

Ludovico Gonzaga to Angelo Tovaglia - November 22, 1476.¹⁵

Havendo visto quanto per il pollice vostro ne scriveti de quello libro ne richedeti, respondemo che havendolo facto richedere a Luca [Fancelli or Luca da Mariana nostro staffero?], il dice che'l lo dette altre volte ad Andrea Mantegna, quale monstra non sapere quello ne fosse facto, et che'l crede l'andasse in le mane de uno pittore de questa terra, nè fin hora ne troviamo altra certeza. Non stamo per questo de farlo cercare et, possendolo havere, vi ne compiaceremo de la bona voglia.

¹⁵ AS Mantua, Busta 2894, Copialettere, Libro 82, c. 8.

RIASSUNTO

Questo articolo, basato su documenti gonzagheschi, contiene qualche appunto marginale relativo al Mantegna ed alcuni documenti, di maggiore importanza, sullo scultore Gian Cristoforo Romano.

Oltre alla pubblicazione di un documento nel quale il Marchese di Mantova donava il tessuto per fare uno *zuppone* ad *Andrea Squarzone dipintore*, vengono edite due lettere riguardanti un libro di disegni dall'antico che fu noto al Mantegna e che il mercante fiorentino Angelo Tovaglia chiese in prestito al Marchese. La lettera del Tovaglia fornisce, descrivendone il contenuto, preziosi dati su questo libro, ora scomparso.

I documenti su Gian Cristoforo Romano permettono di fissare una data più precisa circa la commissione del famoso ritratto-medaglia di Isabella d'Este realizzato dallo scultore. Vengono, poi, messi in luce due schizzi nei quali l'artista svolse il tema di una impresa del Marchese Francesco II Gonzaga, quella detta del Crogiuolo. Tali disegni, inclusi in una lettera del fonditore Calandra e finora inediti, furono eseguiti per un rilievo da porsi su di un cannone dell'arsenale del Marchese. Tutti gli studiosi hanno sostenuto, finora, che il Marchese scelse uno dei disegni fatti dal Romano e che, in seguito, lo stesso disegno fu riprodotto anche nel busto di terracotta di Francesco II attribuito allo scultore e conservato attualmente nel Palazzo Ducale di Mantova. Non vi è, invece, alcuna affinità fra l'impresa del Crogiuolo scolpita nel busto ed i due disegni del Romano i quali, tra l'altro, non piacquero al Marchese che, come si legge nella sua lettera al Calandra, non li approvò nemmeno per il cannone.

Photo Credits:

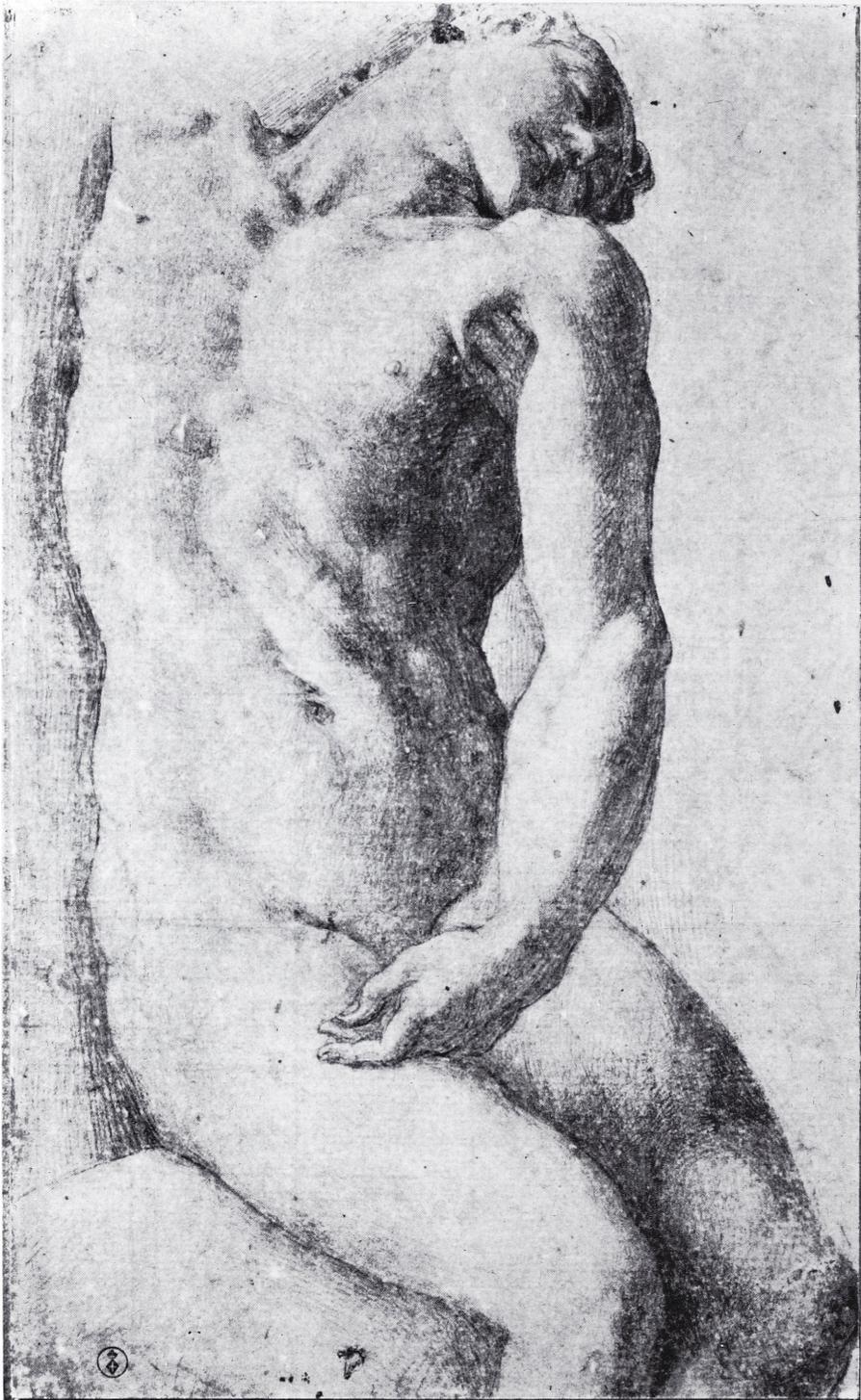
Archivio di Stato, Mantua: Figs. 1, 2. - Giovetti, Mantua: Figs. 3 - 6.

*Richard Harprath: EINE UNERKANNTTE ZEICHNUNG FRANCESCO SALVIATIS ZUM ALTARBILD DER MARKGRAFENKAPELLE IN S. MARIA DELL'ANIMA **

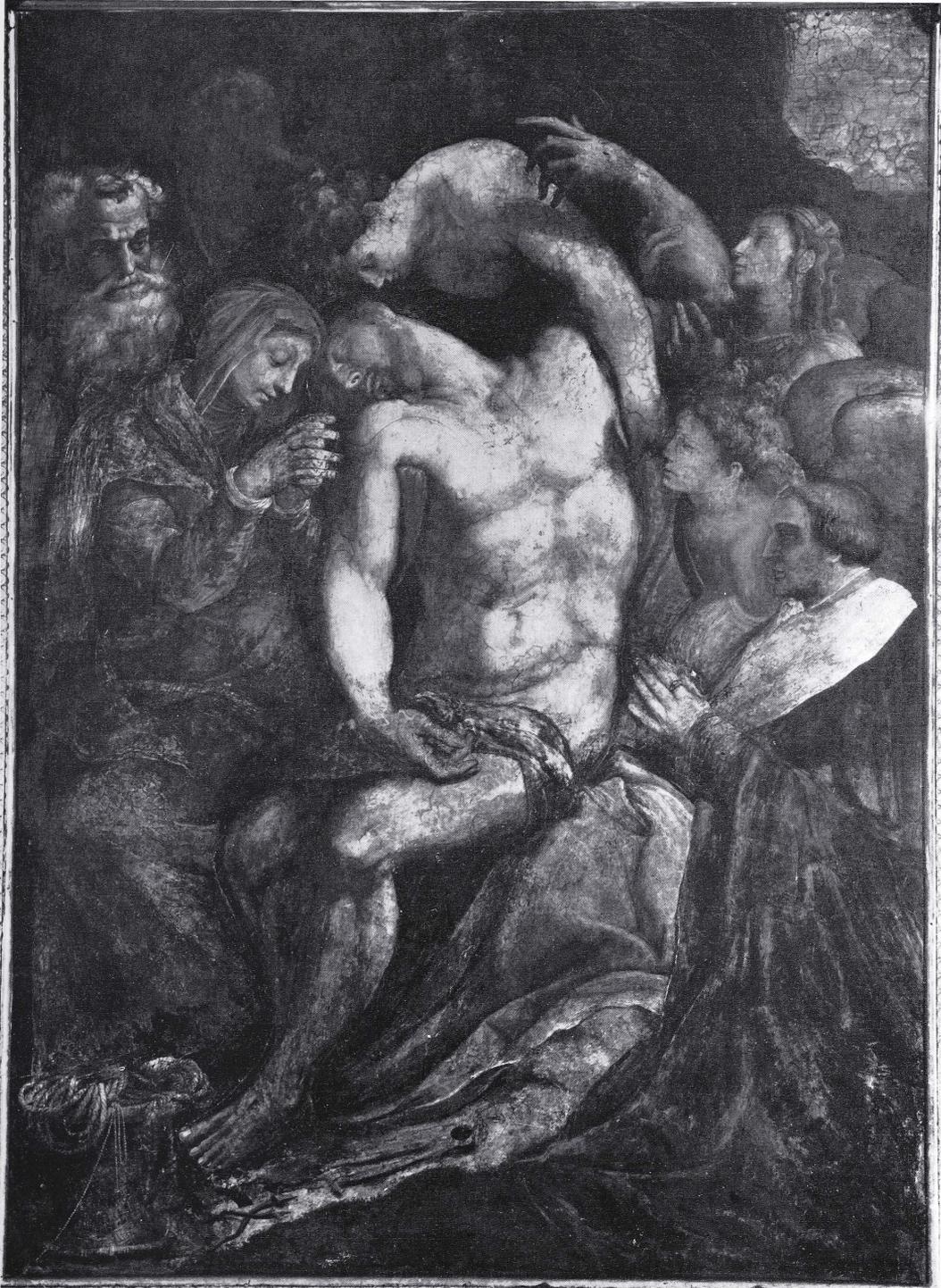
Unter den von Aldo Bertini im Katalog der Sammlung der Biblioteca Reale in Turin nicht verzeichneten Blättern findet sich eine Zeichnung¹, die der Schule Michelangelos zugewiesen ist (Abb. 1). Das Blatt zeigt einen nackten männlichen Körper in sitzender Haltung, dessen mittlerer Rumpf dem Betrachter frontal zugekehrt ist; die Beine sind auf einer angedeuteten Sitzfläche schräg vorwärts nach rechts unten abgewinkelt, die Unterschenkel hängen locker herunter. Am unteren (und vielleicht auch am rechten) Rand scheint das Papier beschnitten zu sein, da die Zeichnung sich in voller Ausführlich-

* *Für Beratung und redaktionelle Hinweise danke ich den Herren Prof. Georg Kauffmann und Prof. Herbert Keutner. Frau Prof. Marina Bersano Begey und Frau Dr. Laura Florio danke ich für freundliche Einführung in die Turiner Sammlung und für die Erfüllung meiner Fotowünsche.*

¹ Turin, Biblioteca Reale, cart. 18, Inv. 15 603. Schwarze Kreide auf Papier, 255 × 158 mm; *Lugt* Nr. 2724. Nicht bei: *A. Bertini*, I disegni della Bibl. Reale di Torino, Rom 1958.



1 Francesco Salviati, Studie für einen Toten Christus. Turin, Biblioteca Reale.



2 Francesco Salviati, Altarbild der Markgrafenkapelle (heutiger Zustand). Rom, S. Maria dell'Anima.

keit bis dorthin erstreckt. Oben wird der Körper gehalten bzw. hochgezogen, und zwar unter der linken Achsel durch eine nur angedeutete Hand, die die Schulter leicht nach vorn schiebt und eine kleine Quetschfalte am oberen Teil des Brustkorbs verursacht. Der rechte Arm ist am Ansatz sehr steil abgewinkelt, die Zeichnung bricht aber hier unvermittelt ab. Doch kann man erschliessen, dass dieser Arm als etwas weiter nach hinten genommen und energischer hochgezogen gedacht war. Nur so erklären sich die gestreckte Torsion des gesamten Rumpfes und die lebhaft, in leichte S-Form asymmetrisch verzogene Zeichnung der kräftigen Bauchmuskulatur. Der jugendliche Kopf ist seitlich hinter die linke Schulter zurückgefallen, das Gesicht bietet sich in starker Verkürzung dar, Augenlider und Mund sind geschlossen. In der Nähe des oberen Randes wird die Zeichnung summarischer und leichter, das Ohr ist recht verschwommen wiedergegeben. Kraftlos fällt der linke Arm nach vorn herunter, biegt sich leicht im Ellbogen und trifft mit der halb geschlossenen Hand auf dem rechten Oberschenkel auf. Am Kontur von Unterarm und Handrücken ist eine nicht unbeträchtliche Korrektur zu erkennen, die darauf hinweisen kann, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine Vorstudie handelt.

Die Lichtquelle, von der die reich modellierte Bauch- und Brustmuskulatur ihr lebhaftes Licht- und Schattenspiel erhält und durch die der Schatten von Unterarm und Hand auf den linken Oberschenkel fällt, ist links oben anzunehmen.

Einige Anklänge an michelangelleske Motive wie die Verkürzung des zurückgelehnten Kopfes, der vor den Leib herabhängende Arm und die Pose des Torso mögen die Attribution an die Schule Michelangelos veranlasst haben. Zu vergleichen wären der Kopf des getragenen jungen Mannes aus der „Sintflut“ der Sistina-Decke und der Torso in den Zeichnungen der Casa Buonarroti 69 F recto und des Louvre 716. Das letzterwähnte Blatt wurde Sebastiano del Piombo zugeschrieben und gehört zusammen mit dem Entwurf Michelangelos zur Planung von Sebastianos Pietà von Ubeda, zu der kurz vor 1533 der Auftrag erteilt wurde und deren Ablieferung erst 1539 erfolgte.²

Doch erweist sich das Turiner Blatt nach Vergleich mit den genannten Kompositionen als durchaus selbständiger Entwurf, besonders was die Torsion und die Wiedergabe der Muskulatur anbetrifft. Die vielfältigen Details der Aktzeichnung legen sogar den Schluss nahe, dass die Studie nach dem Modell entstanden ist. Allerdings ist auch wahrscheinlich, dass der Autor des Blattes die Pietà von Ubeda oder damit zusammenhängende Zeichnungen gesehen hat.

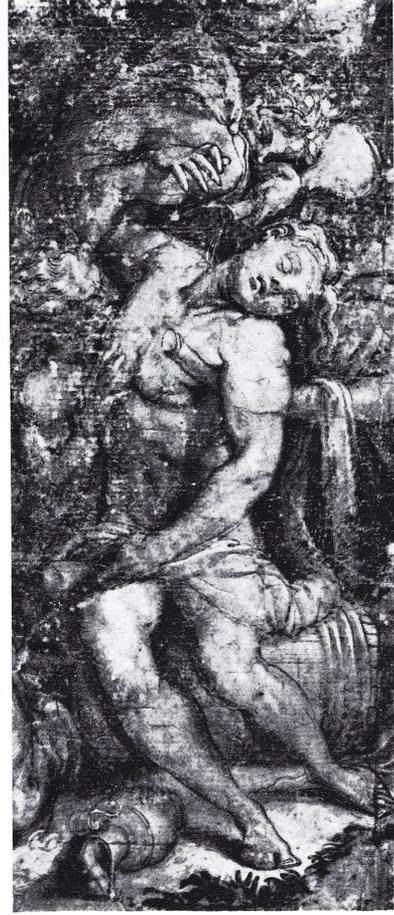
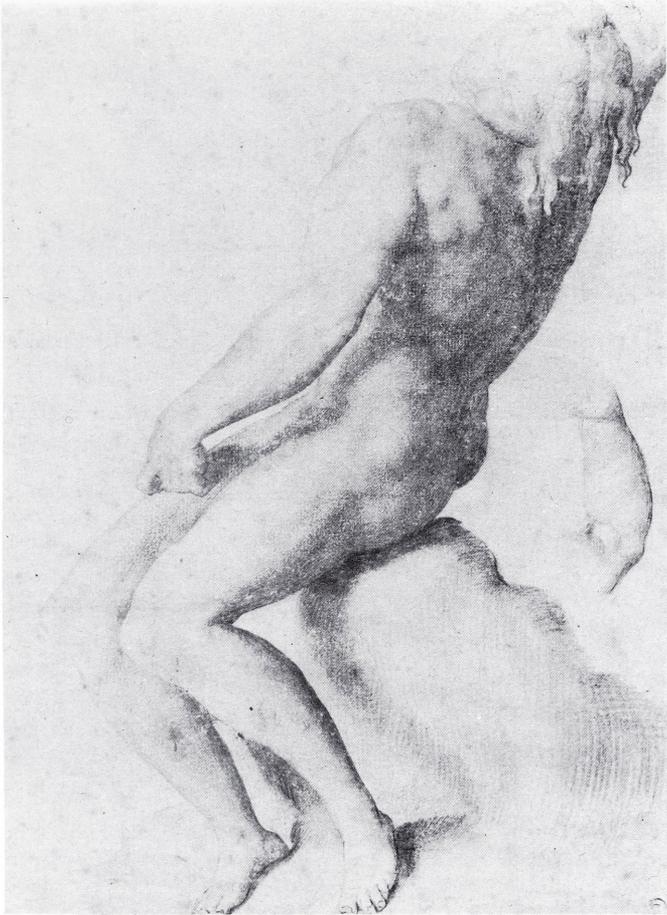
Vermutlich ist die Turiner Studie ein Entwurf zu einem toten Christus aus einer Kreuzabnahme oder einer Beweinung. Besonders nahe, allerdings im Gegensinn, kommt sie dem Christus im Altarbild der Markgrafenkapelle von S. Maria dell'Anima in Rom von Francesco Salviati (Abb. 2).

In stilistischer Hinsicht besitzt das Blatt — vor allem an der linken Seite des Rumpfes — die charakteristischen Merkmale, die Hildegard Bussmann³ für Salviat's Kreidezeichnungen konstatierte: „In jedem Fall tritt die distinkte Führung des Konturs hervor, wie es für die Mehrzahl der Federzeichnungen auch beobachtet werden konnte. Von der Umrisslinie ausgehend, modelliert Salviati gewöhnlich sorgfältig, auf Plastizität seiner Figuren abstellend, in einer Skulpturenzeichnungen nicht unähnlichen Weise. Er benutzt in der Regel zu diesem Zweck die angespitzte, nicht fette Kreide und legt in der Binnenzeichnung feine Parallel- und Kreuzschraffuren mehrfach übereinander; dadurch entsteht an den dunkelsten Flächen der Eindruck gewischer Kreide; diese gleiten jedoch, zu den Rändern lichter werdend, wieder in durchsichtigere, feinere Strichlagen über. Zuweilen führt er die modellierenden Linien parallel entlang der durch den Kontur vorgegebenen Rundung, in an- und abschwelliger Dichte die Wölbung angehend“, wofür die Autorin die Zeichnung 1900-8-24-118 des British Museum sowie ein Blatt mit der Figur eines Soldaten ehemals in der Londoner Skippe-Sammlung und das Blatt D. 122-1888 im Victoria & Albert Museum heranzieht. Unsere Zuschreibung wird durch die thematischen, technischen und stilistischen Übereinstimmungen mit einem erst vor kurzem bekannt gewordenen Blatt Salviati's bekräftigt, das sich in englischem Privatbesitz befindet und von Philip Pouncey als eine authentische Arbeit des Künstlers erkannt wurde.⁴ Diese Studie (Abb. 3) zeigt offensichtlich die gleiche Figur in einer fast identischen Haltung von ihrer linken Seite bei allerdings veränderter Beleuchtung. Wie die Turiner Zeichnung war auch das Blatt in England früher Michelangelo zugeschrieben.

² Vgl. *Erwin Panofsky*, Die Pietà von Ubeda. Ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastianofrage, in: Fs. für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag, Zürich-Leipzig-Wien 1927, pp. 150-161; *Luitpold Dussler*, Sebastiano del Piombo, Basel 1942, p. 80, 89, 91 und 175 f. (Kat. Nr. 169); *Rodolfo Pallucchini*, Sebastian Viniziano, Mailand 1944, p. 179; *L. Dussler*, Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959, p. 156 f. (Kat. Nr. 274) und p. 294 f. (Kat. Nr. 664); *Frederick Hartt*, The Drawings of Michelangelo, London 1971, Nr. 453 und 454, pp. 323 und 325.

³ *H. Bussmann*, Vorzeichnungen Francesco Salviat's. Studien zum zeichnerischen Werk des Künstlers, phil. Diss. FU Berlin 1969, p. 36.

⁴ Italian 16th-Century Drawings from British Private Collections. An exhibition sponsored by the Edinburgh Festival Society and arranged by the Scottish Arts Council, Edinburgh, 23. Aug.-13. Sept. 1969, p. 36, Nr. 75, Taf. 21. Dem Besitzer der Zeichnung, Mr. *T.P.P. Clifford*, sowie Sir *Philip Pouncey* danke ich herzlich für ihre Hilfe. Technik und Masse des Blattes: schwarze Kreide auf Papier, 285 × 202 mm. Aus *Slg. R. Conway (Lugt 628)*.



3 Francesco Salviati, Studie für einen Toten Christus. London, T.P.P. Clifford.

4 Francesco Salviati, Entwurf für einen Bildteppich (Ausschnitt). Florenz, Uff. 611 F.

Dem Verdacht, es handle sich bei dem Turiner Blatt um einen Abklatsch von einem vermuteten (verlorenen oder noch unbekanntem) Originalentwurf, der dem Christus des Altarbilds seitenrichtig entprochen hätte, kann mit folgenden Argumenten begegnet werden: zunächst einmal spricht der Zustand des Blattes mit seinen deutlich zu unterscheidenden intensiveren und schwächeren Strichen, besonders am Kontur der linken Rumpfpartie, gegen eine solche Vermutung. Vor allem aber bezeugt die graphische Technik selbst, dass die Zeichnung von einem Rechtshänder, der Salviati nach Auskunft seiner gesicherten Handzeichnungen gewesen sein muss, hergestellt worden ist. Nur so erklärt sich z.B. die reine Kontrastschraffur auf dem Hintergrund oberhalb des Halses in der Lage von links unten nach rechts oben, die dem Rechtshänder entgegenkommt. Die umgekehrte Schraffenlage von links oben nach rechts unten begegnet ausschliesslich an den Stellen, wo es vom Motiv her so verlangt wird, beispielsweise an der Sitzfläche und an einigen wenigen Stellen der Bauchmuskulatur. Demgegenüber herrscht die Schraffur von links unten nach rechts oben in vielfachen Variationen — auch in Kreuzlagen — eindeutig vor. Die daneben zu beobachtende sehr steile, oft senkrechte Schraffur findet sich auch auf anderen Kreidezeichnungen Salviatis, z.B. auf dem Blatt Louvre 1648.⁵ Diesem graphischen Phänomen entspricht die Beleuchtung der Studie, die — wie wohl die überwiegende Zahl der Blätter Salviatis — den Schatten nach

⁵ Vgl. die Abb. der Zeichnung in: *Catherine Monbeig-Goguel, Il manierismo fiorentino (= I Disegni dei Maestri 16)*, Mailand 1971, Taf. 19.

rechts fallen lässt, was einem rechtshändigen Entwerfer wiederum entgegenkommt. Ausserdem entspricht die Pose der Figur auf dem Turiner Blatt seitenrichtig derjenigen auf dem Blatt in englischem Privatbesitz.

Mit Problemen der Seitenverkehrung hat sich Salviatì spätestens seit 1539 intensiv befassen müssen, als er begann, für den bolognesischen Stecher Girolamo Fagioli Vorlagezeichnungen zu liefern.⁶ Ausserdem gibt es für eine Seitenverkehrung der Hauptfigur unter gleichzeitiger entsprechender Verlegung der Lichtquelle in Zeichnung und Gemälde bei zusammengehörigen Kompositionen Salviatìs ein dem vorliegenden Fall entsprechendes Beispiel: das Louvre-Blatt 10 534⁷ und das (zugehörige) Bild der „Caritas“ in den Uffizien.

Motivische Parallelen zur vorliegenden Zeichnung, nämlich in der Haltung eines nackten männlichen Torso, begegnen bei Francesco Salviatì öfter. Eine vergleichbare Pose des Rumpfes — zur Turiner Studie im Gegensatz — zeigt z.B. die Gestalt des Jonas in der Cappella del Pallio des Palazzo della Cancelleria⁸, deren Ausschmückung wahrscheinlich 1548 begonnen wurde.⁹

Noch näher steht dem Turiner Blatt die Figur eines Trunkenen aus einer wohl während des römischen Aufenthalts 1548 bis 1551 entstandenen Vorzeichnung Salviatìs in den Uffizien zu einem Teppich mit der Darstellung der „Weinernte“ aus einer Serie für die Arazzeria Medicea, an deren Entwürfen um 1545 auch Pontorno, Bronzino und Bacchiacca beteiligt waren (Abb. 4).¹⁰ Die Rumpfhaltung entspricht derjenigen der Turiner Zeichnung seitenrichtig bis auf einige Abweichungen: das Gesicht ist nicht hinter sondern direkt auf die Schulter gesunken und bietet sich dem Beschauer unverkürzt, zwischen herabhängendem Arm und Leib zeigt sich kein Durchblick, und der Arm selbst ist weiter über den rechten Oberschenkel gelegt, wo ein Becher der Hand zu entgleiten scheint; vor allem in der Beinhaltung ergeben sich grössere Differenzen zum Turiner Blatt. Doch die Motive der Stützung unter der linken Achsel sowie der Quetschfalte sind in beiden Entwürfen ähnlich. Im übrigen stimmt auch die Haltung des erhobenen Arms beim Trunkenen mit der des Christus aus dem Altarbild weitgehend überein.¹¹ Die Frage des zeitlichen Verhältnisses dieser beiden Kompositionen zueinander ist noch nicht sicher geklärt und kann auch hier nur versuchsweise gelöst werden.

Trotz der verschiedenen graphischen Mittel lassen sich für das Turiner Blatt und die Uffizien-Zeichnung gemeinsame stilistische Merkmale feststellen: der vorquellende schmale Mund mit den scharf gezeichneten Rändern, betonte Lidspalten bei geschlossenen Augen und hoch liegende Augenbrauen. Mit dem Altarbild hat der Teppichentwurf das weitere Herausragen des Kopfes über die Schulter und die grossflächigere Zeichnung des Aktes bei etwas schwächerer Torsion gemeinsam.

Die Turiner Zeichnung gesellt sich jedoch eher zum Altarbild von S. Maria dell'Anima: die Verkürzung des Gesichts, die Stützung unter der Achsel durch eine Hand — die im Gemälde von einem Tuch bedeckt wird —, der Durchblick zwischen herabhängendem Arm und Rumpf, die Lage der Hand auf dem Oberschenkel und nicht zuletzt der Abbruch des Entwurfs am rechten Armansatz — wo das Altarbild den Arm des haltenden Engels bringt, während das Florentiner Blatt eine Überschneidung erst in der Gegend des Ellbogens zeigt — verdeutlichen die engere Verwandtschaft.

Wann das (in einer Öltechnik auf Putz gemalte) Altarbild der Markgrafenkapelle ausgeführt wurde, steht nicht genau fest; wahrscheinlich ist es erst nach dem 13. August 1550 begonnen oder vollendet worden.¹²

Allerdings bestehen zwischen dem Altarbild und der Turiner Zeichnung auch unübersehbare Inkongruenzen: eine seitenverkehrte fotografische Reproduktion der Zeichnung würde sich mit der Christusfigur des Gemäldes nicht in Deckung bringen lassen, da sie im Altarbild bei proportional gleicher Länge

⁶ Vgl. die Zeichnung in Oxford mit der Darstellung des Todes der Niobiden (*K. T. Parker*, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. II, Oxford 1956, p. 367 Nr. 682) mit dem zugehörigen Stich aus der Schule des Marc Anton (Antonio Salamanca?) B. XV, p. 42, Nr. 13 = *Passavant VI*, p. 87, Nr. 98. — Vgl. dazu *Iris H. Cheney*, *Francesco Salvati (1510-1563)*, PhDThesis New York University 1963 (gedruckt Ann Arbor, Mich., University Microfilms 1971), p. 534, und *H. Bussmann*, a.a.O. p. 79 ff.

⁷ Vgl. *C. Monbeig-Goguel* a.a.O., Taf. 18.

⁸ *Armando Schiavo*, *Il Palazzo della Cancelleria*, Rom 1964, Taf. 24.

⁹ *H. Bussmann* p. 65 f. und p. 139 Anm. 87, gegen eine Frühdatierung des Beginns der Arbeiten und gegen eine von *I. H. Cheney* (pp. 105-112, 219-227 und 383-386) angenommene Unterbrechung vor der Fortführung der Dekoration ab 1548.

¹⁰ Uff. 611 F; Feder, braune Tinte, braun laviert, weiss gehöh, über schwarzer Kreide, 406 × 539 mm. — Vgl. dazu *Detlev Heikamp*, *Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert*. Neue Studien, in: *Münchner Jb.* 20, 1969, pp. 33-74 (bes. pp. 37-47, mit einer Datierung in den Beginn des römischen Aufenthalts 1548-51: p. 46); *I. H. Cheney* pp. 298-306 und 511-514 (Spätdatierung in die Mitte der 50er Jahre im Zusammenhang mit der Frankreichreise Salviatìs); *H. Bussmann* pp. 98-108 und pp. 162-165 Anm. 15-38.

¹¹ Diese Beobachtung hat schon *I. H. Cheney* gemacht (p. 511).

¹² *I. H. Cheney* pp. 227-237 und 386-389.

beträchtlich breiter angelegt ist. Ausserdem entfällt die Torsion und die stark gegliederte Wiedergabe der Bauchmuskulatur zum grössten Teil. Die anderen Unterschiede sind demgegenüber von geringerem Gewicht: Christus ist auf dem Wandbild bärtig, trägt ein Lententuch und ist durch die Seitenwunde gekennzeichnet; die Quetschfalte an der Achsel ist fortgelassen, die Oberschenkel fallen nicht so steil ab, und der herabhängende Arm ist etwas weiter nach aussen geschoben.

Kann das Turiner Blatt nun überhaupt ein direkter Entwurf für das Altarbild der Markgrafenkapelle gewesen sein? Die Kreidezeichnungen Salviatis aus der beginnenden zweiten Jahrhunderthälfte charakterisiert Hildegard Bussmann folgendermassen¹³: „Ein Kennzeichen wenig späterer Blätter gegen 1550 sind dicklinig-grob schraffierte, kleine Partien auf vollendeten, sorgfältig durchgearbeiteten Studien (z.B. Louvre 1665; Louvre 1662; London Slg. T. Clifford; Brit. Mus. 1946-7-13-520). In um die Mitte des fünften Jahrzehnts [gemeint sind die Jahre um 1555!] entstandenen Arbeiten treffen wir auch gewishte, fettere Kreide neben Schraffuren an (z.B. Louvre 10 789; Louvre 10 790; Brit. Mus. 1947-2-14-1; Louvre 1658). Diese Variante in der Verwendung des Mediums ist verbunden mit einem neuen Zug in Salviatis Kunst — einer Vorliebe für grossflächige, weich fliessende Gewänder bei weniger detailliert ausgeformter Aktzeichnung. Die Tendenz dazu zeigt sich bereits in den letzten Malereien der Markgrafenkapelle in S. Maria dell'Anima in Rom gegen 1550 und im Fresko der „Hochzeit zu Kana“ im Refektorium von S. Salvatore in Lauro aus ungefähr derselben Zeit.“

Demnach kann man nur schliessen, dass der Turiner Entwurf aus früherer Zeit stammt und von Salviati für die Komposition des Altarbilds in Rom wiederverwendet wurde. Stilistisch gehört das Blatt, zusammen mit der eingangs erwähnten Zeichnung in englischem Privatbesitz, wahrscheinlich in den Anfang oder die Mitte der 40er Jahre, aus denen die Kreidezeichnung des Victoria & Albert Museum D.122-1888 (Foto Gernsheim 54 718) mit der Camillus-Figur für die Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio zum Vergleich dienen kann. — Ein Grund für die Seitenverkehrung der früheren Figurenkonzepktion bei der Wiederverwendung mag die Einfügung der Stifterfigur in die Beweinungsszene gewesen sein.

Der Uffizien-Entwurf zur „Weinernte“ zeigt in der Figur des Trunkenen weitere Entfernung von der Turiner Zeichnung und eine neue Sinnunterlegung der Pose des erhobenen Arms, die formal aus der Pietà übernommen zu sein scheint. Dies könnte darauf hinweisen, dass das Florentiner Blatt *nach* dem römischen Altarbild entstanden ist.

Die Turiner Zeichnung dürfte somit als Beleg für Salviatis Entwurfspraxis und zugleich als Glied einer Kette bedeutsam sein, an der wir seine Umdeutung ikonographischer Typen verfolgen können.

¹³ H. Bussmann p. 36 f.

RIASSUNTO

Un disegno mai pubblicato nella Biblioteca Reale di Torino (cart. 18, inv. 15 603), attribuito alla scuola di Michelangelo (fig. 1), corrisponde nella sua concezione generale alla figura del Cristo morto della pala d'altare di Francesco Salviati nella Cappella dei Margravi in S. Maria dell'Anima a Roma (fig. 2). Da un esame stilistico del foglio risulterebbe che il progetto è precedente alla pala d'altare, che fu iniziata, o completata, dopo il 13 Agosto 1550. Dal confronto con precedenti disegni a matita si può datare agli inizi o verso la metà degli anni quaranta; malgrado le differenze stilistiche si può senz'altro ritenere modello della figura del Cristo della pala d'altare romana per le numerose corrispondenze. La possibilità che il foglio di Torino sia una riproduzione rovesciata di un ipotetico disegno originale, ora disperso, che avrebbe presentato la figura in una posizione identica a quella della pala d'altare, è esclusa dall'esistenza di un disegno in collezione privata Londinese (fig. 3), nel quale vediamo la stessa figura orientata come nello studio di cui a fig. 1. Con evidenti alterazioni e con un nuovo significato una figura simile si ritrova nell'ubriaco del progetto per un arazzo rappresentante la Vendemmia conservato negli Uffizi (fig. 4). Questo foglio riveste particolare importanza come raro esempio della prassi del Salviati nel riutilizzare propri studi precedenti dando una diversa interpretazione ai tipi iconografici

Bildnachweis:

Bibl. Reale, Turin: Abb. 1. — Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 2. — T.P.P. Clifford, London: Abb. 3. — Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 4.