti da prestigiose committenze private, da Villa Mansi di Lucca, e due dipinti di Piazzetta ritrovati*, cat. d'asta Farsettiarte, Prato, 9 ottobre 2020, no. 178 ("Scuola fiorentina del XVI secolo, *Scena col Battista*"), dove è discussa una precedente attribuzione all'ambito del Bacchiacca; *Old Master Paintings – Part II*, cat. d'asta Hampel, Monaco di B., 23 settembre 2021, no. 443 ("Italo-flämischer

Maler [...] aus dem Umkreis/Nachfolge des Giorgio Vasari, *Jesus als der neue Moses*"). Il dipinto presenta varie fessure verticali lungo il legno, stuccate nel verso, dove sono state inserite modernamente tre barre di fissaggio e una striscia di legno verticale per la tenuta della tavola; permangono residui illeggibili di etichette. Le case d'asta non hanno inviato all'autore notizie sui passaggi di proprietà del dipinto prima di giungere sul mercato.

direzione giusta.² Il protagonista del quadro è infatti Gesù, che compie un gesto familiare ai devoti con nozioni di Sacra Scrittura, ma che nessuno aveva ancora rappresentato in tal modo. Sarà utile perciò illustrare i fondamenti tradizionali dell'immagine e in seguito ravvisarne la peculiarità.

Il Verbo di Dio che offre da bere ha solide basi nella letteratura cristiana e in prima istanza deriva da un *loghion* che il quarto evangelista attribuisce a Gesù nel contesto di una rivelazione a Gerusalemme durante la Festa dei Tabernacoli:

Nell'ultimo giorno, il grande giorno della festa, Gesù levatosi in piedi esclamò ad alta voce: "Chi ha sete venga a me e beva chi crede in me; come dice la Scrittura: fiumi di acqua viva sgorgeranno dal suo seno." Questo egli disse riferendosi allo Spirito che avrebbero ricevuto i credenti in lui (Gv 7,37–39).

L'acqua offerta agli assetati e riferita allo Spirito fu variamente commentata dagli esegeti, che introdussero sottili distinzioni per dar rilievo all'invito di Gesù, in rapporto alla sua identità di *Logos* incarnato e allo *Pneuma* che egli effonde da risorto.³ L'esortazione di Gesù durante i Tabernacoli trova un parallelo in una situazione precedente dello stesso vangelo, quando, seduto al pozzo di Giacobbe, egli chiede da bere alla donna di Samaria e dichiara: "Chi beve di quest'acqua avrà ancora sete, ma chi beve dell'acqua che io gli darò non avrà mai più sete" (Gv 4,14). Infine, il profeta di Patmos, che tutti identificavano con l'apostolo Gio-

vanni di Zebedeo, contempla in visione il Messia intronizzato che dice: "a chi ha sete darò da bere l'acqua di vita gratuitamente" (Ap 21,6).⁴

Sin dai primi secoli, i commentatori fecero risuonare le parole del quarto vangelo e dell'Apocalisse con un insegnamento della Prima lettera ai Corinti, in cui l'apostolo Paolo spiega allegoricamente la peregrinazione degli Ebrei nel deserto e afferma:

Non voglio infatti che ignoriate, fratelli, che i nostri padri furono tutti sotto la nube, tutti attraversarono il mare, tutti furono battezzati in rapporto a Mosè nella nube e nel mare, tutti mangiarono lo stesso cibo spirituale, tutti bevvero la stessa bevanda spirituale: bevevano infatti da una roccia spirituale che li accompagnava, e quella roccia era il Cristo [...] (1 Cor 10,4).

Per istruire i cristiani di Corinto, Paolo riconduce al dono salvifico del Messia due episodi del Pentateuco in cui Mosè, acconsentendo alla richiesta degli Ebrei, fa scaturire acqua da una roccia che, secondo l'esegesi giudaica tradizionale, miracolosamente scortava gli esuli (Es 17,5–6; Nm 20,7–11).⁵ L'accostamento fra questi testi configurò nella fantasia dei cristiani la visione di Cristo-roccia che abbeverava gli assetati di Spirito e Verità nel deserto della vita; i Padri della chiesa estesero il procedimento allegorico di Paolo al punto da associare i due colpi di Mosè battuti sulla pietra alla crocifissione del Messia e al dono finale del sangue e dell'acqua sgorgati dal costato trafitto, l'evento terminale testimoniato dal discepolo (Gv 19,33–35).⁶ Altri brani della Scrittura-

² Vedi sopra, nota I.

³ La più completa trattazione dei temi associati a Giovanni 7,37–39 è in Hugo Rahner, *Simboli della chiesa: l'eccelesiologia dei Padri*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 291–394. Il collegamento con il passo di Giovanni è stato riconosciuto anche dall'autore della scheda in *Old Master Paintings* (nota I).

⁴ I commentari moderni sul quarto vangelo e sull'Apocalisse sono numerosi; cfr. ad es. Craig R. Koester, *Revelation: A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven, Conn./Londra 2014, pp. 799sg.; Jean Zumstein, *Il Vangelo secondo Giovanni*, Torino 2017, I, pp. 198–204, 358–362.

⁵ Cfr., ad esempio, Joseph A. Fitzmyer, *First Corinthians: A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven, Conn./Londra 2008, pp. 376–385.

⁶ Per la tradizione giudaica secondo cui dai due colpi di Mosè sulla roccia scaturirono prima il sangue poi l'acqua, cfr. *Targum du Pentateuque*, a cura di Roger Le Déaut/Jacques Robert, Parigi 1978–1981, III, pp. 184sg.

⁷ I testi principali sono contenuti in: *La Bibbia commentata dai Padri: Nuovo Testamento*, VII: 1–2 Corinzi, a cura di Gerald Bray/Cristina Pennacchio, Roma 2014, pp. 134–137.

ra contribuirono ad allargare il contesto in cui comprendere l'invito di Gesù durante la Festa dei Tabernacoli e ad arricchire le riflessioni dei Padri sull'argomento (Is 12,3; Sal 42,2; Ct 2,14; Mt 11,28–30; Gv 2,1–12; I Cor 12,13; I Gv 5,6–8; Ap 7,17; 22,1, 17).⁷

Le facoltà associative che prima della modernità gratificavano l'intelligenza dei cristiani permisero di contemplare mentalmente questo plesso di immagini riferite al Messia.⁸ Da parte loro, gli artisti tentarono di visualizzare soluzioni corrispondenti, agglomerando elementi simbolici di varia provenienza per veicolare l'archetipo di Gesù sorgente di vita in un'accezione specialmente sacramentale, con il Crocifisso o l'Uomo dei dolori che versano il sangue in una vasca a cui si accostano i fedeli o circondata dagli evangelisti.⁹ Tali raffigurazioni allegoriche, pur plausibili fino al tardo Medioevo, non erano più adeguate al panorama fantastico del Rinascimento italiano, quando le esigenze di verosimiglianza formale e di coerenza spazio-temporale ostacolarono questo genere di invenzioni oberate di significati e poco 'naturali'; esse persistettero in ambito transalpino e negli emblemi, e ne è un buon esempio l'incisione di Johann Sadeler su disegno di Crispijn van den Broeck (fig. 2), dove in basso sono trascritti Giovanni 7,37–39 e Apocalisse 21,6, mentre sul fondo compaiono gli episodi dell'acqua scaturita dalla roccia e della manna, con un rimando testuale a I Corinti 10,3–4.¹⁰ Nel clima mutato della Controriforma, l'archetipo di Gesù *fons vitae* sacramentale torna a far capolino nell'immaginazione peninsulare, con soluzioni che rimandano soprattutto



2 Johann Sadeler da
Crispijn van den Broeck,
Cristo fonte di vita,
incisione

⁸ Per un esemplare trattamento letterario di epoca carolingia, cfr. Audrado di Sens, *Il fonte della vita*, a cura di Francesco Stella, Firenze 1991. Per le posteriori elaborazioni di Jean Molinet, cfr. Michael Randall, "The Fountain of Life in Molinet's *Roman de la rose moralisé* (1500)", in: *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, a cura di Walter S. Melion/Lee Palmer Wandel, Leida/Boston 2015, pp. 313–337.

⁹ Cfr. Mai-Brit Wadell, *Fons pietatis: Eine ikonographische Studie*, Göteborg 1969; Régine Pernoud, "La Fontaine de Vie, thème privilégié du Moyen Âge chrétien", in: *Connaissance des arts*, 319 (1978), pp. 101–107; Esther P. Wipfler, *Fons: Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst*,

Regensburg 2014; *La Fuente de la Gracia: una tabla del entorno de Jan van Eyck*, cat. della mostra, a cura di José J. Pérez Preciado, Madrid 2018. Per una singolare visualizzazione del soggetto a Firenze nel XIV secolo, cfr. Francesco Saracino, "Felix umbilicus: un tema per Filippo Lippi e Pacino di Bonaguida", in: *Iconographica*, XVI (2017), pp. 115–125. In rapporto a Giovanni 19,33–35, acqua e sangue confluiscono nell'iconografia della sorgente della vita, con i riferimenti sacramentali al battesimo e all'eucarestia.

¹⁰ Per questa stampa si veda Ursula Mielke, *Crispijn van den Broeck*, Ouderkerk aan den IJssel 2011 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 63–64), I, pp. 180–182, no. 158.



3 Baccio Bandinelli, *Predica di Giovanni Battista*. Roma, Santa Maria sopra Minerva, monumento funebre di Clemente VII

alle stampe nordiche,¹¹ e in tal senso ci riferiremo più avanti a una ripresa di Lelio Orsi (fig. 14).

Cristo fonte di vita

La tavola che presentiamo è un *hapax* nella pittura italiana, non solo del Cinquecento. Gesù versa da bere l'acqua dello Spirito e della Verità agli uomini

assetati che da lungi si sono messi in cammino (come indicano i bastoni e il tascapane)¹² e lo onorano con deferenza (fig. 1). Non si tratta dell'illustrazione di qualcuno dei testi sopra richiamati, ma di una loro configurazione 'sinottica' in vista dello scopo meditativo a cui è destinata l'immagine. In tal senso, è da distinguere il terzetto che evoca il corso della vita umana (le tre età) dal personaggio ben in carne che in primo piano si rivolge allo spettatore per indicare l'origine del dono; la funzione da questi assolta è quella usuale negli allestimenti teatrali e figurativi che includevano qualche aspetto da evidenziare, e fu già raccomandata ai pittori da Leon Battista Alberti.¹³ Tuttavia, il rilievo di questo 'testimone' nell'economia del quadro induce a riconoscerlo come un personaggio individuato, al di là del ruolo anonimo spesso assegnato a tali figure. Se ci atteniamo ai passi biblici che sono alla base dell'invenzione e scartiamo Mosè e Paolo per evidente inadeguatezza, resterebbe Giovanni di Zebedeo, il discepolo amato che, secondo la tradizione, fu all'origine degli scritti da cui derivano le sollecitazioni che giustificano la nostra immagine (Gv 4,14; 7,37–39; 19,33–35; Ap 21,6). Il colore rossastro del mantello e quello verde-azzurro del turbante corrispondono alle tinte associate all'evangelista e potrebbero favorire un tale riconoscimento. L'impulso accademico che avrebbe spinto un pittore fiorentino a scoprire le forme di Giovanni (quelle nude del Messia erano tradizionali, anche se non nel profilo) è candidamente confessato da Baccio Bandinelli a proposito dei suoi "igniudi": "nientedimanco ogi s'usa chosì per mostrare l'arte".¹⁴

¹¹ Cfr. Angelo Loda, "Cristo fons pietatis: il sangue di Cristo fonte viva di redenzione", in: *Il sangue della redenzione*, IV (2006), pp. 191–215, con esauriente bibliografia.

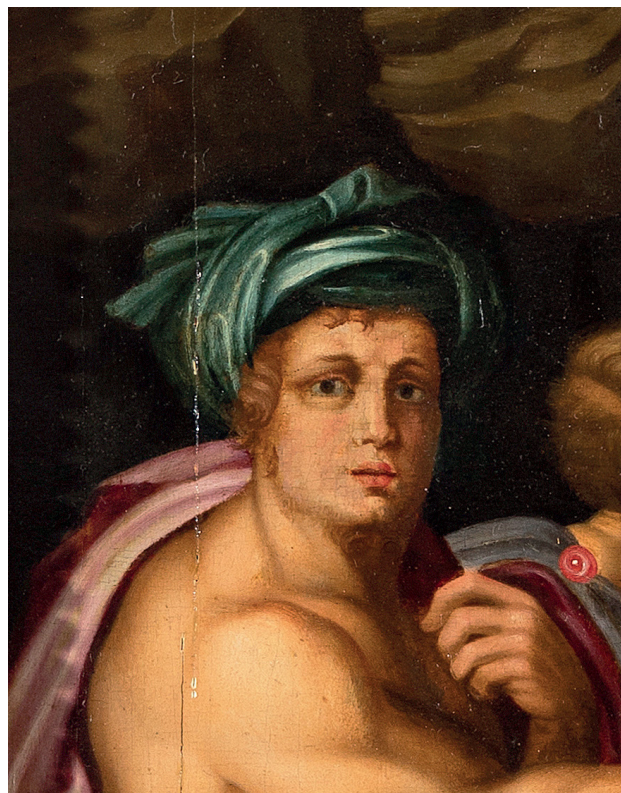
¹² La metafora del viandante in rapporto alla condizione dei cristiani nel mondo e alla *quête* dell'acqua di vita è tradizionale; per una sua applicazione al testo di Giovanni 7,37–39 da parte di un predicatore contemporaneo, cfr. Ilarione Genovese, *Delle qualità che con la divina gratia debbe procacciare di ottenere chiunque vuole quanto via, può, essere, per la sua conditione compiuto Christiano* [...], Genova 1587, fol. 18v–19r.

¹³ Cfr. il noto passo in *Della pittura*, III, 42: "E piaciemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso crucciato e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere" (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, Roma/Bari 1960–1973, III, p. 72).

¹⁴ Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, p. 709, no. 1275 (bozza di

D'altra parte, il gesto indicatore spetta per definizione a Giovanni il Battista, per via del riconoscimento dell'Agnello di Dio riferito in Giovanni I,29 e I,36. È vero che nella nostra figura non compaiono altri fattori caratteristici del Precursore, quale una maggiore età rispetto a Gesù (in realtà solo sei mesi) e l'aspetto emaciato; tuttavia, se confrontiamo il 'testimone' con il protagonista del rilievo con la *Predica di Giovanni Battista* di Baccio Bandinelli inserito nel complesso della tomba di Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva (1536–1541), risulta che la posa e l'abbigliamento (a parte il turbante) sono uguali e l'apparenza solo più massiccia (fig. 3);¹⁵ inoltre, a guardare da vicino, il 'testimone' conserva ancora sul mento la barba, che invece per le puliture eseguite in passato è scomparsa sotto le narici (fig. 4), come è anche avvenuto nel caso del Cristo.

Firenze fu la sede predestinata per le innovazioni iconografiche che riguardavano il patrono della città; ad esempio, in un dipinto oggi al Worcester Art Museum del 1517 circa Andrea del Sarto ne introdusse una cingendo il giovane Precursore con un serto di edera.¹⁶ Il turbante indossato dal 'testimone' nella nostra tavola potrebbe rientrare fra queste 'bizzarrie', e il pittore seguire l'esempio del Rosso e di altri che



4 Baccio Bandinelli (attr.),
Cristo fonte di vita
(particolare da fig. 1)

lettera a Eleonora di Toledo, 1558). A giustificare la nudità potrebbe aggiungersi la circostanza che il giovane inseguito durante la cattura di Gesù in Marco 14,51sg. era solitamente identificato con Giovanni di Zebedeo, il discepolo amato; cfr. Francesco Saracino, "La fuga dell'ortolano", in: *Gregorianum*, XCIV (2013), pp. 97–117; *idem*, "Giovanni Battista Cima e il testimone nudo", in: *Ricche minere*, XV (2021), pp. 5–19.

¹⁵ Cfr. *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, cat. della mostra, a cura di Detlef Heikamp/Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, p. 579, no. X. Il Battista è tradizionalmente avvolto nel manto rosso del martirio e talora indossa solo quello nell'immaginazione dei pittori; a volte, il verde si affianca al rosso (ad esempio nella tavola di Ercole de' Roberti a Berlino, Gemäldegalerie, inv. I12C).

¹⁶ Cfr. Sydney J. Freedberg, "A Recovered Work of Andrea del Sarto with Some Notes on a Leonardesque Connection", in: *The Burlington Magazine*, CXXIV (1982), pp. 281–288; James A. Welu, "The Worcester Andrea del Sarto: The Ups and Downs of Saint John", in: *Worcester Art Museum Journal*, VII (1983/84), pp. 2–17. L'edera che cinge il capo del San Giovanni leonardesco del Louvre è una delle aggiunte che trasformarono alla fine del XVII secolo il Precursore in Bacco. Rileviamo che nell'inventario dei

beni del figlio minore di Baccio, Michelangelo (1625), appare "uno Bacco grande, o S. Giovanni", elencato dopo altri due quadri di Bandinelli; il titolo incerto sembra prospettare un'iconografia insolita per il Battista e richiamarsi a quella 'bacchica' di Andrea del Sarto, un artista frequentato in gioventù da Bandinelli. Più ortodossa fu "una figura ignuda d'un San Giovanni giovane nel deserto, il quale tiene un agnello nel braccio sinistro, ed il destro alza al cielo", disegnata e poi dipinta da Bandinelli, che la donò a Clemente VII (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1878–1885, VI, pp. 147sg.) Tra le innovazioni iconografiche relative al Battista nell'ambito di Cosimo I potremmo segnalare le pergamene degli Uffizi eseguite da Giulio Clovio (il giovane Giovanni ignudo indica in cielo la Vergine col Bambino) e da Bernardo Buontalenti (Giovannino suona il flauto per Gesù e la Vergine); cfr. Serena Padovani, "Buontalenti-Maso", in: *"Aver disegno": studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di eadem/Lorenza Melli/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Firenze 2022, pp. 93–99; Marcella Marongiu, in: *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, cat. della mostra Firenze 2023, a cura di Bruce Edelstein/Valentina Conticelli, Livorno 2023, pp. 334sg., no. 73.



5 Baccio Bandinelli, studio
per una composizione con
quattro uomini e uno scheletro.
Londra, The British Museum,
inv. 1946,713.1333

¹⁷ Cfr. David Franklin, *Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, Conn./Londra 1994, p. 79, fig. 58 (*Sacra famiglia*, incisa dal Maestro I.O.V. su disegno del Rosso), e p. 106, fig. 76 (*Visitazione di Giovanni Antonio Lappoli*, Arezzo, Sante Flora e Lucilla). Per i rapporti amichevoli fra Bandinelli e il Rosso, che sostenne le prime prove pittoriche dell'artista, cfr. Vasari (nota I6), VI, p. 139. La composizione del *Cristo fonte di vita* riecheggia il *Giacobbe al pozzo* che il Rosso eseguì per Giovanni Cavalcanti, di cui resta una copia a Pisa, Museo di San Matteo, e la ripresa in un disegno di Francesco Salviati agli Uffizi (inv. I4610 F); cfr. Franklin, pp. 113–116.

riservarono tali copricapi non solo alle comparse, ma anche alla Vergine e ai protagonisti delle scene sacre.¹⁷ Non possiamo escludere che in un'invenzione così speciale l'autore abbia introdotto il Battista in maniera atipica, soprattutto se motivato da ragioni su cui ritorneremo.

Cristo fonte di vita è il titolo che meglio si addice a un quadro che, lo ripetiamo, non ha antecedenti e neppure ripercussioni nel breve o medio periodo; per trovare una corrispondenza dovremo avanzare in pieno XIX secolo, quando il piccardo Charles-Henry Michel concepì una soluzione per certi versi affine da presentare al *Salon* del 1865, non senza suscitare meraviglia nel pubblico per la sua novità.¹⁸

Un'invenzione di Baccio Bandinelli

A prescindere dalla qualità incerta della resa pittorica, l'immagine scaturisce da una elaborazione concettuale di alto profilo e, per giustificarla, dobbiamo individuare un protagonista o un comprimario della scena artistica fiorentina di metà Cinquecento che ne sia all'altezza. I nomi del Bachiacca e di Giorgio Vasari, avanzati fin qui a causa di affinità stilistiche e compositive superficiali,¹⁹ non sono adeguati a dar conto delle caratteristiche del quadro, che a nostro giudizio puntano nella direzione, già anticipata in queste righe, di Baccio Bandinelli. I raffronti che il dipinto permette con l'opera di uno scultore che a intervalli si dedicò alla pittura sono molteplici e convincenti, specialmente in rapporto a quel tesoro di invenzioni che è il suo lascito grafico.

¹⁸ Cfr. Francesco Saracino, *Il Messia a Parigi*, Soveria Mannelli 2016, pp. 318sg.

¹⁹ In rapporto al soggetto, si potrebbe confrontare la nostra tavola con il *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* del Bachiacca (ca. 1525; Edimburgo, National Galleries of Scotland, inv. NG 2291); per una composizione simile di Vasari si veda *Pietro e Giovanni che accolgono i primi convertiti* (1557; Berlino, Gemäldegalerie, GKI 5038). Oltre alle affinità estrinseche non si ravvisano però aspetti stilistici omologabili.

²⁰ Il foglio misura 398 × 285 mm. Cfr. Arthur E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection Formed by Sir Thomas Phillipps*, Londra 1935, p. 27.

Fra i disegni noti di Bandinelli non esiste un progetto che corrisponda esattamente al *Cristo fonte di vita*, ma l'impianto e i dettagli del quadro possono essere accostati a vari fogli attribuibili allo scultore o al suo ambito. Nella sua interezza, la scena trova un riscontro in un disegno a penna del British Museum (fig. 5):²⁰ uno scheletro su una pedana accoglie quattro anziani pellegrini rivolti a lui con gesti di supplica. Uomini stanchi di vivere che implorano una tregua alla Morte? Secondo una prassi accademica già raccomandata da Alberti,²¹ è più verosimile che lo scheletro sia uno spunto anatomico provvisorio e da rimpolpare in seguito, il che avvicina ulteriormente questa immagine al nostro dipinto. In tal senso è anche da considerare l'idea eucaristica testimoniata in un foglio del Museo Puškin dove un gruppo di uomini e una donna (Maria Maddalena?) si accostano all'Uomo dei dolori seduto al di sopra del calice e dell'ostia sacramentali (fig. 6).²²

La premessa tipologica che fonda la sentenza di Paolo in I Corinti 10,9 è mostrata in un bellissimo disegno a pietra rossa del British Museum (fig. 7)²³ che illustra le tre fasi della sequenza raccontata in Esodo 17 e Numeri 20, vale a dire la richiesta dell'acqua rivolta a Mosè dal popolo, il suo esaudimento e la partenza degli Ebrei per un'altra tappa nel deserto; in rapporto al nostro quadro va rilevata l'ambientazione rocciosa dell'immagine e l'atteggiamento di quanti si dissetano all'acqua sgorgata dalla roccia.

La disposizione di Gesù nella tavola in esame appare formulata in maniera identica in vari studi



6 Baccio Bandinelli,
*Adorazione
dell'Uomo dei
dolori*. Mosca,
Museo Puškin

²¹ Alberti (nota 13), III, pp. 62sg. (*Della pittura*, II, 36).

²² Cfr. Marina Maiskaya, in: *Master Drawings from the Hermitage et Puškin Museums*, cat. della mostra, New York 1998, pp. 12sg., no. 6; ne esiste una copia al Louvre, inv. I66r, 402 × 290 mm, per cui si veda Françoise Viatte/Marc Bormand/Vincent Delieuvin, *Baccio Bandinelli: dessins, sculptures, peinture*, Parigi/Milano 2011 (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: inventaire général des dessins italiens, 9), pp. 239sg., no. 147.

²³ Per il disegno, che misura 255 × 325 mm, si veda Eugene A. Carroll, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York/Londra 1976, II, pp. 492sg., no. F.36; Viatte/Bormand/Delieuvin (nota 22), p. 108, no. 4; Michela

Zurla, "Dal disegno alla pittura: 'invenzioni' di Baccio Bandinelli per dipinti e incisioni", in: *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 470–497: 483sg., 496. Il significato sacramentale del medesimo soggetto negli affreschi del Bronzino nella Cappella di Eleonora di Toledo (1543) e di Alessandro Allori nel refettorio di Santa Maria Novella (1581–1584) è illustrato da Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley et al. 1993, pp. 224–227; Antonio Natali, "I duchi e l'eucarestia: la cappella d'Eleonora di Toledo", in: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, cat. della mostra, a cura di idem/Carlo Falciani, Firenze 2010, pp. 101–111.



7 Baccio Bandinelli, *Mosè e gli Ebrei nel deserto*. Londra, The British Museum, inv. Ff, 1.18

eseguiti nelle accademie bandinelliane; è assai persuasivo il confronto con un disegno a pietra rossa degli Uffizi (fig. 8).²⁴ Il foglio fu impiegato per la figura dell'ignudo che reca una maschera in uno dei riquadri destinati al recinto del coro del duomo di Firenze, e il suo riuso nel *Cristo fonte di vita* potrebbe implicare per il dipinto una cronologia prossima alla metà degli anni cinquanta, quando lo scultore attendeva a questi

rilievi con “profeti et santi del Nuovo et del Vechio Testamento” (1553/54).²⁵ L'abbigliamento succinto del dispensatore di acqua può ricondursi a quello ancor più disinvolto dell'Uomo dei dolori che schiude la ferita del costato in un foglio degli Uffizi (fig. 9);²⁶ uguali nei due casi la striscia che attraversa il petto e il mantello sulla spalla destra, fattori non comuni nell'immagine del Messia. Quanto all'esuberanza

²⁴ Il foglio, che misura 380 × 170 mm, è registrato nello schedario manoscritto di Pasquale Nerino Ferri come Bandinelli, ma fu declassato a opera di scuola nel 1958. Si vedano anche i disegni degli Uffizi inv. I4997 F e I042 F.

²⁵ Cfr. Waldman (nota I4), p. 514, no. 928; Francesca Petrucci, in: *Baccio Bandinelli* (nota I5), p. 598, no. XVIII. Una disposizione analoga si

ravvisa in uno dei modelli plastici che circondano lo scultore nel *Ritratto di Bandinelli* inciso da Niccolò della Casa (ca. 1545–1548); cfr. Tommaso Mozzati, *ibidem*, pp. 524sg., no. 75.

²⁶ 435 × 280 mm. Il gesto dell'apertura della ferita è più esplicito nel *recto* del foglio, dove alle spalle di Gesù si raccolgono quattro personaggi, di cui uno in movimento.



8 Baccio Bandinelli
(studio?), studio di nudo.
Firenze, Gallerie degli
Uffizi, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe,
inv. 6988 F



9 Baccio Bandinelli,
Uomo dei dolori.
Firenze, Gallerie degli
Uffizi, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe,
inv. 557 F v



10 Baccio Bandinelli,
studio di nudo. Londra,
The British Museum,
inv. 1895,915.568

fisica di Gesù e alle ciocche spesse della capigliatura, tornano alla mente i commenti mordaci che i fiorentini dedicarono nel 1552 alla scultura del *Cristo morto* eseguita da Bandinelli per il coro del duomo.²⁷

La figura del giovane inginocchiato a baciare il piede del Messia si riscontra in varie composizioni di Bandinelli ed è accuratamente studiata in alcuni fogli autografi e di scuola; il più notevole fra questi è un disegno a pietra rossa del British Museum (fig. 10)²⁸ che mostra il nudo nella disposizione più volte utilizzata dall'artista, ma che qui impugna un bastone come accade solo nella nostra tavola; le brache del genuflesso nel quadro sono confrontabili con quelle di un garzone in uno studio a pietra rossa degli Uffizi (inv. 6932 F).²⁹

Anche il nudo del 'testimone' ha un riscontro nelle accademie degli allievi di Baccio,³⁰ oltre che nel già citato rilievo della tomba di Clemente VII (fig. 3). Uno studio di rocce stratificate al Metropolitan Museum (AN 1994.267; fig. 11)³¹ ha potuto guidare l'artista in varie occasioni – nel disegno per l'incisione *Ignudi e scheletri* di Marco Dente (1520 ca.), nella *Lamentazione* da poco ritrovata nei depositi della Pinacoteca Vaticana (1526/27)³² e nel cartone per la *Creazione di Eva* di Andrea del Minga alla Galleria Palatina (1555–1560) – ed è anche servito per ambientare il *Cristo fonte di vita* in rapporto all'allegoria di I Corinti 10,4.

Questi molteplici riferimenti sono integrati in una composizione di bella organicità, e in tal senso pare difficile che un artista estraneo alla cerchia di Bandinelli, o anche un suo allievo, possa aver concepito autonomamente l'idea del *Cristo fonte di vita*. Le nostre proposte prescindono dalla cronologia dei fogli utilizzati, un coefficiente che spesso rimane indefinito negli studi sulla grafica di Bandinelli; il maestro si servì dei disegni conservati nello studio e quindi sempre disponibili per dar forma alle sue invenzioni in tempi diversi³³ e la prassi poté riguardare anche il *Cristo fonte di vita*. Tuttavia, il foglio degli Uffizi relativo a uno dei rilievi del coro (fig. 8) permetterebbe di collocare verso la metà degli anni cinquanta anche la tavola in cui il nudo è riutilizzato per il Messia.³⁴ Inoltre, la figura del giovane che si inchina a baciare il piede di Gesù è una soluzione che nel panorama fiorentino trova un buon riscontro nella *Discesa di Cristo al Limbo* del Bronzino (fig. 12), collocata sulla controfacciata di Santa Croce nel 1552; qui le anime di due giusti dell'Antico Testamento si prostrano ai "piedi del messaggero che annuncia la pace" (Is 52,7), e quella del giovane chino a sinistra potrebbe aver indotto Baccio a riciclare con un nuovo scopo una disposizione già da lui impiegata in precedenza.³⁵

Bandinelli non poteva ignorare l'opera del Bronzino, dal momento che vi compariva ritratto

²⁷ Cfr. Waldman (nota 14), p. 505, no. 902 (Bernardetto Minerbeti, 1552: "ha gran muscoli, grandissime pollice, buon coscioni et insomma è tale che non crederò che e' digiunassi quelli quaranta giorni [...]"); p. 505, no. 903 (Vincenzo Borghini, 1552: "è grasso et fresco"); p. 915, no. 7 (Alfonso de' Pazzi, 1552: "u' fante grosso, bianco, unico e bello"); p. 916, no. 8 (Anton Francesco Grazzini: "[Gesù] molti dicon ch'io son grosso quartato"). I capelli del *Cristo* per il duomo, resi a grandi ciocche così come nella tavola, sembrano a Grazzini, *ibidem*, "lucignolon di bambagia sì belli!"; Detlef Heikamp, "Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze", in: *Paragone*, XV (1964), 175, pp. 32–42: 37, riconduce tale particolarità all'interesse di Bandinelli per la scultura ellenistica.

²⁸ 342 × 247 mm. Per l'attribuzione a Bandinelli, cfr. Roger Ward, "I disegni di Bandinelli: alcune aggiunte al corpus", in: *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 332–347: 336sg., che rifiuta i passati riferimenti a Battista Franco e a Daniele da Volterra; l'autore riferisce il disegno a uno degli sgherri della *Strage degli innocenti* (ca. 1520) incisa da Marco Dente e Nicolas Beatrixet.

²⁹ Cfr. *idem*, in: *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 412sg., no. 49.

³⁰ Si vedano ad esempio i disegni degli Uffizi inv. 6875 F, 14988 F e 14993 F.

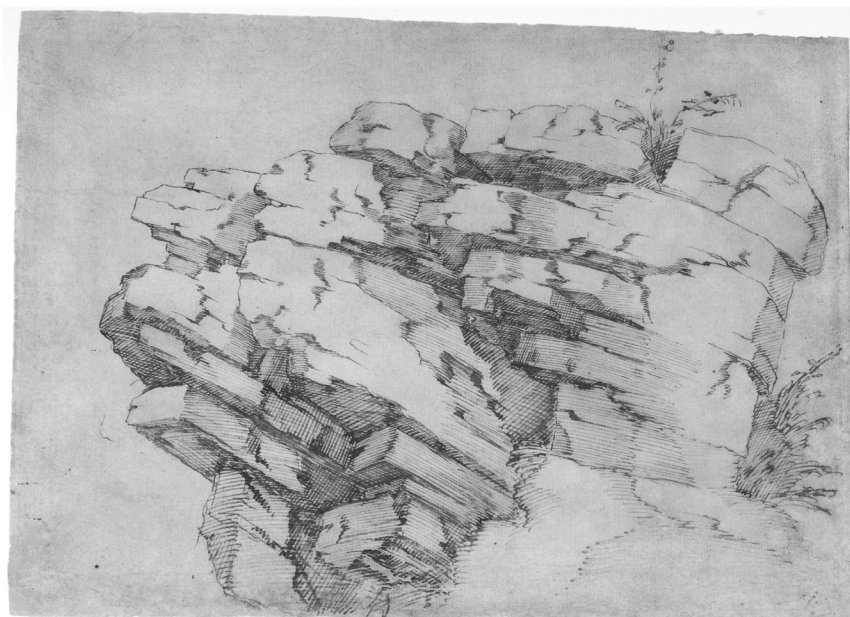
³¹ 190 × 267 mm. Cfr. Ward (nota 28), pp. 338sg.

³² Cfr. *Baccio Bandinelli pittore*, a cura di Fabrizio Biferali/Eike Schmidt (in corso di pubblicazione).

³³ Cfr. *ibidem*, p. 334.

³⁴ Lo affermiamo con beneficio di inventario; come ci comunica Fabrizio Biferali, un profeta ammantato dello stesso coro riprende, invertendola, la figura della Vergine nella assai precedente *Lamentazione* della Pinacoteca Vaticana (1526/27); pertanto è rischioso trarre conclusioni cronologiche dai disegni di Bandinelli.

³⁵ Per il significato del bacio al piede di Gesù nel *Limbo* del Bronzino cfr. Francesco Saracino, *Eros e Cristo*, Soveria Mannelli 2019, pp. 164–166. La disposizione della figura bronzinesca mostra di essere indipendente da Bandinelli e richiama il giovane chino a bere in primo piano nel *Miracolo*



11 Baccio
Bandinelli, studio
di rocce. New York,
The Metropolitan
Museum of Art,
inv. AN 1994.267

all'interno,³⁶ e poiché era stato effigiato da questi nella *Lamentazione* per la Cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio (1545; Besançon, Musée des Beaux-Arts), potrebbe aver ricambiato l'omaggio con la citazione nel *Cristo fonte di vita*, secondo una prassi non insolita fra colleghi in buoni rapporti;³⁷ anche questa circostanza indurrebbe a collocare la tavola nell'ultima produzione del maestro, quando il materiale grafico a sua disposizione gli consentiva di scegliere da ogni fase precedente quello che faceva al caso suo.

Bandinelli aveva osservato a suo tempo la medaglia eseguita nel 1534 da Benvenuto Cellini per Clemente VII, poco prima della morte del Pontefice; il rovescio della medaglia voluto espressamente dal papa riguardava appunto la nostra tipologia, Mosè che percuote la roccia *ut bibat populus*, e qui uno degli astanti si prostra a baciare il piede del legislatore (fig. 13). Ci piacerebbe credere che per una composizione attinente alla tipologia mosaica di Gesù, Bandinelli abbia associato la soluzione di Bronzino al ricordo della medaglia di un rivale, il Cellini.³⁸

dell'acqua nella Cappella di Eleonora. Il nudo fu studiato dal naturale; cfr. George R. Goldner, in: *The Drawings of Bronzino*, cat. della mostra New York 2010, a cura di *idem*/Carmen C. Bambach/Janet Cox-Rearick, New Haven, Conn., *et. al.* 2010, pp. 202sg., ni. 52sg.

³⁶ Anna Matteoli, "La ritrattistica del Bronzino nel Limbo", in: *Commentari*, XX (1969), pp. 281–315: 298–302, identificò l'artista nella figura di David che stende il braccio per indicare Gesù a Isaia (con la sega del martirio; se tale, Bandinelli apparirebbe ringiovanito rispetto all'effigie che il Bronzino inserì nella precedente *Lamentazione* per la cappella della Duchessa). Questa figura è stata in seguito riconosciuta come un autoritratto dello stesso Bronzino (Maurice Brock, *Bronzino*, Parigi 2002, p. 290); a torto, secondo noi, dal momento che quest'ultimo è l'uomo al di sotto di David, che mostra a Gesù le mani esecutrici dell'opera. Cfr. Saracino (nota 35), pp. 168, 295.

³⁷ Cfr. Cox-Rearick (nota 23), p. 162, a proposito del "tribute to his friend" del Bronzino nella *Lamentazione* dipinta per i Francescani Osservanti di Cosmopoli e ora all'Accademia (1565), in cui l'artista ripete nella disposizione di Giovanni quella di Bandinelli-Nicodemo nella *Pietà* dell'Annunziata.

³⁸ Bandinelli dovette conoscere la medaglia, dal momento che, dopo aver lavorato in varie occasioni per il papa, alla sua morte fu incaricato della sepoltura. Per la medaglia, i due rovesci, le vicende dell'esecuzione e il rimando alle fonti celliniane, cfr. John Pope-Hennessy, *Cellini*, New York 1985, pp. 52–54, 299sg.; Beth L. Holman, "For 'Honor and Profit': Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition with Giovanni Bernardi", in: *Renaissance Quarterly*, LVIII (2005), pp. 512–575.

12 Agnolo Bronzino,
Cristo al Limbo
(particolare).
Firenze, Museo
dell'Opera di Santa
Croce



Una commissione prestigiosa?

Il soggetto della tavola fu elaborato con cura dall'artista, anche perché diverso dai temi della *Deposizione* e del *Seppellimento* da lui rappresentati con frequenza. La figura dell'Uomo dei dolori familiare a Bandinelli e a tutta la tradizione fiorentina sembra essersi a poco a poco ridefinita a seguito di pensieri e letture che ne hanno modificato l'originaria portata sacramentale. Nel *Memoriale* affidato agli eredi, l'artista dichiarò:

[...] in vari tempi e varie occasioni ho composto da 200 sonetti, diciotto canzoni e sei sestine e dua trionfi [...] e, se viverò, forse ne farò delli altri, avvertendo che i sonetti parte sono sacri, essendomi assai diletato di leggere la scrittura sacra ed alcuni de' Santi Padri, perché, avendo avuto a trattare co' Principi, e in particolare con Ecclesiastici, dove continuamente assistono grandi personaggi, ho voluto sempre potere in parte comparire, oltre che la pratica importa, assai [...].³⁹

³⁹ Arduino Colasanti, "Il memoriale di Baccio Bandinelli", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII (1905), pp. 406–443: 428. Le incongruenze cronologiche del manoscritto furono segnalate da Colasanti, che ne affermò tuttavia la sostanziale autenticità, più recentemente negata da

Waldman (nota I4), p. X ("an early-Seicento pastiche, evidently compiled by the artist's grandson, Baccio Bandinelli il Giovane"), e da Nicole Hegener, *Divi Iacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildbauers Baccio Bandinelli*, Monaco di B./Berlino 2008, pp. 67sg.

Bandinelli, perciò, avrebbe potuto attingere autonomamente il risultato del *Cristo fonte di vita*, ma nemmeno si può escludere un'indicazione proveniente da altri.

Fermo restando che l'invenzione dell'opera appare bandinelliana, sarebbe imprudente pronunciarsi sull'autografia del quadro, in assenza di risultati di indagini scientifiche non ancora effettuate e di notizie attendibili sui passaggi di proprietà. La stesura secca e appiattita corrisponde bene al "crudo" lamentato da Vasari e alla "pittura sì cruda e senza grazia" che Michelangelo rimproverò a Bandinelli.⁴⁰ Tali fattori sono effettivamente verificabili nei due dipinti oggi riconosciuti a Baccio, la *Leda* della Sorbona (ca. 1512) e la già menzionata *Lamentazione* della Pinacoteca Vaticana (1526/27 ca.), che sono però troppo precoci per trarre conclusioni sull'autore del nostro quadretto.⁴¹ Se le velature scomparse, i restauri e i ritocchi a cui la tavola è stata sottoposta aggravano l'aridità della superficie pittorica, occorre ammettere che la manchevole differenziazione dei piani spaziali, pur se compatibile con la pratica di uno scultore che amava operare a basso rilievo, rende perplessi e induce a lasciar aperta l'eventualità che il *Cristo fonte di vita* sia una replica di studio dall'originale di Bandinelli. In attesa di informazioni che potrebbero eventualmente giungere da esami di laboratorio, sarà prudente sviluppare i prossimi argomenti sul piano dell'invenzione più che su quello dell'autografia della tavola.

È poco probabile che un'immagine di questa fatta e ideata da un personaggio così osservato come Bandinelli sia passata sotto silenzio in un ambiente come quello fiorentino, per cui è necessario verificare se essa corrisponda a qualche opera citata dalle fonti o dall'artista medesimo e non ancora riconosciuta.



13 Benvenuto Cellini, verso della medaglia per Clemente VII raffigurante Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Appare difficile un legame con il "quadro a olio" menzionato da Vasari che raffigurava "i Santi Padri cavati dal limbo dal Salvatore",⁴² benché vada ammesso che l'aretino avrebbe potuto scambiare un'immagine così sorprendente con un *Cristo al Limbo* nel corso di un'osservazione rapida, non simpatetica e ormai lontana negli anni: l'ambientazione cavernosa, l'accostamento dei personaggi al Salvatore e soprattutto il giovane inginocchiato a baciare i piedi di Gesù, memore dell'invenzione del Bronzino nel *Limbo* di Santa Croce (fig. 12), potrebbero infatti giustificare un simile equivoco.⁴³ La possibilità è però invalidata dal fatto che il biografo colloca il dipinto

⁴⁰ Vasari (nota I6), VI, pp. 148, 152.

⁴¹ Per la *Leda*, cfr. Michela Zurla, in: Baccio Bandinelli (nota 15), pp. 264–266, no. 2. In generale per Bandinelli pittore, cfr. Hegener (nota 39), pp. 54–64; Zurla (nota 23).

⁴² Cfr. Vasari (nota I6), VI, p. 139.

⁴³ Per un *Cristo al Limbo* composto in modo simile alla tavola di Bandinelli rimandiamo all'invenzione di Raffaello per un tondo bronzeo previsto per la Cappella Chigi in Santa Maria della Pace (1510), testimoniata

agli inizi dell'attività di Bandinelli, subito dopo aver raccontato la manovra del giovane Baccio per carpire i segreti del mestiere a Andrea del Sarto (ca. 1515),⁴⁴ e una confusione su questo punto appare difficile da ascrivere a Vasari, il quale era ben al corrente delle fasi attraversate dal collega.

Più promettente appare l'eventualità che il *Cristo fonte di vita* corrisponda a un'immagine che Eleonora di Toledo richiese a Bandinelli in data imprecisata e che nel settembre 1557 questi afferma in una bozza di lettera di aver pronto: “ò fato uno quadreto d'uno Christo come già mi domandasti; ora si diliberi se vole ch'i' ve lo mandi o che lo serbi al suo ritorno, ché non ò maggiore desider[io] che di servirla”.⁴⁵ Il formato del *Cristo fonte di vita* (74,5 cm di altezza) corrisponde esattamente a un “quadreto” se rapportato a un “quadreto di porfido largo palmi dua e mezo” elencato nel 1541 tra i beni lasciati da Bandinelli presso Nardo de' Rossi a Roma,⁴⁶ dato che il palmo fiorentino equivaleva a 29,15 cm. L'accenno contenuto nella bozza di lettera testimonia che la Duchessa si sarebbe accontentata per il suo uso privato di un'immagine di devozione eseguita dal suo protetto, mentre per occasioni più ufficiali ella aderì al consiglio di far dipingere da altri (Bronzino, Andrea del Minga) le idee di Bandinelli.

Ora, è verosimile che l'artista abbia trattenuto il “quadreto” durante l'assenza di Eleonora e che ad esso

si riferisca alcuni mesi dopo, quando in una successiva bozza si scusa con la Duchessa:

Ilu.^{ma} E.^{ma} S.^a Duchesa. V.^a E.^a m'à fato richordare la figura promesa di pitura, quale desiderio di donarvela quanto quella d'acietarla, ma da dua chause m'à ritenuto: l'esere tanto ochupata ne lo isposalizio, anchora per essere chosa d'igniudi, che per onestà di V.^a E.^a li abori[s]cie; nientedimanco ogi s'usa chosì per mostrare l'arte [...].⁴⁷

Se l'esitare di Bandinelli fosse giustificato e non pretestuoso, Eleonora avrebbe dovuto ‘abborrire’ i nudi solo nelle immagini di devozione, dato che li vedeva continuamente intorno a sé nelle raffigurazioni di genere allegorico, mitologico o storico.⁴⁸ Non è neanche credibile che durante la malattia degli ultimi anni i suoi scrupoli si fossero aggravati al punto da riguardare ogni tipo di sconvenienza, visto che figure ignude compaiono nella fontana di Bartolomeo Ammanati progettata a partire dal 1555 per la Sala grande di Palazzo Vecchio e a lei dedicata, oltre che nelle quattro storie bibliche destinate a Palazzo Pitti dipinte da Andrea del Minga su cartoni di Bandinelli (1555–1560), dove i nudi eccedono la stretta necessità narrativa.⁴⁹ Verosimilmente, gli “igniudi” di cui si preoccupava Baccio nella “figura promessa di pitura” non riguardavano una seconda immagine di soggetto

dal foglio autografo degli Uffizi (inv. I475 E) e dal bronzo nell'abbazia di Chiaravalle attribuito al Lorenzetto; la fama della composizione è attestata dalle Ore Farnese di Giulio Clovio (New York, The Morgan Library and Museum, ms. M.69, fol. I02v). Secondo Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, New York 1969, p. 197, Vasari fu “comparatively indifferent to questions of iconography”; il giudizio può valere per le opere altrui, non per quelle dello stesso aretino. Una svista effettiva è quella di Francesco Bocchi, che scambia la figura di Nicodemo nella *Pietà* di Baccio alla Santissima Annunziata con quella di Dio: “*Cappella di Alamanno de' Pazzi*, egli ci ha un Cristo morto di marmo carrarese, che nel mezzo della persona la quale è distesa, posa sopra un dado, e da Dio Padre è sostenuto sotto la spalla destra, di mano dell'Eccellentissimo Cavalier Bandinelli” (Francesco Bocchi/Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze* [...], Firenze 1677, p. 449).

⁴⁴ Cfr. Tommaso Mozzi, “Dicendo come scultore non lo meritassi: ritratto, autoritratto e conformismo sociale nella carriera di Baccio Bandinelli”, in *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 454–456.

⁴⁵ Waldman (nota 14), p. 632, no. 1182.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 215, no. 351.

⁴⁷ Waldman (nota 14), p. 709, no. 1275. Nel lessico di Bandinelli, una “figura” (eventualmente il “Christo”) poteva equivalere a ‘raffigurazione’ e comprendere altri personaggi (gli “igniudi”). Nella stessa bozza, l'artista si impegna a inviare al posto della “figura promessa” altri due quadri.

⁴⁸ I nudi sono rari e strettamente legati al soggetto nella decorazione superstita delle stanze di Eleonora in Palazzo Vecchio, come quelli dei giovani ebrei nel *Serpente di bronzo* del Bronzino nella cappella. Alessandro Allori eseguì nel 1591 un *Battesimo di Cristo* per l'oratorio di Cristina di Lorena a Palazzo Pitti (Firenze, Galleria dell'Accademia) dove, contraria-

profano richiesta dalla Duchessa ma lo stesso “quadreto d’uno Christo” terminato alcuni mesi prima, e possono in definitiva corrispondere ai due protagonisti del *Cristo fonte di vita*.⁵⁰ Il laccetto che cinge i fianchi del ‘testimone’ per reggere il *cache-sexe* ha tutta l’aria di un’aggiunta dell’ultimo momento, o addirittura è posteriore.

L’artista favorito dalla moglie di Cosimo era già stato coinvolto il 1542 nel progetto della *Lamentazione* per la cappella nell’appartamento in Palazzo Vecchio; una pala poi eseguita dal Bronzino, che – come ha suggerito Janet Cox-Rearick – riconobbe a Bandinelli il merito dell’invenzione introducendolo nelle due (o tre) versioni dell’opera con i panni di Giuseppe di Arimatea.⁵¹ È dunque possibile che la Duchessa abbia desiderato un’immagine di diverso soggetto per la meditazione in un ambiente di Palazzo Pitti. La cronologia dedotta per il *Cristo fonte di vita* a partire da altri indizi si conforma bene a questa eventualità, e verrebbe a coincidere con quella dei cartoni bandinelliani per i quattro episodi dalla *Genesi* e dall’*Esodo* destinati alla nuova dimora. Tale proposta va avanzata con riserva, dal momento che, a quanto ci risulta, il “quadreto” non compare o non è riconoscibile fra i molti che recano tale designazione negli inventari medicei; i temi del *Cristo fonte di vita*, inoltre, poco si confanno alla devozione di Eleonora quale è nota da alcune testimonianze,⁵² pur potendo corrispondere a

un sentimento più profondo rispetto a quello esibito in pubblico. Su tale aspetto bisognerà ritornare.

Un tema spirituale

Alcune delle circostanze sin qui rilevate si appoggiano ad ipotesi non ancora verificabili, a parte l’invenzione bandinelliana del *Cristo fonte di vita* che ci pare indubbia. Alla luce di un tale esito, vale la pena riconsiderare il significato della tavola all’interno dell’atmosfera intellettuale che circondò un artista così ben integrato nell’entourage di Cosimo I.

Abbiamo più volte ribadito la novità del *Cristo fonte di vita* nel panorama fantastico del Cinquecento, ed è difficile sfuggire alla conclusione che il suo status di unicum richieda un’intenzione consapevole per giustificarsi. I temi dell’immagine sono tradizionali, ma l’impulso a visualizzarli in questo modo non ha precedenti e, a nostro giudizio, occorre comprenderli all’interno di una situazione ideologica che ha reso possibile riformulare i significati del dono salvifico di Cristo, il cosiddetto beneficio, che come l’acqua estingue la sete dei *viatores*. Con un esempio tenteremo di stabilire alcune circostanze al riguardo.

Il simbolismo dell’acqua associato ai temi basilari della teologia ecclesiastica emerge più volte nelle opere di Girolamo Savonarola, ristampate nei primi decenni del Cinquecento per i numerosi ‘piagnoni’ che non si rassegnavano a ritenere conclusa la vicenda del

mente all’uso e per venire incontro alle esigenze devote della Granduchessa, Gesù appare vestito; cfr. Saracino, (nota 35), p. 206.

⁴⁹ Cfr. Michela Zurla, in: *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 550–553, no. 88; Serena Padovani, “Baccio Bandinelli – Andrea del Minga: precisazioni sulla storia dei quattro quadri per Eleonora”, in: *Amici di Palazzo Pitti. Bollettino*, 2021, pp. 61–74. Non è possibile stabilire confronti stilistici tra le due imprese, visto che nelle storie bibliche la morfologia di Bandinelli è travasata nei modi del giovane collaboratore. Le capacità di Bandinelli come pittore erano universalmente criticate, e anche l’artista se ne fece una ragione quando affidò ad altri la trasposizione delle sue idee (Agnolo di Cristofano; cfr. Vasari [nota 16], VI, p. 152) o fu indotto a farlo (a favore del Bronzino e Andrea del Minga). Per la questione del nudo nell’iconografia religiosa di questi anni, cfr. Saracino (nota 35), pp. 186–191.

⁵⁰ Cfr. Zurla (nota 23), p. 480, che invece ritiene che si tratti di due dipinti differenti.

⁵¹ Janet Cox-Rearick, “From Bandinelli to Bronzino: The Genesis of the *Lamentation* for the Chapel of Eleonora di Toledo”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIII (1989), pp. 37–84; *eadem* (nota 23), pp. 155–212. Per la pala si veda più di recente Chiara Franceschini, “Eleonora Fundatrix: spazi sacri, pale d’altare e fondazioni religiose nella Toscana del Cinquecento”, in: *Eleonora di Toledo* (nota 16), pp. 150–169: 155sg.

⁵² Cfr. Cox-Rearick (nota 23), pp. 45sg.; Gregory Murry, *The Medicean Succession: Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici’s Florence*, Cambridge, Mass./Londra 2014, pp. 208, 213. Per le possibili evocazioni mariologiche nei ritratti di Eleonora eseguiti dal Bronzino, cfr. Gabrielle Langdon, *Medici Women Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto/Buffalo 2006, pp. 72–76.

frate.⁵³ Nei testi spirituali e nelle prediche, il domenicano accennava ai noti passi giovannei per esortare ad accostarsi alla pienezza di vita offerta dal Salvatore:

Dice il nostro Salvatore alla Samaritana: chi bevèrà di quest'acqua dimostrando l'acqua della fonte dove sedeva, per la quale dicono i dottori che se intendono le volupta mondane, hara sete un'altra volta, perché non fanno quieto l'appetito anzi inquietissimo, e sempre più desideroso. Ma chi bevèrà dell'acqua che gli darò io, cioè dell'acqua della gratia, dalla quale procede la charità e l'amore di Iesu, ogni dolcezza spirituale, non hara sete in eterno, cioè non hara sete né desiderio d'altra cosa che di me. Nelle quali parole si dimostra gran differentia dalle volupta del senso a quelle della gratia, peroché quelle del senso fanno l'appetito inquieto, e quelle della gratia lo fanno quieto non in cose temporali, ma nel sommo bene eterno.⁵⁴

Savonarola ribadisce i temi che da Origene in poi riguardarono la “concreata e perpetua sete”⁵⁵ di spirito e di verità, che sono il dono (la grazia) di Dio e spengono ogni altro desiderio; ma sarebbe difficile sostenere che il *Cristo fonte di vita* corrisponda a questi o ad altri consimili accenti ortodossi. La vicenda di Savonarola produsse un notevole fervore iconografico, relativo però a schemi visivi familiari ai fiorentini, modificati secondo i temi della predicazione e della profezia del domenicano; il *Cristo fonte di vita* è invece una novità su tutti i fronti, e poiché invenzioni del

genere non nascono dal nulla occorre rifarsi a una condizione ideologica altrettanto inusitata per ricostruire uno sfondo plausibile.

Per meglio intendere la peculiarità della tavola sarà utile confrontarla con un disegno di poco posteriore di Lelio Orsi, l'artista di corte dei Gonzaga di Novellara, che ha al suo attivo un buon numero di soluzioni iconografiche originali. Il foglio degli Uffizi cui alludiamo (fig. 14) è databile all'ultima fase di Orsi, al 1570 circa, e associa il tema medievale di *Gesù fonte di vita* ad aspetti che coincidono con l'idea di Bandinelli, ma pianificati con una intenzione ben diversa.⁵⁶ Il Figlio di Dio appare su un'altura rocciosa e dal suo costato sgorga un fiotto di sangue (e acqua) a riempire la ciotola di un pellegrino che, salendo gli scalini scavati nella pietra, lo ha raggiunto con un bambino. Un secondo viandante con bastone e tascapane avanza per un altro sentiero nella medesima direzione. Per l'intelligenza del disegno bisogna osservare il gruppo in primo piano: un angelo senza ali (una tipologia preferita dall'artista) indica Gesù a un uomo munito anch'egli di bastone, che offre del pane a un mendico, il quale lo porge ai figli, mentre indietro una delle due arpie ha l'apparenza dell'Avarizia sconfitta. Un demone seminascolato in un anfratto tenta di ostacolare con un laccio il cammino dell'uomo generoso, e un secondo spia da un crepaccio.⁵⁷

La soluzione di Orsi si colloca sul versante dell'ortodossia ristabilita a Trento, poiché sottolinea l'importanza delle opere (l'elemosina effettuata in

⁵³ Cfr. Lorenzo Polizzotto, *The Elect Nation: The Savonarolian Movement in Florence, 1494–1545*, Oxford 1994.

⁵⁴ *Molti devotissimi trattati del reverendo padre frate Hieronimo Savonarola (Trattato dell'amore di Iesu Christo)*, Venezia 1547, c. 71v. Tra i contemporanei di Bandinelli, anche la marchesa di Pescara si attiene a questi accenti; Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma/Bari 1982, p. 209: “S'una scintilla in voi l'alto superno / fonte mandasse de la sacra viva / acqua, che, ben gustata, in tutto priva / di sete temporal l'alma in eterno [...]” (*Rime epistolari*, 12). Sull'acqua donata da Cristo, la poetessa accede anche ai temi che vedremo impiegati dagli ‘spirituali’; cfr. *ibidem*, p. 171: “*Corsi in fede* con semplice sicuro / animo, e voglie risolte e pronte, / a ber de l'acqua viva, o eterna Fonte [...]” (*Rime spirituali*, 173).

⁵⁵ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Paradiso*, II, 19.

⁵⁶ Penna, inchiostro e acquerello su carta, 360 × 240 mm. Cfr. Fiorella Frisoni, in: *Lelio Orsi*, cat. della mostra Reggio Emilia 1987/88), a cura di Elio Monducci/Massimo Pirondini, Cinisello Balsamo 1987, p. 242, no. 209, con bibliografia precedente.

⁵⁷ La metafora del laccio è frequente nella Bibbia (si veda ad esempio Sal 91,3; 141,9; Is 24,17); per il *laqueus diaboli*, cfr. 1 Timoteo 3,7 e 2 Timoteo 2,26.

⁵⁸ Per una lettura parzialmente diversa cfr. Adriano Prosperi, “Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano”, in: *La pittura in Italia: il Cinquecento*, a cura di Giuliano Briganti, Milano 1988, II, pp. 581–592: 590sg. Per il contesto ortodosso in cui Orsi operava si veda

primo piano) in ordine alla giustificazione del credente ottenuta da Cristo e alla fruizione eucaristica del suo sangue.⁵⁸ Invece, l'idea di Bandinelli è conforme a una diversa intuizione dell'esperienza salvifica, nonostante le analogie rispetto al disegno di Orsi (le rocce, i pellegrini, la ciotola); verrebbe quasi da credere che il pittore di Novellara abbia effettuato una revisione consapevole del tema bandinelliano, se non fosse per la sua estraneità all'ambiente fiorentino.

La storiografia recente ha insistito sull'influenza che la teologia e la spiritualità emerse nel panorama religioso della penisola a seguito delle riforme d'oltralpe ebbe su alcune raffigurazioni fiorentine a partire dagli anni quaranta sino alla fine del Concilio di Trento. Questo tipo di influssi è difficile da individuare a causa dell'ambiguità costitutiva di ogni immagine, a cui si aggiunge in questa fase il carattere talora equivoco delle concezioni teologiche che furono all'origine di tali soluzioni. Come è noto, una personalità come quella del Pontormo è da tempo inquadrata in tale congiuntura in rapporto al ciclo di affreschi in San Lorenzo,⁵⁹ anche se di recente sono emersi alcuni dubbi in proposito;⁶⁰ Baccio Bandinelli sembrerebbe estraneo ai fermenti dello spiritualismo attivi intorno a lui,⁶¹ se pensiamo al personaggio che vien fuori dalle testimonianze non sempre disinteressate dei contemporanei. Massimo Firpo ha tuttavia sottolineato i legami tra i temi fondamentali della teologia valdesiana e l'iconografia del coro di Santa Maria del Fiore, un'impresa che assorbì a



—
14 Lelio Orsi, *Cristo fonte di vita*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 13216 F

Massimo Firpo/Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma/Bari 2016, pp. 436sg.

⁵⁹ Charles de Tolnay, "Les fresques de Pontormo dans le chœur de San Lorenzo à Florence", in: *Critica d'Arte*, XXXIII (1950), pp. 38–52; Raffaella Corti, "Pontormo a San Lorenzo: un episodio dello 'spiritualismo' italiano", in: *Ricerche di storia dell'arte*, VI (1977), pp. 5–47; Paolo Simoncelli, "Jacopo da Pontormo e Pierfrancesco Riccio: due appunti", in: *Critica storica*, XVII (1980), pp. 331–358; Salvatore Lo Re, "Jacopo da Pontormo e Benedetto Varchi: una postilla", in: *Archivio Storico Italiano*, CL (1992), pp. 139–162; Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

⁶⁰ Jessica A. Maratsos, *Pontormo and the Art of Devotion in Renaissance Italy*,

Cambridge/New York 2021; Elizabeth Pilliod, *Pontormo at San Lorenzo: The Making and Meaning of a Lost Renaissance Masterpiece*, Turnhout 2022; Lynette M. F. Bosch, "Seeing Through the Turn of Sight: Jacopo Pontormo's San Lorenzo Frescoes, the Roman Liturgy, and a Visionary Style", in: *Iconocrazia*, II (2023), pp. 173–212.

⁶¹ Impieghiamo i termini 'spiritualismo' e 'spirituali' in riferimento alla congiuntura religiosa prodottasi in Italia specialmente a seguito del magistero di Juan de Valdés, che modificava il tema luterano della *sola scriptura* a favore di un'esperienza pneumatica di carattere più comprensivo, attenuando l'accanimento antiromano dei riformatori d'oltralpe. Per una più precisa messa a punto cfr. Massimo Firpo, "Some Clarifications on Michelangelo and the 'Spirituali'", in: *Capricci luterani? Michelangelo artista e*

lungo le energie dello scultore e restò anch'essa incompiuta.⁶² Se a questo aggiungiamo le transazioni di ordine fattuale che Bandinelli ebbe con alcuni degli 'spirituali' fiorentini, tra cui Pierfrancesco Riccio, Lelio Torelli, Bartolomeo Panciatichi, Giambattista Ricasoli, sarà legittimo considerare il *Cristo fonte di vita* alla luce delle dottrine che si erano diffuse in questa cerchia.⁶³

Il tema tradizionale dell'acqua offerta dal Messia emerge nella letteratura dello spiritualismo italiano con una connotazione nuova; a coinvolgere in questa fase non è tanto l'aspetto esauriente del dono divino rispetto all'insufficienza dei piaceri sensibili, come nella spiritualità tradizionale, quanto il tema scottante della grazia della giustificazione ottenuta dai peccatori che credono. Per spiegarci addurremo in ordine di congruenza alcuni esempi desunti dai vari generi letterari che diffusero nella penisola il vangelo della "sola fede".

Negli anni in cui Bandinelli concepì la sua invenzione, Bartolomeo Panciatichi compose le *Sette canzoni spirituali a imitazione de' sette salmi*, in cui metteva in versi con bella eloquenza i temi della colpevolezza umana e della giustizia imputata ai peccatori.⁶⁴ Il Panciatichi fu coinvolto nelle strategie politiche ed economiche di

Cosimo I e i suoi trascorsi in Francia lo accostarono precocemente ai capisaldi della teologia ugonotta;⁶⁵ inquisito nei primi anni cinquanta, egli usufruì della protezione del Duca e non rinunciò a testimoniare nei suoi versi la buona novella della giustificazione, seppur con maggiore prudenza. Accanto a riferimenti generici presenti qui e là, in rapporto al *Cristo fonte di vita* rileviamo l'interrogazione programmatica della III canzone, che enuncia a chiare lettere il ruolo esclusivo di Gesù nel piano della salvezza: "Non sai ch'egli è sol di giustizia fonte?"⁶⁶

La vicinanza di Benedetto Varchi alle posizioni riformistiche che si erano rafforzate in prossimità dell'apertura del Concilio di Trento e tenevano vivo il dibattito durante le prime sessioni è ben riconosciuta dagli storici della civiltà fiorentina del Cinquecento.⁶⁷ Il *Sermone fatto alla croce* che Varchi pronunciò davanti ai confratelli della Compagnia di San Domenico il 19 aprile 1549 è in proposito eloquente e mostra di dipendere dalle considerazioni sul valore salvifico del sacrificio di Cristo rivendicate dagli spirituali:

Tu o Giesù Cristo piissimo non solo volesti morire per noi peccatori, non solo ci volesti donare te stesso e la tua dolcissima, purissima, e preziosissima vita, ma an-

poeta nel contesto del dibattito religioso del Cinquecento, a cura di Christine Ott et al., Berlino 2023, pp. 13–29. D'altra parte, sono anche noti gli esiti radicali cui diede luogo l'insegnamento dello spagnolo; cfr. Luca Addante, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Roma/Bari 2010.

⁶² Massimo Firpo, "Il coro del duomo fiorentino", in: *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 244–261; *idem*, "Baccio Bandinelli e il coro di Santa Maria del Fiore", in: *Rinascimento*, LIV (2014), pp. 85–132; *idem*, *Pontormo's Frescos in San Lorenzo: Heresy, Politics and Culture in the Florence of Cosimo I*, Roma 2021, pp. 141–174. Sulla posizione tollerante di Valdés verso le immagini, radicalizzata in seguito da alcuni seguaci, cfr. Firpo/Biferali (nota 58), pp. 124sg.

⁶³ Per tali legami si ricorrerà alla documentazione pubblicata da Waldman (nota 14), *ad indicem*. In un sonetto dispregiativo del *Cristo morto* del coro del duomo, Alfonso de' Pazzi ironizza sullo scultore: "che in cose sacre ognior mette le mani / dando cagion di dire a' Luterani / et a' semplici e bon volt'il cervello" (*ibidem*, pp. 915sg., no. 7).

⁶⁴ La composizione delle canzoni risale agli anni cinquanta; nel 1576 esse furono dedicate alla granduchessa Giovanna d'Asburgo; cfr. Matteo Fadini, "Le Canzoni spirituali di Bartolomeo Panciatichi", in: *Bollettino della società di studi valdesi*, 218 (2016), pp. 103–146.

⁶⁵ Salvatore Caponetto, *Aonio Paleario (1503–1570) e la Riforma protestante in Toscana*, Torino 1979, pp. 88–94; Gustavo Bertoli, "Luterani e anabattisti processati a Firenze nel 1552", in: *Archivio Storico Italiano*, CLIV (1996), pp. 59–122; Firpo (nota 59), pp. 358–363, 369–371; Giorgio Caravale, s.v. Panciatichi, Bartolomeo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014, coll. 686–690. Come è noto, il Bronzino eseguì alcuni dipinti per i Panciatichi; cfr. Carlo Falciani, "Il Bronzino e i Panciatichi", in: *Bronzino: pittore e poeta*, a cura di *idem*/Antonio Natali, Firenze 2010, pp. 153–173; Firpo/Biferali (nota 58), pp. 186sg.; Saracino (nota 35), pp. 153sg. e 245 per le parole "sans fin amour dure" sulla catena d'oro di Lucrezia Panciatichi nel ritratto di Bronzino agli Uffizi, che si riferiscono a I Corinti 13,8. Per le transazioni finanziarie di Bandinelli col banchiere cfr. Waldman (nota 14), pp. 250sg., 255, ni. 412, 419.

⁶⁶ Cit. da Fadini (nota 64), p. 128. Cfr. anche la IV canzone: "Con le chiare e fresch'acque / de la tua grazia immensa, / smorza la fiamma accensa / di quel fuoco che meco, ahi lasso, nacque" (*ibidem*, p. 131). Entro un contesto che rivendica la fede "in Cristo solo", cfr. i versi del capitolo ternario di Ercole Bentivoglio (1544 ca.) pubblicato da Enrico Garavelli, "Un capitolo inedito di Ercole Bentivoglio ad Andrea Ghetti da Volterra",

cora tutta la giustizia tua, tutta l'innocenza tua, tutta la santità tua, e brevemente tutte le bontà e perfezione tue sono oggi (la tua gran mercé) diventate nostre, o inudito beneficio.⁶⁸

Nel contesto di una omelia tesa a stabilire la giustizia donata ai fedeli dal Salvatore crocifisso e priva di riferimenti alla mediazione sacramentale della Chiesa, Varchi accennava anche al tema che ci occupa in queste pagine:

Cristo pietoso, essendo essi assetati, non solo trasse di durissima pietra copiosissimo fonte, et freschissimo per dar lor bere ma converse ancora l'acqua in preciosissimo vino [...].⁶⁹

Più vicino all'invenzione di Bandinelli ci conduce l'esule fiorentino Antonio Brucioli che dedicò a Cosimo I il tomo relativo alle lettere di San Paolo (1544) del commentario alla Bibbia pubblicato in più volumi a Venezia a partire dal 1542;⁷⁰ la sua esegesi dell'invito di Gesù durante la Festa dei Tabernacoli è un buon esempio dello spostamento d'accento che riguardò in questi anni le metafore dell'acqua e della sete in rapporto alla grazia della giustificazione:

Et questo ultimo dì è l'ottavo della festività de tabernaculi, che era celeberrimo, nel quale è verisimile essere concorsa maggiore frequentia di popolo nel tempio dove insegnava. Et dice stare Giesu, e gridare, perché desiderava che a tutti si dimostrasse donde è la vita eterna. Et dal solo spirito di Iddio appare qui che solamente è che noi conosciamo Iddio, e siamo renduti certi della sua bontà verso di noi, e che noi studiamo di restituire essa verso i prossimi, e solo Christo dona a' suoi esto spirito. Adunque tutte le cose pendono dalla fede in quello, a questa adunque, e qui e altrove esorta Christo, e havere sete e scoperto il peccato, essere confuso e mortificato, per ilché avviene che noi conosciamo essere vera maladitione tutte le forze e giustizie humane, cioè come dice l'Apostolo, la legge essere pedagogo a Christo. Et qui si debbe intendere quegli che sono capaci della gratia essere gli assetati, secondo quello che è scritto, gli assetati empie di beni, per ilché dove non è cognitione del peccato, quivi non è lo spirito [...].⁷¹

Il *Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini pubblicato nel 1543 fu, come è noto, il testo in cui si riconobbe un movimento che grandi speranze di riforma della Chiesa in senso spirituale suscitava fra gli

in: *Bollettino della società di studi valdesi*, 218 (2016), pp. 11–31: 27: “Ormai tempo è che pura si dimostri / la verità, mal grado degli scribi / e farisei di Dio nemici, e vostri. / Tempo è che 'I buon liquor si gusti e libi / del vivo fonte e non più frond'amar / pascano il mondo, ma celesti cibi.”

⁶⁷ Cfr. Paolo Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento: questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma 1979; Firpo (nota 59), pp. 218–290; Salvatore Lo Re, “Cosimo I a San Lorenzo tra Pierfrancesco Riccio e Benedetto Varchi”, in: *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, atti del convegno Firenze 2019, a cura di Monica Bietti/Emanuela Ferretti, Firenze 2021, pp. 26–37.

⁶⁸ Benedetto Varchi, “Sermone fatto alla Croce e recitato il Venerdì santo nella compagnia di S. Domenico”, in: *idem, Orazione funerale fatta [...] sopra la morte dell'Illustrissima e Eccellentissima Signora Madonna Maria Salviata de' Medici*, Firenze 1549, pp. 32–57: 52sg.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 49. A differenza di molti, Varchi aveva apprezzato l'*Ercole e Caco* di Bandinelli, ma criticò gli aspetti tecnici della statua e non coinvolse lo scultore nel dibattito sul paragone delle arti (1546); cfr. Waldman (nota 14), p. 917, no. 9; Roberta Bartoli, “Bandinelli contro tutti: l'artista negli occhi dei contemporanei”, in *Baccio Bandinelli* (nota 15), pp. 36–59: 49.

Nel *Memoriale*, l'artista allude a dei sonetti composti contro l'accademico e motivati da un passo di Tacito che gli fece dire alla presenza del Duca “che egli [Varchi] era più poeta che storico” (Colasanti [nota 39], pp. 428sg.).

⁷⁰ Cfr. Giorgio Spini, “Bibliografia delle opere di Antonio Brucioli”, in: *Bibliofilia*, XLII (1940), pp. 129–180: 158.

⁷¹ Cfr. Antonio Brucioli, *Nuovo commento ne divini et celesti libri evangelici*, Venezia 1542, c. 214v. Cfr. Gigliola Fragnito, “Un pratese alla corte di Cosimo I: riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio”, in: *Archivio storico pratese*, LXII (1986), pp. 31–88: 45sg. Per una lettera scritta nel maggio 1545 da Brucioli a Riccio allo scopo di sondare l'eventualità di dedicare altre sue pubblicazioni a Cosimo ed Eleonora, cfr. *ibidem*, pp. 58sg. Riferendosi al commentario di Brucioli, il domenicano Ambrogio Catarino Politi, uno dei più agguerriti oppositori in Toscana delle istanze dei luterani e degli spirituali, ne individua i prestiti da Martin Bucer e conclude: “Dio perdoni a l'Autore, io ho fatto mio debito a scuoprirlo, hor chi vuole essere ingannato cercando lui stesso l'inganno con somma industria, suo danno, poi che si parte da i fonti che Iddio gli ha proveduti d'acqua viva, e corre a le cisterne dissipate” (Ambrogio Catarino Politi, *Compendio d'errori, et inganni luterani* [...], Roma 1544, c. 20v).

aderenti.⁷² Un manoscritto del trattatello appartenne a Pierfrancesco Riccio, il maggiordomo di Cosimo I, attraverso cui passavano le commesse artistiche più importanti della città,⁷³ e il “dolce libricino”⁷⁴ coinvolse effettivamente i membri dell’Accademia Fiorentina, oltre a non pochi tra i fedeli consapevoli. Tali circostanze sono state valorizzate per riconoscere le coperture che legittimarono su un piano ideologico le strategie filoimperiali e antiromane irradiate da Palazzo Vecchio negli anni quaranta.⁷⁵ Sarebbe ingenuo ritenere che il *Cristo fonte di vita* sia l’illustrazione di un passo del libro; tuttavia, la portata dottrinale della tavola è predominante rispetto ai suoi fattori di ‘artificio’ e conviene piuttosto a quello che definiremmo un manifesto teologico. L’invenzione di Bandinelli non si raccorda a una tradizione visiva, ma a idee maturate sul terreno di ragionamenti o di testi che indussero a mettere in figura la verità conquistata, per averla sempre davanti agli occhi. Sarà pertanto utile indicare la corrispondenza della tavola con una delle pagine del libriccino dedicata a commentare il brano del quarto vangelo da cui scaturì l’archetipo del Messia che disseta:

Qual consolazione, quale allegrezza in questa vita si può assomigliare a quella di colui, il qual, sentendosi oppresso dalla gravezza intollerabile degli suoi peccati, ode così dolci e suavi parole del Figliuol di Dio, che gli promette tanto benignamente di recrearlo e liberarlo da così grave peso? Ma il tutto consiste che conosciamo dadovero la infirmità e miseria nostra, perché non

gusta il bene chi non ha sentito il male. E perciò dice Cristo: “Se alcuno ha sete venga a me e beva”, quasi voglia dire che, se l’uomo non si conosce peccatore e non ha la sete della giustizia, non può gustare quanto dolce sia questo nostro Iesù Cristo, quanto sia suave pensare e parlar di lui e imitar la sua santissima vita. Se adunque conoscemo la infirmità nostra per l’ufficio della Legge, ecco che Gioan Battista ci mostra col dito il medico benignissimo, dicendo: “Ecco l’agnello di Dio, il qual lieva li peccati del mondo”, il qual, dico, ci libera dal grave giogo della Legge, abrogando e annichilando le sue maledizioni e aspre minacce, ritornandoci nella pristina innocenza e instaurando in noi la imagine di Dio [...].⁷⁶

Per esemplificare la resistenza che si manifestò nella letteratura ligia all’ortodossia davanti a tali enunciati, basterà riferirsi alle invettive di Ambrogio Catarino Politi contro i teologi di matrice erasmiana che ‘solo’ a Cristo applicavano i termini della salvezza ricavati da Giovanni 7,37–39, e non anche alla Vergine e alla Chiesa,⁷⁷ e citare le parole di Giovanni Battista Zappi da Imola, che riconduce senza ambiguità l’appello di Gesù alla mediazione ecclesiastica:

E però corra ogni uomo al fonte di vita di Giesu Christo, perché per la fede della salute di tutti ci aspetta, non mancando di dar l’acqua della sua santissima gratia a chi va a lui [...] gridando in la sua santissima Chiesa Romana, come fece in Gierusalemme: *si quis sitit, veniat ad me et bibat*.⁷⁸

⁷² La bibliografia sul *Beneficio* è assai vasta; si veda da ultimo Massimo Firpo/Guillaume Alonge, *Il Beneficio di Cristo e l’eresia italiana del ’500*, Roma/Bari 2022.

⁷³ Per il codice miscelaneo cartaceo ms. 1785 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, che contiene l’unica testimonianza manoscritta dell’opera di Fontanini, e la figura del Riccio suo detentore, cfr. Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo: con le versioni del secolo XV. Documenti e testimonianze*, a cura di Salvatore Caponetto, Firenze/Chicago 1972, pp. 499–504; la nota di possesso del codice è posteriore al 3 luglio 1557.

⁷⁴ Per la nota definizione di Pier Paolo Vergerio, contenuta nel suo *Catalogo de’ libri* (1549), si veda Benedetto da Mantova (nota 73), pp. 443–445.

⁷⁵ Cfr. Firpo 2021 (nota 62).

⁷⁶ Benedetto da Mantova (nota 73), pp. 19sg.

⁷⁷ Ambrogio Caterino Politi, “De certa sanctorum gloria”, in: *Opuscula*, Laon 1542, pp. 5–88: 52sg. In rapporto all’esegesi dei Vangeli, l’autore sottolinea la portata ecclesiologica degli stessi testi relativi all’acqua coinvolti nell’invenzione di Bandinelli; cfr. *idem*, *Claves duae, ad aperientdas intelligendasve scripturas sacras* [...], Laon 1543, pp. 120sg. Per Politi si veda Giorgio Garavale, *Sulle tracce dell’eresia: Ambrogio Catarino Politi*, Firenze 2007.

⁷⁸ Giovanni Battista Zappi, *Prato della filosofia spirituale*, Bologna 1577, p. 38.

In riferimento all'eventualità che il *Cristo fonte di vita* fosse destinato a Eleonora di Toledo, occorre aggiungere che Juan de Valdés, il principale ispiratore dello spiritualismo italiano, era stato archivista e assiduo informatore del padre della Duchessa, il viceré di Napoli don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga; la residenza di Valdés a Napoli, la sua frequentazione del Viceré e del suo entourage, oltre alla spiccata tendenza all'apostolato dell'illuminato di Cuenca, possono aver influito sulla religiosità di Eleonora, prima che le posizioni paterne si orientassero negli anni quaranta verso una ortodossia più rigorosa. Valdés, inoltre, fu tra i promotori delle nozze di Eleonora con Cosimo (1539), dopo che sfumò il progetto di quest'ultimo di unirsi a Margherita d'Asburgo, la vedova di Alessandro de' Medici.⁷⁹ La spiritualità della figlia di don Pedro è poco deducibile dalle testimonianze contraddittorie che la riguardano;⁸⁰ in ogni caso, Eleonora condivideva nel quarto decennio la politica antifarnesiana del marito favorevole agli spirituali, come attesterebbero le traduzioni bibliche di Antonio Brucioli a lei dedicate,⁸¹ prima di allinearsi d'ufficio al riaccostamento di

Cosimo al papato durante gli anni cinquanta, dopo la morte di Paolo III.

Potremmo aggiungere che un coinvolgimento della Duchessa negli aspetti tipologici e allegorici delle storie di Mosè è palese negli affreschi della cappella in Palazzo Vecchio che il Bronzino ultimò nel 1543. In questo caso, tuttavia, le vicende del legislatore sono utilizzate in rapporto alla destinazione sacramentale dello spazio riservato a Eleonora, oltre che a una non troppo velata celebrazione del coniuge.⁸² Il *Cristo fonte di vita* utilizza invece la tipologia mosaica concepita da Paolo in una direzione spirituale e non sacramentale, in conformità a una fruizione di carattere esclusivo. Questa circostanza è compatibile sia con l'uso del "quadreto" da parte della sposa di Cosimo quando fosse in vena di interiorità, sia con altre destinazioni, non esclusa una relativa a Bandinelli medesimo in un momento non pubblico della sua biografia.⁸³

Resta da indicare la coincidenza tra i temi che sottendono la tavola di Bandinelli e una pergamena eseguita da Giulio Clovio nel 1553 per il Granduca, o più verosimilmente per Eleonora, che Vasari intitola

⁷⁹ Cfr. Daniel A. Crews, *Twilight of the Renaissance: The Life of Juan de Valdés*, Toronto 2008, pp. 133–138, il quale sostiene che per conseguenza di questo matrimonio Firenze diventò "a major center of the 'Valdesian heresy'" (p. 137). Valdés era stato a suo tempo legato al cardinale Ippolito de' Medici (*ibidem*, p. 82). In generale su questi argomenti cfr. Carlos José Hernando Sánchez, "Naples and Florence in Charles V's Italy: Family, Court and Government in the Toledo-Medici Alliance", in: *Spain in Italy: Politics, Society, and Religion 1500–1700*, atti del convegno Roma 2003, a cura di Thomas James Dandeleit/John A. Marino, Leida/Boston 2007, pp. 135–180; *idem*, "Sguardi di famiglia: i Toledo tra Spagna e Italia", in: *Eleonora di Toledo* (nota 16), pp. 38–45; Elena Bonora, *Aspettando l'imperatore: principi italiani tra il papa e Paolo III*, Torino 2014. Anche Juan de Villafranca, il discepolo e collaboratore di Valdés che radicalizzò gli insegnamenti del maestro, era parte dell'entourage del Viceré; cfr. Addante (nota 61), p. 44.

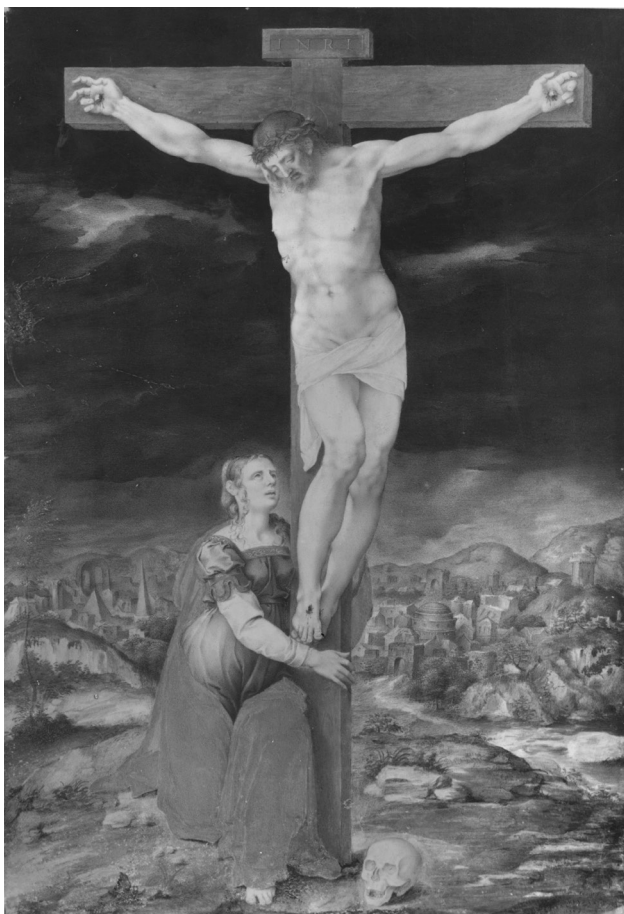
⁸⁰ Cfr. Chiara Franceschini, "Los escolares son cosa de su excelentia, como lo es toda la Compañia: Eleonora di Toledo and the Jesuits", in: *The Cultural World of Eleonora di Toledo: Duchess of Florence and Siena*, a cura di Konrad Eisenbichler, Aldershot *et al.* 2004, pp. 181–206; Firpo/Biferali (nota 58), pp. 175–180; Franceschini (nota 51), pp. 150–169. In relazione al fatto che i Valdés di Cuenca erano discendenti da *conversos* (Baldassarre Castiglione accusò Juan di essere di ascendenza giudaica; cfr. Marcel

Bataillon, *Erasmus et l'Espagne*, Ginevra 1998 [1937], pp. 194sg.) e che Juan fu sensibile in gioventù alle dottrine filogiudaiche degli *alumbrados* (cfr. Massimo Firpo, *Tra alumbrados e "spirituali": studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze 1990), si ricorderà che Eleonora di Toledo era assai legata a Benvenida Abravanel, figlia di Isaac e moglie del tesoriere del Viceré Samuel Abravanel, che aveva contribuito alla sua educazione e a sua volta fu implicata nella spiritualità e negli eventi del giudaismo contemporaneo (Umberto Cassuto, *Gli ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Firenze 1918, pp. 88sg.; Fragnito [nota 71], p. 45); questo legame fu celebrato nelle comunità ebraiche, come molto dopo attesta Menasseh Ben Israel, *Esperanca de Israel*, Amsterdam 1650, pp. 102sg. La tipologia mosaica implicata nel *Cristo fonte di vita*, per quanto tradizionale, potrebbe anche convenire a tali circostanze.

⁸¹ *Il Nuovo Testamento di Giesu Christo Salvatore nostro di greco tradotto in volgare italiano*, Venezia 1544, e *I Psalmi di David tradotti dalla hebraica verità et con brevi proemii dichiarati*, Venezia 1544; cfr. Spini (nota 70), pp. 149, 161.

⁸² Per questi aspetti, cfr. Cox-Rearick (nota 23), pp. 213–237, 294–319, e, in generale, Murry (nota 52), pp. 16–103.

⁸³ Dall'inventario dei quadri e quadretti di Bandinelli elencati senza il soggetto fra i beni dei famigliari non è naturalmente possibile ricavare conferme in tal senso; cfr. Waldman (nota 14), pp. 866–869, no. 1588.



15 Giulio Clovio, *Crocifisso con Maria Maddalena*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 812 F.

⁸⁴ Vasari (nota 16), VII, p. 566; Marcella Marongiu, in: *Eleonora di Toledo* (nota 16), pp. 338sg., no. 75.

⁸⁵ Nel 1568, Cornelis Cort incise da un disegno di Clovio (British Museum, inv. I860,616.19) una *Crocifissione* con la medesima figura di Cristo, aggiungendo fra l'altro una figura femminile che abbraccia la croce come nella pergamena Medici, ma chiaramente caratterizzata come Maria Maddalena (Manfred Sellink, *Cornelis Cort*, ed. by Huigen Leeftang, Rotterdam et al. 2000 [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, 16–18], I, pp. 216–220, no. 63). Il confronto tra il disegno, l'incisione e la pergamena stabilisce lo statuto particolare di quest'ultima in rapporto alla spiritualità di Eleonora.

“un Crucifisso con la Madalena a' piedi” e loda come “cosa maravigliosa” (fig. 15).⁸⁴ Nell'attesa di ritornare più diffusamente sulle implicazioni della miniatura, segnaliamo che nell'invenzione di Clovio la peccatrice abbraccia la croce in rappresentanza della *Fides*, con i colori rosso e azzurro di Gesù.⁸⁵ Questa immagine confermerebbe una fase ‘spirituale’ della Duchessa che coesiste in questi anni con lo *Hofstil* esibito in pubblico: Maria Maddalena è privilegiata rispetto ai figuranti che compaiono nella scena del Golgotha (particolarmente la Vergine e san Giovanni) e l'osservatrice si identifica in lei, abbandonandosi con *fede*, senza altri intermediari e in perfetta solitudine, agli effetti del beneficio di Cristo.⁸⁶

In conclusione, vorremmo ribadire gli aspetti che isolano il *Cristo fonte di vita* nel panorama del suo tempo e lo avvicinano ai temi degli spirituali. Il Salvatore è presentato al di fuori di ogni norma stabilita nell'iconografia di genere dogmatico e sacramentale; egli non esibisce le ferite che appartengono all'Uomo dei dolori, una tipologia eucaristica a cui spesso Bandinelli ha dato forma. In rapporto ai fogli del Museo Puškin e degli Uffizi (figg. 6, 9) e al soggetto del disegno di Lelio Orsi (fig. 14), l'artista effettua una revisione allo scopo di ridurre la portata sacramentale, e dunque ecclesiastica, dell'immagine. L'aspetto sacrificale del beneficio di Gesù, che era basilare per gli spirituali, è implicato dalla sua carne nuda, che sempre corrisponde nell'immaginazione cristiana al dono di sé che riscatta i discendenti di Adamo. Il ‘testimone’ ha

⁸⁶ Marcella Marongiu, *Michelangelo e la “maniera di figure piccole”*, Firenze 2019, p. 53, rimarca la somiglianza fra la figura femminile del *Crocifisso* e il ritratto in miniatura di Eleonora eseguito da Giulio Clovio nello stesso 1553 (Welbeck Abbey, Portland Collection; cfr. Robert B. Simon, “Giulio Clovio's Portrait of Eleonora di Toledo”, in: *The Burlington Magazine*, CXXXI [1989], pp. 481–485); cfr. anche Marongiu (nota 84), p. 338. I precedenti di questa iconografia (di Luca Signorelli agli Uffizi e del Perugino in Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze) includono, pur separati, gli altri figuranti della crocifissione; cronologicamente e ideologicamente più vicina alla miniatura è la tela col medesimo soggetto di Girolamo Romanino nella Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia, inv. 1770.

il compito di sottolineare la risoluzione cristologica dell'immagine, invitando lo spettatore a interiorizzare il dono del Messia nel corso di una contemplazione di carattere anzitutto privato. Se facciamo valere il brano citato del *Beneficio*, l'ignudo potrebbe identificarsi col Battista che "ci mostra col dito il medico benignissimo"; in ogni caso, come il Precursore, egli è il testimone di colui "che proferisce le parole di Dio e dà lo Spirito senza misura" (Gv 3,34).

A conti fatti, dobbiamo a Baccio Bandinelli due importanti (e fortunatamente sopravvissute) illustrazioni dei principi cardine dello spiritualismo italiano. La statua colossale di Dio che sovrastava il corpo di Cristo sull'altare del duomo (1556; ora nel primo chiostro di Santa Croce), mostra il Padre che con gesto assolutorio aderisce al sacrificio del Figlio annunciato dal Nuovo Testamento (il volume nella mano sinistra) e al contempo calpesta il libro della Legge, "abrogando e annichilando le sue maledizioni e aspre minacce".⁸⁷ In aggiunta, l'invenzione del *Cristo fonte di vita* visualizza il correlativo di questa offerta di grazia, la giustizia ottenuta dai peccatori che si accostano al solo Messia per ristorarsi col suo dono.

Abstract

This study presents a neglected painting that could be important for recognizing some aspects of the Florentine religious imagination in one of its most elusive periods. The panel depicts *Christ as the Source of Life* and is an authentic iconographic novelty based on various biblical passages, especially from the Gospel of John, the Apocalypse, and the First Epistle to the Corinthians. The aim of this article is to attribute its invention to Baccio Bandinelli, connecting it to the contemporary debate on the *sola fide* justification: the image visualizes the justice obtained by sinners who approach the Messiah with faith and are restored by his gift, a belief that was especially advanced by the Italian *spirituali*. It is suggested here that the painting was commissioned by Eleonora di Toledo in 1557, thus confirming her sympathies with this movement.

Referenze fotografiche

© Hampel, Monaco di Baviera: figg. 1, 4. – Autore: figg. 2, 6, 13. – The Courtauld, Conway Library, Londra: fig. 3. – © Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico (su concessione del Ministero della Cultura): figg. 8, 9, 14, 15. – © The British Museum, Londra: figg. 5, 7, 10. – © The Metropolitan Museum of Art, New York: fig. 11. – © Scala: fig. 12.

⁸⁷ Cfr. la citazione dal *Beneficio di Cristo* sopra, p. 290. Si veda anche Firpo (nota 62), pp. 248, 253; Firpo/Biferali (nota 58), pp. 219sg.

Umschlagbild | Copertina:
Bronzino, *Portrait Francesca Salviati (?)* | *Ritratto di Francesca Salviati (?)*
Frankfurt a. M., Städel Museum
(S. 260, Abb. 16 | p. 260, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
ottobre 2024