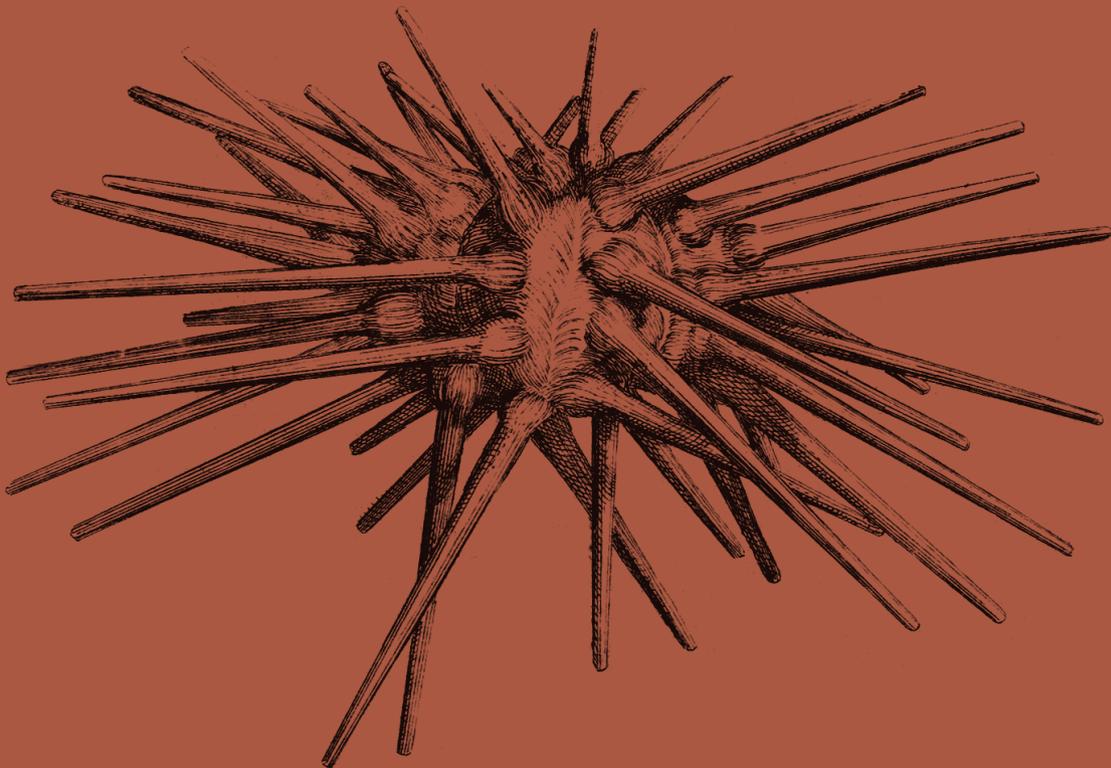


MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019  
HEFT 3



LXI. BAND — 2019

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

---

## Inhalt | *Contenuto*

---

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

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

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

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**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,  
silvia@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  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

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

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 275 \_ *Carlo Ginzburg*

Storia dell'arte, da vicino e da lontano

\_ 287 \_ *Serena Padovani*

Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello. Due questioni di cronologia

\_ 309 \_ *Janis Bell*

Zaccolini, dal Pozzo, and Leonardo's Writings in Rome and Milan

\_ 335 \_ *Chiara Franceschini*

Mattia Preti's *Madonna della Lettera*: Painting, Cult, and Inquisition in Malta, Messina, and Rome

\_ 365 \_ *Gabriella Cianciolo Cosentino*

Dislocazione, musealizzazione e ricezione dei reperti pompeiani: il caso delle colonne a mosaico



---

1 Fra Bartolomeo, *L'apparizione della Vergine a san Bernardo*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

---

# FRA BARTOLOMEO NELLA PRIMA ATTIVITÀ DA FRATE-PITTORE E L'INIZIO DEL RAPPORTO CON RAFFAELLO DUE QUESTIONI DI CRONOLOGIA

---

Serena Padovani

Il quinto centenario della morte di Fra Bartolomeo, avvenuta il 31 ottobre 1517, è stato ricordato nel 2017 da due iniziative organizzate in due istituti che ospitano una particolare concentrazione delle sue opere: il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam e il Museo di San Marco a Firenze.<sup>1</sup> Prendo spunto da queste due imprese, che hanno riaperto l'attenzione degli studi su uno dei protagonisti del Rinascimento fiorentino, per riconsiderare due questioni cronologiche di non poco peso nella ricostruzione del suo percorso: la datazione anticipata di un gruppo di dipinti che a mio avviso dovrebbero precedere l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo* commissionata da Bernardo del Bianco alla fine del 1504 (fig. I) e quindi cadere nel periodo in cui di solito si ritiene che il novello frate si astenesse dalla pittura; e la datazione della Pala Cambi, tappa nodale del suo rapporto con Raffaello.

<sup>1</sup> *Fra Bartolomeo: The Divine Renaissance*, cat. della mostra, a cura di Albert J. Elen/Chris Fischer, Rotterdam 2016; *Fra Bartolomeo 1517*, atti del convegno Firenze 2017, a cura di Alessio Assonitis/Luciano Cinelli/Marilena Tamassia, Firenze 2019.

## La cosiddetta interruzione della sua attività di pittore, 1500–1504

Giorgio Vasari, che dice di valersi delle cronache del convento di San Domenico di Prato ora perdute, narra che Baccio “essendo [...] stato in Prato molti mesi, fu poi da' suoi superiori messo conventuale in San Marco di Fiorenza”.<sup>2</sup> E poi aggiunge che:

Stavasi fra' Bartolomeo in convento, non attendendo altro che agli uffici divini et alle cose della Regola, ancora che pregato molto dal priore e dagli amici suoi più cari che e' facesse qualche cosa di pittura; et era già passato il termine di quattro anni che egli non aveva voluto lavorar nulla; ma stretto in su questa occasione da del Bianco, infine cominciò quella tavola di San Bernardo [...].<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, IV, p. 93.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 93sg.

Dunque Fra Bartolomeo, che risiedeva in San Marco dopo aver trascorso “molti mesi” in Prato, cedendo alle pressioni di Bernardo del Bianco, avrebbe ripreso a dipingere solo con la realizzazione dell'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, che risulta commissionata nel novembre 1504 e pagata, dopo un lungo contenzioso, nel 1507.<sup>4</sup> Le parole di Vasari hanno dato origine alla schematica affermazione che il Frate sia rimasto inattivo come pittore dal 1500 al 1504, ripresa da tutta la critica, salvo pochissime eccezioni, fino a oggi. Così, nel recente catalogo della mostra di Rotterdam, dopo il capitolo dedicato all'attività di Baccio negli anni 1490–1500 prima di farsi frate, il capitolo successivo, relativo alla sua bottega nel convento di San Marco, reca l'indicazione cronologica 1504–1507, implicando la sospensione del suo lavoro di pittore nel periodo 1500–1504. È vero che Albert Elen nella sua introduzione avanza dubbi in proposito: “It is almost inconceivable that Fra Bartolommeo abandoned art, his true passion, on entering the Dominican order. Vasari says that he painted nothing for four years, but one wonders”;<sup>5</sup> deduce però che Fra Bartolomeo, non avendo una bottega attrezzata e lavorando magari nel chiuso della sua cella, non può che essersi limitato a esercitarsi nel disegno e a produrre piccole opere devozionali.<sup>6</sup> Ma, dal momento che si fatica a concentrare dopo il novembre 1504 un grup-

po consistente di dipinti del Frate caratterizzati da un linguaggio ancora molto vicino alle sue opere di fine Quattrocento e al *Giudizio* dipinto nel 1499–1500 per Santa Maria Nuova, sembra opportuno riprendere la proposta di rivedere tale opinione così radicata,<sup>7</sup> tenendo conto delle norme della vita religiosa domenicana ai primi del Cinquecento e dei caratteri stilistici di un gruppo di dipinti di Fra Bartolomeo.

Secondo la regola domenicana in vigore oggi, l'ingresso nell'ordine prevede un anno di noviziato, da svolgersi nell'ambiente appositamente destinato a tale funzione nel convento, e tre anni di “professione semplice” (cioè temporanea), dedicati alla formazione spirituale e allo studio, da svolgersi in un altro ambiente chiamato studentato. A conclusione di questo ciclo formativo, cioè dopo quattro anni dall'ingresso nell'ordine, avviene la professione solenne (cioè perpetua), dopo la quale il frate completa il suo percorso fino al sacerdozio. Ma al tempo di Fra Bartolomeo, le disposizioni sulla durata del noviziato non risultano altrettanto precise.<sup>8</sup> “Frater Vincentius Bandellus de Castronovo totius ordinis predicatorum humilis Generalis Magister et servus” inviava nel 1506 ai suoi frati la Regola di Sant'Agostino, che prescriveva il noviziato di un anno, a conclusione del quale il novizio faceva la sua professione.<sup>9</sup> In questo testo non si trova nessun cenno a una

<sup>4</sup> Sulla *Apparizione della Vergine a san Bernardo*, ora agli Uffizi, cfr. Serena Padovani, in: *L'età di Savonarola: Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. della mostra Firenze 1996, a cura di eadem, Venezia 1996, pp. 88–93, no. 18. Il lavoro di Stephanie Lee Tadlock, *Fra Bartolommeo and the Vision of Saint Bernard: An Examination of Savonarolan Influence*, tesi magistrale, University of Maryland, Ann Arbor, Mich., 2005, non considera le questioni di cronologia che qui ci interessano.

<sup>5</sup> Albert J. Elen, “1504–1507: The Workshop in the Convent of San Marco”, in: *Fra Bartolommeo* (nota 1), pp. 94–109: 94.

<sup>6</sup> Sulla presunta interruzione dell'attività di pittore da parte di Baccio divenuto frate, cfr. Chris Fischer, “Fra Bartolommeo e il suo tempo”, in: *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Firenze 1989/90, II, pp. 179–211: 179, 183; *idem*, *Fra Bartolommeo: Master Draughtsman of the High Renaissance [...]*, cat. della mostra, Rotterdam 1990, p. 106; *idem*, “Pursuit of Magnificence: The Life and Times of a Religious Artist”, in: *Fra Bartolommeo* (nota 1), pp. 11–19: 17; Tommaso Mozzati, “Devozione per Leonardo: Fra' Bartolomeo e il magistero fiorentino del Vinci tra Quattro e Cinquecento”, in: *Leonardo in*

*Dialogue: The Artist amid His Contemporaries*, a cura di Francesca Borgo/Rodolfo Maffei/Alessandro Nova, Venezia 2019, pp. 73–95: 84.

<sup>7</sup> Proposta avanzata da Serena Padovani, “Fra' Bartolomeo rivisitato”, in: *L'età di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 29–45: 35–37. Così anche Piero Scapecchi, “Bartolomeo frate e pittore nella Congregazione di San Marco”, *ibidem*, pp. 19–27: 21.

<sup>8</sup> Ringrazio padre Luciano Cinelli e padre Fausto Scaffoni per le informazioni e il tempo che hanno dedicato a indirizzare le mie ricerche su questo particolare aspetto della vita religiosa di Fra Bartolomeo.

<sup>9</sup> *Constitutiones fratrum ordinis predicatorum cum suis declarationibus insertis*, Venezia 1507, in part. il cap. XV, “De professione”. Significativo è quanto registra Vincenzo Fontana, *Constitutiones Declarationes et ordinationes capitulorum generalium Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum ab anno 1220 usque ad 1650 emanatae [...]*, Roma 1862, p. 318: “Tempus probationis in principio Ordinis nostri fuit breve [...]. Sed postea statutum fuit, ut illud tempus sit sex mensium, ut patet ex Actis Capituli apud Londonas 1250. celebrati, in quo, tali statuto rejecto, incohatum est, ut tale tempus sit unus annus.”

successiva professione allo scadere dei quattro anni.<sup>10</sup> E che così fosse trova una conferma particolarmente autorevole nella vita di Fra Bartolomeo scritta a metà Ottocento dal domenicano Vincenzo Marchese, secondo il quale Baccio

[...] partì alla volta di Prato. Nel giorno 26 luglio dell'anno 1500 compieva la fatta promessa, vestendo le divise di frate Predicatore [...] e venendo ascritto fra i religiosi corali. Nel seguente anno suggellava con voto solenne la professione, e faceva ritorno nel convento di San Marco in Firenze.<sup>11</sup>

Varie fonti documentarie in effetti attestano che Baccio della Porta vesti l'abito domenicano il 26 luglio 1500 nel convento di San Domenico a Prato e vi rimase come novizio per un anno, allo scadere del quale fece lì la sua professione. Così affermava una notizia nella "Cronica del convento di s. Domenico di Prato" che non ci è pervenuta ma che è riportata da Alessandro Guardini in un suo ricordo del 1560.<sup>12</sup> Così confermano tre documenti già noti, del 6 febbraio 1501,<sup>13</sup> dell'11 settembre 1501<sup>14</sup> e del 12 dicembre 1501.<sup>15</sup> A questi ne aggiungo un altro, finora inedito. L'atto, datato 12 gennaio 1501 e rogato nella sagrestia del convento domenicano dell'Osservanza di Prato dal notaio Quirico di Giovanni de' Baldinucci alla presenza di due frati dello stesso ordine venuti da Firenze come testi, con-

tiene il "Procuratorium fratris Bartholomeis Pauli de Florentia ad exigendum pagas Montis", cioè la procura per esigere i crediti di Fra Bartolomeo e del fratello disabile Piero dovuti dal Monte del Comune di Firenze: procura affidata all'amico e socio Mariotto di Biagio di Bindo. Oltre al legame strettissimo e ben noto di Baccio con Mariotto Albertinelli, incaricato in questo come in tanti altri casi della gestione dei beni suoi e del fratello, da qui emerge che il Frate sta svolgendo il suo percorso di novizio e non ha ancora fatto la sua professione: "Omnibus pateat qualiter discretus iuvenis frater Bartholomeus olim Pauli Petri Jacobi de Florentia, frater dictae Observantiae et Ordinis Sancti Dominici, nondum professus dictam religionem, cum licentia tamen et consensu prioris dicti conventus [...]".<sup>16</sup>

Se dunque non ci sono dubbi sul suo noviziato di un anno nel convento di Prato, è un fatto però che la vocazione di Baccio della Porta nasce dalla sua frequentazione di Savonarola nel convento fiorentino di San Marco, dove poi si svolgerà tutta la sua vita di religioso e di pittore. Il legame con San Marco fino dai primi tempi del suo noviziato in Prato è confermato dalla presenza di confratelli di San Marco come testimoni negli atti notarili citati, redatti appunto, tutti tranne uno, a Firenze, dal notaio Lorenzo Violi, protagonista di primo piano nell'ambiente savonaroliano.<sup>17</sup> Perché, allora, il noviziato a Prato? A parte il fatto che il convento pratese apparteneva alla stessa congregazione,<sup>18</sup> il

<sup>10</sup> In effetti Fontana (nota 9), p. 395, precisava che la disposizione "Ad valide emittenda vota solemnia post vota simplicia requiritur professio expressa [...]" risale a Pio IX. Diversa è la ricostruzione della formazione religiosa di Fra Bartolomeo da parte di Fischer 1990 (nota 6), p. 28: "1504. July 26 Fra Bartolomeo reportedly takes his second vows as a Dominican friar", senza però indicare la fonte dell'affermazione; tale cronologia è ripresa da Albert Elen (nota 5), p. 94: "It was probably shortly after taking his second vows as a Dominican friar on 26 July 1504 that Fra Bartolomeo was transferred from the Prato convent to the one in Florence."

<sup>11</sup> Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologna 1879 (1845/46), II, p. 31.

<sup>12</sup> Cesare Guasti, *Bibliografia Pratese*, Prato 1844, p. 1215; Marchese (nota 11), II, pp. 31sg., nota 2; Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori ed architettori* (1568), in: *idem, Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885, IV, p. 180, nota 2.

<sup>13</sup> Cfr. Karl Schlebusch, "Fra Bartolomeo della Porta: nuove note biografiche", in: *Memorie Domenicane*, n.s., XXVII (1996), pp. 603-622: 618.

<sup>14</sup> Cfr. Ludovico Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York/Londra 1976, pp. 485-494; Armando F. Verde, "Ser Lorenzo Violi 'secretario' del Savonarola?", in: *Memorie Domenicane*, n.s., XVIII (1987), pp. 381-399: 392sg.

<sup>15</sup> Cfr. Borgo (nota 14), pp. 502sg.

<sup>16</sup> Cfr. appendice. Devo alla generosità dell'amica Nicoletta Baldini la trascrizione del documento, da me rintracciato in base all'accenno nel documento dell'11 settembre 1501 reso noto da Borgo (nota 14), pp. 485sg.

<sup>17</sup> Cfr. Verde (nota 14), pp. 381-399; Lorenzo Polizzotto/Caroline Elam, "La unione de' gigli con gigli: Two Documents on Florence, France, and the Savonarolan Millenarian Tradition", in: *Rinascimento*, s. 2, XXXI (1991), pp. 239-259.

<sup>18</sup> Cfr. Raymundus Creytens, "Les actes capitulaires de la Congrégation

motivo contingente potrebbe trovarsi nella situazione logistica degli ambienti del noviziato di San Marco sullo scorcio del Quattrocento, quando lo spazio non era più sufficiente ad accogliere il numero dei novizi, cresciuto moltissimo grazie a Savonarola; tanto che fu progettato un nuovo noviziato sul lato di via Larga, con accesso dal coro dei frati, che fu portato a termine nel 1504–1506.<sup>19</sup> Tenendo conto di ciò si può ipotizzare che intorno al 1500 alcuni novizi fossero dirottati nel convento di San Domenico di Prato con la prospettiva, però, del ritorno nel loro convento fiorentino.<sup>20</sup> L'11 settembre 1501, poco più di un mese dopo la sua professione, avvenuta a Prato il 26 luglio, Fra Bartolomeo abitava ancora nel convento pratese,<sup>21</sup> probabilmente nell'attesa che in San Marco si ultimassero gradualmente i lavori in corso per il noviziato e per i settori riservati ai frati professi che continuavano a rimanere sotto la guida spirituale del magister.<sup>22</sup>

Ma vi sarà rimasto molto più a lungo? Non sarà invece rientrato ben presto in San Marco, dove avrebbe ricevuto la commissione da parte di Bernardo del Bianco alla fine del 1504? E sarà davvero stato inattivo come pittore fino a quel momento? Certamente, durante l'anno di noviziato “dictus frater Bartolomeus est divinis curis et negociis occupatus, non potest suis rebus et negociis temporalibus adesse”.<sup>23</sup> Inoltre, chi

entrava in un ordine religioso, dopo la professione che concludeva l'anno di noviziato, s'impegnava nello studio della teologia per quattro anni.<sup>24</sup> Tuttavia non sembra che a quei tempi le prescrizioni fossero rigide al punto da impedire, per casi particolari, un'attività letteraria o artistica. È significativa la vicenda dell'Angelico, che secondo il domenicano padre Orlandi riprese a dipingere subito dopo aver terminato l'anno di noviziato nel 1423. Pur specificando che gli studi di preparazione al sacerdozio tennero occupato il frate pittore fino al 1427–1429, il padre Orlandi sostiene che i suoi lavori “sono tuttavia numerosi, e destano meraviglia per il fatto che l'abbia potuti compiere, non ostante il periodo di formazione religiosa, in cui ancora allora si trovava”.<sup>25</sup> Si potrebbe obiettare che Fra Bartolomeo vive in San Marco cinquant'anni più tardi, e soprattutto dopo che Savonarola aveva apportato modifiche in senso più severo alle consuetudini della Congregazione riformata. In proposito, andrebbero rintracciate eventuali deroghe che potrebbero esser state emanate dalla Congregazione riformata di San Marco, oppure specificate nelle lettere del vicario della Congregazione. Ma in mancanza di conferme del genere, che finora non sono riuscite a trovare, e dal momento che risultano poco chiare su questo punto anche le informazioni provenienti da

Toscano-Romaine O.P. (1496–1530)”, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XL (1970), pp. 125–230: 130; Armando F. Verde, “La Congregazione di San Marco dell'Ordine dei Frati Predicatori: il ‘reale’ della predicazione savonaroliana”, in: *Memorie Domenicane*, n.s., XIV (1983), pp. 151–237: 152; *idem*/Elettra Giaconi, “Epistolario di Fra Vincenzo Mainardi da San Gimignano Domenicano 1481–1527”, in: *Memorie Domenicane*, n.s., XXIII (1992), p. xlv. Una conferma dello stretto legame del convento di San Marco con quello di Prato è offerta da una convenzione registrata nel 1503 secondo cui il convento di San Domenico di Prato deve a quello di San Marco una cifra annuale di 3 fiorini per la durata di quattro anni a partire dal 1499, convenzione disposta nel testamento di Tommaso de' Martini di Firenze rogato il 25 settembre 1498 (Prato, Archivio di Stato, P.E. 2425, C.S. Domenico. Campione di fitti, *Debitori e Creditori 1503–1505*, fol. 20). Ringrazio Virginia Barni e Chiara Marcheschi per l'assistenza nella lettura del documento.

<sup>19</sup> Cfr. Hans Teubner, “San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII (1979), pp. 239–272: 269, doc. XXIV; Serena Padova-

ni, “Ripensando fra Bartolomeo in San Marco”, in: *Commentari d'arte*, XXI (2015), 61/62, pp. 26–41: 33.

<sup>20</sup> Devo a padre Fausto Scaffoni il suggerimento che questa situazione potrebbe essere il motivo per cui Fra Bartolomeo entrò come novizio non nel convento di San Marco bensì nel convento pratese.

<sup>21</sup> “Honorabilis religiosus et professus ordinis Sancti Dominici de Observantibus, frater Bartholomeus filius olim Pauli Jacobi del Fattorino de Florentia et ad presens habitans in conventu Sancti Dominici de Prato, qui Frater Bartholomeus fecit suam professionem in dicto conventu et ordine de mense Iulii proxime preteriti” (Borgo [nota I4], p. 485).

<sup>22</sup> Cfr. Fontana (nota 9), p. 321. Finora, tuttavia, Fra Bartolomeo risulta presente nel convento di San Marco a Firenze solo dal mese di aprile 1504: cfr. Verde/Giaconi (nota 18), p. 552; Alessio Assonitis, “Fra Bartolomeo: Friar and Painter at the Convent of San Marco”, in: *Fra Bartolomeo 1517* (nota I), pp. 17–38: 20.

<sup>23</sup> Cfr. il documento pubblicato da Borgo (nota I4), pp. 502sg.

<sup>24</sup> Cfr. Fontana (nota 9), pp. 323sg.

autorità domenicane come il padre Marchese,<sup>26</sup> non mi sembra ci siano motivi reali per escludere che la ripresa del suo mestiere di pittore fosse conciliabile con i suoi impegni spirituali; tanto che lo stesso Marchese, adombrando il suo rientro da Prato in San Marco subito dopo la professione, afferma: “Tornato in Firenze, ebbe per alcun tempo stanza nel Noviziato di San Marco; e ne lasciò ricordo in un suo dipinto colorito per il Noviziato medesimo.”<sup>27</sup>

Oltre a queste considerazioni, andrà tenuto conto che le opere d'arte sono documenti altrettanto validi che quelli scritti. E un nucleo consistente non solo di piccole opere devozionali, ma di vari dipinti di dimensioni medie e grandi, vicini e precedenti, dal punto di vista stilistico, all'*Apparizione della Vergine a san Bernardo* (fig. 1), attesta che Fra Bartolomeo doveva aver allestito un suo atelier in San Marco con molta probabilità almeno dal 1502. Riprendiamoli in esame.

Le due versioni del *San Girolamo penitente*, quella su tela della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 2) e quella su tavola già Benson e ora in collezione Alana (fig. 3), vengono giustamente considerate opere della prima fase di Baccio conclusa nel luglio 1500 con la decisione di farsi frate; ma offrono uno spunto interessante per la questione qui discussa. Rispetto alla versione di Berlino, molto abrasa anche se ancora di grande fa-

scino, la fattura pittorica della figura del santo, della veste elegantemente panneggiata, dei cespugli e degli alberi si apprezza meglio, nonostante le integrazioni dovute ai restauri, nella versione su tavola: i richiami espliciti agli esempi di Memling e la vicinanza stilistica ai due sportellini (ora agli Uffizi) commissionati a Baccio poco prima della morte, avvenuta nel 1498, da Piero del Pugliese per racchiudere un suo bassorilievo di Donatello, indicano una datazione sullo scorcio del Quattrocento, confermata dai disegni giovanili più o meno direttamente relativi (in particolare il disegno degli Uffizi inv. I234 Ev).<sup>28</sup> Il fatto che né l'una né l'altra versione figurino nella lista delle opere di Fra Bartolomeo redatta dal priore Bartolomeo Cavalcanti nel 1516, dove un soggetto analogo è ricordato solo molto tardi,<sup>29</sup> conferma che risalgono a prima del suo ingresso nell'ordine, come suggerito dallo stile. Tuttavia almeno una delle due doveva essere presente nella bottega organizzata dal pittore ormai frate in San Marco, dal momento che frate Eustachio, miniatore suo coetaneo professore nel 1497 sotto la guida di Savonarola,<sup>30</sup> copia con la massima fedeltà la composizione in un foglio miniato ritagliato da un libro corale, ora in proprietà privata (fig. 4), utilissimo anche per ricostruire mentalmente le parti mancanti o alterate dalle ridipinture moderne nel testo

<sup>25</sup> Stefano Orlandi, *Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Firenze 1964, p. 26. Per la datazione delle prime opere dell'Angelico subito dopo la sua vestizione nel 1423, cfr. Miklós Boskovits, *Italian Paintings of the Fifteenth Century: The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, New York 2003, p. 8; Giorgio Bonsanti, “Anomalie del Beato Angelico”, in: *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, cat. della mostra Roma 2009, a cura di Alessandro Zuccari/Giovanni Morello/Gerardo de Simone, Milano 2009, pp. 25–32: 25.

<sup>26</sup> Marchese (nota II), II, pp. 35sg., nota 3: “Abbiamo veduto che fra Bartolomeo nel 1499 dipingeva tuttavia il fresco del Giudizio finale in Santa Maria Nuova. Dal 1500, epoca della sua vestizione dell'abito domenicano, fino al 1504, par certo che più non dipingesse”, correggendo quanto annotato nell'edizione precedente (Genova 1869, II, p. 42, nota I: “Dal 1500, epoca della sua vestizione [...], fino al 1506, sembra che più non dipingesse”); vedi anche pp. 39sg.

<sup>27</sup> *Idem* (nota II), II, pp. 34sg. Del dipinto non è rimasta traccia; ma l'informazione indica che Fra Bartolomeo in San Marco non aveva il divieto

di dipingere. Cfr. anche Enrico Ridolfi, “Notizie sopra varie opere di fra Bartolommeo da San Marco”, in: *Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti*, V (1878), pp. 81–126: 120.

<sup>28</sup> Cfr. Chris Fischer, *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, cat. della mostra, Firenze 1986, pp. 34sg.; *idem*, “The Young Fra Bartolommeo and the Temptation of St. Antony”, in: *Festschrift to Erik Fischer: European Drawings from Six Centuries*, Copenhagen 1990, pp. 315–340: 317; Serena Padovani, “Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli: il problema della bottega”, in: *Fra Bartolomeo: Sacra Famiglia a modello*, cat. della mostra Brescia 2014/15, a cura di Paolo Bolpagni/Elena Lucchesi Ragni, Genova 2014, pp. 14–31: 26–28; Albert J. Elen, in: *Fra Bartolommeo* (nota I), pp. 71–73, no. 2; Alessandro Nesi, in: *The Alana Collection*, IV, a cura di Sonia Chiodo, Firenze 2020 (in corso di stampa).

<sup>29</sup> Cfr. Chris Fischer, in: *Letà di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 77–79, no. 14.

<sup>30</sup> Su frate Eustachio si consultino Verde (nota 18), p. 191; Annarosa Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento: 1440–1525. Un primo cen-*



2 Fra Bartolomeo,  
*San Girolamo penitente*.  
Berlino, Gemäldegalerie



3 Fra Bartolomeo,  
*San Girolamo penitente*.  
Newark, Alana Collection

pittorico di Fra Bartolomeo.<sup>31</sup> Che questa pagina con *San Girolamo* sia frutto del pennello di frate Eustachio sul 1500–1505 è evidente dai confronti con le sue miniature accertate, e in particolare per la ricca decorazione in tutto simile a quella di varie iniziali del salterio da lui illustrato, datato 1505, in uso nel convento di San Marco da allora fino a tempi recenti.<sup>32</sup> Il confronto con la miniatura raffigurante  *Davide inginoc-*

*mento*, Firenze *et al.* 1985, I, pp. 347–349; Luba Eleen, s.v. Eustachio, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 542–544; e ora il contributo di Sara Giacomelli, “La miniatura di Frate Eustachio: un

*chiato di fronte all'apparizione di Dio*, a fol. 49r del salterio (fig. 5), mostra affinità iconografiche e stilistiche tali da comportare per la pagina tagliata una data vicina a quell'anno. Ciò implica che frate Eustachio per la raffigurazione del suo *San Girolamo* doveva in quel momento avere a disposizione come modello una delle due versioni dipinte da Baccio, presente nella bottega organizzata nel convento dal neo-frate pittore.

percorso tra documenti e riferimenti stilistici”, in: *Fra Bartolomeo 1517* (nota 1), pp. 171–179.

<sup>31</sup> Cfr. Padovani (nota 28), p. 28; Giacomelli (nota 30).



4 Frate Eustachio,  
*San Girolamo penitente*.  
Collezione privata



5 Frate Eustachio,  *Davide inginocchiato  
di fronte all'apparizione di Dio*.  
Firenze, Museo di San Marco, salterio, inv. 1918 no. 529, fol. 49r

La prima voce della lista delle opere di Fra Bartolomeo redatta nel 1516 è il dittico venduto dai frati di San Marco a Girolamo Casio, composto da “due quadri di circa d’un braccio l’uno, ne’ quali una testa di Yhesu, nell’altro la Vergine”, che è andato smembrato.<sup>32</sup> Delle due tavole il *Cristo benedicente* (fig. 6), ricomparso nel 1986 sul mercato antiquario, è ancora molto vicino al modo di dipingere di Baccio prima dell’entra-

ta nell’ordine, anche se la ripresa dei prototipi di Hans Memling<sup>34</sup> si sposa alla nuova grandiosità dei protagonisti del *Giudizio* di Santa Maria Nuova. Conferma una datazione alta l’altra valva del dittico con la *Vergine dolente* (fig. 7), che dalla vecchia foto, unica testimonianza della sua esistenza, appare nitida e limpida come l’*Annunciazione* di Volterra del 1497. Ma, dal momento che nella lista è registrato il guadagno di 15 ducati per il

<sup>32</sup> Firenze, Museo di San Marco, inv. 1918 no. 529: cfr. Giacomelli (nota 30), pp. 171sg. e 173sg.

<sup>33</sup> Sul dittico e relativa bibliografia cfr. Mozzati (nota 6), pp. 80sg., 90.

<sup>34</sup> Cfr. Serena Padovani, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi: 1430–1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, cat. della mostra Firenze 2008, a cura di Bert W. Meijer, Livorno 2008, pp. 214sg., no. 52.



6 Fra Bartolomeo,  
*Cristo benedicente*.  
Collezione privata



7 Fra Bartolomeo,  
*Vergine dolente*.  
Ubicazione sconosciuta

convento in seguito alla vendita, il dittico è ovviamente stato eseguito dal pittore ormai frate nella bottega organizzata in San Marco, al più tardi sul 1502/03.

Il rapporto con Hans Memling e Domenico Ghirlandaio, così evidente nel dittico di Girolamo Casio, caratterizza anche il bellissimo (e poco studiato) ritratto della collezione Linsky nel Metropolitan Museum di New York (fig. 8), individuato come Matteo Sassetti dall'iscrizione dipinta nel margine superiore, che lo dice morto nel 1506. La scritta risulta antica, ma è con ogni probabilità un'aggiunta più tarda

voluta per identificare il personaggio, la cui appartenenza alla famiglia Sassetti è comunque frutto di un'interpretazione molto discutibile.<sup>35</sup> Il riferimento cronologico del 1506 non ha dunque valore per la realizzazione del ritratto, datato in base allo stile "about 1497" nella convincente lettura di Everett Fahy, che lo restituiva a Baccio.<sup>36</sup> La fase giovanile di Baccio della Porta evolve in quella di Fra Bartolomeo attraverso la fondamentale tappa costituita dal *Giudizio* di Santa Maria Nuova del 1499/1500, dove si può ancora apprezzare la grandiosa idea compositiva ma, per i

<sup>35</sup> Cfr. la scheda di Keith Christiansen, in: *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, pp. 36–38, no. 8, che ringrazio per l'ulteriore verifica eseguita ora sull'autenticità della scritta, che si conferma antica ma con ogni probabilità non contemporanea: cfr. anche la scheda online del museo, [www.metmuseum.org/art/collection/](http://www.metmuseum.org/art/collection/). Non sarà inutile richiamare qui il caso simile costituito dall'iscrizione alla base della *Cleopatra* di Piero di Cosimo (Chantilly, Musée Condé), che identifica il personag-

gio come Simonetta Vespucci: cfr. Gabriele Donati, "Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la 'Simonetta' di Piero di Cosimo", in: *Prospettiva*, 101 (2001), pp. 81–85: 82sg.; Cristina Acidini, "Le metamorfosi della 'Bella Simonetta'", in: *Piero di Cosimo 1462–1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, cat. della mostra, a cura di Elena Capretti *et al.*, Firenze 2015, pp. 77–89.

<sup>36</sup> Everett Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York/Londra 1976, pp. 61sg.



8 Baccio della Porta, *Ritratto maschile (Matteo Sassetti?)*.  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
Linsky Collection



9 Fra Bartolomeo, *Ritratto di fra Girolamo Savonarola*.  
Firenze, Museo di San Marco

danni gravissimi subiti, non più la fattura pittorica delle figure; mentre il più famoso dei suoi ritratti, la piccola tavola con l'immagine di Girolamo Savonarola del Museo di San Marco (fig. 9), mostra bene la maturazione della sua pittura. Il ritratto è generalmente datato 1498–1500.<sup>37</sup> Tuttavia l'autorevolezza di quest'immagine, trasmessa non solo dall'intensità ritrattistica ma anche dal *tour de force* delle gradazioni del nero della veste e del cappuccio contro il nero del fondo, induce a proporre una data un poco più avanzata, successiva al ritratto del cosiddetto Matteo

Sassetti e vicina alla valva del dittico Casio con *Cristo benedicente*, in una sequenza indicativa dell'evoluzione del suo stile nell'arco di pochi anni, dalla formazione presso Cosimo Rosselli arricchita dall'influsso di Leonardo e di Ghirlandaio verso una più moderna pittura dai valori cromatici ammorbiditi dal chiaroscuro e dall'uso sapiente del legante oleoso.

La tela con il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 10), ritrovata nel Palazzo Vescovile di Pienza e ora nel locale Museo Diocesano, è pure un'opera giovanile, che è stata ritenuta addirittura molto giovanile, “around

<sup>37</sup> Lo studio più completo sul dipinto è ad oggi la scheda di Giovanna Damiani in *Letà di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 281–283, no. 100. Resta comunque irrisolta la ricostruzione della vicenda del ritratto prima che diventi proprietà di Salviati: non è stata finora verificata l'indicazione vasariana di un passaggio a Ferrara; e sembra difficile accogliere la proposta di Scapecchi (nota 7), p. 26, nota 20, di identificarlo con “la immagine al naturale del padre frate Ieronimo” donata nel 1522 da Giovan Battista della Palla a Margherita

di Navarra: cfr. Polizzotto/Elam (nota 17), p. 252, dove si suggerisce invece un'identificazione con un dipinto perduto del Frate, *Il sogno del Savonarola*, su cui cfr. Janet Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, New York 1996 (Anversa <sup>1</sup>1995), pp. 171sg., no. V-4. Per la bibliografia più recente sul ritratto del Museo di San Marco, cfr. John T. Spike/Alessandro Cecchi, *Botticelli and the Search for the Divine: Florentine Painting between the Medici and the Bonfires of the Vanities*, cat. della mostra Williamsburg/Boston 2017, Williamsburg/Firenze 2017,



10 Fra Bartolomeo,  
*Riposo durante la fuga in Egitto*.  
Pienza, Museo Diocesano



11 Fra Bartolomeo, studio per una *Sacra Famiglia*.  
Parigi, Musée du Louvre,  
Cabinet des Dessins, inv. RF 5562v

1495–1497”.<sup>38</sup> La datazione alta è in effetti giustificata dal legame con gli schizzi a penna di Baccio sul tema della Madonna col Bambino, in particolare con il disegno conservato al Louvre (fig. II). Ma il purissimo profilo di Maria e la sua posizione, seduta a terra con una gamba raccolta sotto di sé e l'altra flessa e allungata sotto il mantello, nonché l'atteggiamento ruotante del san Giuseppe inginocchiato sono in un rapporto più diretto con l'*Adorazione del Bambino* disegnata in controparte sulla metà superiore di un altro foglio del Louvre che, per quanto di difficile lettura perché in cattive condizioni, sembra databile già al primo Cinquecento: il disegno

è stato infatti ipoteticamente collegato con la tela del valore di otto ducati donata dai frati di San Marco alle monache di Santa Lucia descritta nella lista delle opere del 1516,<sup>39</sup> che chi scrive ha identificato appunto con la tela ritrovata a Pienza.<sup>40</sup> Qui il rigore geometrico della composizione, dove il triangolo formato dai protagonisti si inserisce armoniosamente nel quadrato della tela, è addolcito dalla stesura dei colori intensi e caldi, ammorbiditi dal chiaroscuro, in una soluzione echeggiata non nei dipinti di Baccio di fine Quattrocento ma nel *Cristo benedicente* del dittico di Girolamo Casio e nel suo fratello gemello, il *Cristo benedicente* della Galleria Borghese. Que-

pp. 144sg., no. 23; Cécile Beuzelin, in: *Florence: portraits à la cour des Médicis*, cat. della mostra Parigi 2015, a cura di Carlo Falciani, Bruxelles 2015, p. 74, no. 1; Albert J. Elen, in: *Fra Bartolommeo* (nota 1), p. 91.

<sup>38</sup> Cfr. Fischer 1990 (nota 28), pp. 317 e 337sg., nota 10; *idem*, *Fra Bar-*

*tolommeo et son atelier: dessins et peintures des collections françaises*, cat. della mostra, Parigi 1994, p. 92, no. 54.

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, p. 75, no. 41.

<sup>40</sup> Serena Padovani, in: *L'età di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 83sg.,



12 Fra Bartolomeo,  
*Adorazione del Bambino*.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli

sto *Riposo durante la fuga in Egitto* deve quindi essere stato dipinto da lui già frate nella bottega di San Marco, dunque non prima, esso pure, del 1502/03.

Vicina alla tela di Pienza è l'*Adorazione del Bambino* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 12), un capolavoro altrettanto raffinato e poetico, che è una variazione sul tema: qui, al posto di san Giuseppe è la Vergine Maria

inginocchiata e dominante in altezza, con una lieve rotazione che si sviluppa dalla base del manto allargato sul terreno in pieghe morbide ad accogliere il Bambino minuto e cesellato come a Pienza; il posto della Maria di Pienza è occupato da Giuseppe, non più di profilo bensì inclinato in avanti e appoggiato alla sella con una nuova monumentalità. Nel tondo, il primo piano ravvi-

no. 16. Cfr. *Museo Diocesano di Pienza*, a cura di Laura Martini/Marco Pierini, Siena 1998, pp. 103sg.; Gabriele Fattorini, "Museo Diocesano

di Pienza", in: *La terra dei musei*, a cura di Tommaso Detti/Gloria Fossi, Siena 2006, pp. 311–317: 316.

cinato rende la composizione più maestosa nell'analogo paesaggio arioso e sommario, suggerendo una data appena successiva, confermata dai disegni preparatori e dal cartone miracolosamente conservatosi.<sup>41</sup>

Accanto a queste opere, che sembrano le più antiche tra quelle prodotte dal Frate con ritmo sempre più intenso in questi anni prima del 1504, credo si collochi un dipinto su tavola di notevoli dimensioni (cm 301 × 195), dalla genesi e dalla realizzazione particolarmente lunghe e complesse, che purtroppo si può valutare ora solo da una fotografia perché andò distrutto nel 1945 a Berlino: *l'Assunzione della Vergine* richiesta a Fra Bartolomeo dalla Compagnia dei Contemplanti (fig. I3), pagata al convento 50 ducati nel 1508.<sup>42</sup> Questa data del pagamento è di solito riferita anche all'esecuzione della pala, la cui struttura arcaizzante, ancora molto legata ai modelli perugineschi, ha comportato un giudizio negativo sulla qualità dell'opera e la convinzione che l'idea compositiva del Frate sia stata alterata e banalizzata dall'intervento di Mariotto, oppure da quello di anonimi collaboratori.<sup>43</sup> Di conseguenza, la Pala dei Contemplanti è stata definita da Chris Fischer "his most successfully Peruginesque – and most boring – altarpiece", tanto che il prezzo, molto basso per una tavola di quelle dimensioni, sarebbe dovuto all'esecuzione in larga parte lasciata agli aiuti della bottega.<sup>44</sup> Tuttavia l'analisi esauriente dei disegni relativi al dipinto condotta dallo studioso<sup>45</sup> suggerisce una diversa possibilità di lettura. Infatti, gli studi a penna che fondono il tema dell'Incoronazione della Vergine con quello dell'Assunta risalgono dal punto di vista stilistico al tempo del *Giudizio* di Santa

Maria Nuova, per evolvere poi nei due bellissimi fogli di Rotterdam, a carboncino con rialzi di biacca: lo studio per la composizione nel suo insieme sul recto (fig. I4) e per la singola figura dell'Assunta sul verso e quello per i particolari degli angioletti musicanti (Vol. N I06) hanno una forza espressiva ed effetti di movimento e di risalto plastico che corrispondono a una fase più avanzata del linguaggio del Frate. Lo studioso aveva dunque ragione a sottolineare che con ogni probabilità la commissione risale al primissimo Cinquecento:

We do not know when the Contemplanti brotherhood commissioned the altarpiece. The drawings connected with it suggest that they did so as early as the period of the fresco of the Last Judgment [...].<sup>46</sup>

Fischer aveva meno ragione, forse, a ipotizzare che il prezzo di 50 ducati fosse così modesto per la bassa qualità dell'opera. A quanto si può giudicare dalla fotografia, si tratta invece di un importante dipinto pienamente autografo del Frate, commissionato con non poco anticipo rispetto all'*Apparizione della Vergine a san Bernardo* e portato a termine in contemporanea con questa, come indicano le fasi della genesi grafica e quelle della realizzazione pittorica: il gruppo orizzontale degli apostoli è disposto intorno al sepolcro vuoto in una composizione d'impronta peruginesca e le figure sono costruite con la solennità e la semplificazione grandiosa proprie dei protagonisti dei due sportellini degli Uffizi, mentre Maria ascende al cielo tra angeli ormai molto simili a quelli dell'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*.

<sup>41</sup> Cfr. Chris Fischer, in: *Letà di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 75sg., no. I3; Serena Padovani, "Il tondo Visconti Venosta: un capolavoro della prima maturità di Fra' Bartolomeo", in: *Un restauro per Fra' Bartolomeo*, a cura di Lavinia M. Galli Michero, Milano 2002, pp. 9–19. Sergio Rossi, "Precisioni su Ridolfo del Ghirlandaio e la Scuola di S. Marco", in: *Sul carro di Tespi: studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di Stefano Valeri, Roma 2004, pp. 79–88: 81, sostiene per il tondo una datazione molto anticipata "a cavallo tra i due secoli", difficile da accettare ma comunque significativa per la tesi qui proposta.

<sup>42</sup> Ringrazio il gabinetto fotografico della Gemäldegalerie di Berlino per

la concessione della fotografia e Ortensia Martinez che mi ha aiutata a ottenerla.

<sup>43</sup> Per il riassunto della vicenda critica, cfr. Borgo (nota I4), pp. 106sg., pp. 434–436, no. III-2; dal canto suo lo studioso esclude (a mio avviso giustamente) l'intervento di Mariotto: "There is no conclusive evidence of any sort [...] that Mariotto had anything to do with the painting" (p. 107).

<sup>44</sup> Fischer 1990 (nota 6), p. 107. Così anche *idem* 1994 (nota 38), p. 74, no. 40.

<sup>45</sup> *Idem* 1990 (nota 6), pp. 145–152.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 145.



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

14 Fra Bartolomeo, disegno preparatorio  
per l'*Assunzione della Vergine*.  
Rotterdam, Museum Boijmans  
Van Beuningen,  
inv. Vol. M 199r

La datazione della Pala dei Contemplanti al 1508 va quindi rimessa in discussione. Tenendo presente che per la tavola di Bernardo del Bianco Fra Bartolomeo aveva chiesto la somma di 200 ducati, rifiutandosi di accettare la cifra alternativa, e ritenuta offensiva, di 60 ducati,<sup>47</sup> per quest'opera di dimensioni ben maggiori il pagamento di 50 ducati più 2 "per spese fatte in essa" è troppo basso per costituire l'intero compenso, e sembra piuttosto esserne l'ultima rata. La menzione del dipinto nella lista del 1516 subito dopo la tavola per Bernar-

do del Bianco ("Item una Tavola della Compagnia de' Contemplanti, della quale pagarono tutte le spese che vi andarono, et ducati cinquanta d'oro in oro larghi"<sup>48</sup>) dipende probabilmente dal fatto che solo allora fu completato il pagamento della grande tavola, sulla quale compare l'iscrizione "orate pro pictore", applicata qui per la prima volta da Fra Bartolomeo.

Se la proposta è attendibile, quest'opera finora poco studiata porta un argomento in più a sostegno dell'ipotesi che Fra Bartolomeo riprendesse a fare il

<sup>47</sup> Per quanto riguarda il contenzioso che oppose i frati di San Marco al committente sul prezzo della tavola, prezzo che venne concordato alla fine con

la cifra di 100 ducati, cfr. Marchese (nota II), II, pp. 44sg. e pp. 596-601.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 178.



15 Fra Bartolomeo,  
*Madonna col Bambino  
e sei santi* (Pala Cambi).  
Firenze, San Marco

pittore ben presto dopo l'ingresso nell'ordine, dal momento che non poche commissioni, anche molto impegnative, furono assolte da lui nella bottega aperta nel convento di San Marco al suo rientro dal noviziato a Prato; tante da giustificare la preoccupazione di Bernardo del Bianco espressa nel contratto di allogazione dell'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, il 18 novembre 1504: "che infino che detta tavola non è finita, che detto fra Bartholomeo non possi pigliare altra tavola a dipingere o altro lavoro grande".<sup>49</sup> Sono opere che ad evidenza precedono il linguaggio figurativo più complesso e più maturo che distingue quel capolavoro dipinto presumibilmente nel corso del 1505, dove la folla dei protagonisti, la composizione armoniosa e movimentata, la tavolozza limpida si arricchiscono di inedite sperimentazioni, fino al gioco di veli trasparenti, che aprono una nuova fase del percorso del Frate.

### La datazione della Pala Cambi e il rapporto con Raffaello

La Pala Cambi (fig. 15) è l'unica opera di Fra Bartolomeo rimasta al suo luogo d'origine, il secondo altare destro nella chiesa di San Marco. La formula "orate pro pictore" vi è ben visibile. Invece non si vede in nessun punto del dipinto la data 1509 che per molto tempo si è creduta scritta sul quadro, fino a quando esso non è stato revisionato nel laboratorio di restauro della Soprintendenza fiorentina in occasione della mostra del 1996 e poi nel corso del più recente intervento:<sup>50</sup> si può dunque affermare che non vi è presente nessuna data. Ma che la pala risalga al 1509, anzi addirittura al 1510, è stato sostenuto ancora di recente.<sup>51</sup> Riprendo qui la mia proposta di



16 Piero di Cosimo,  
*Immacolata Concezione (Pala Tedaldi)*.  
Firenze, Gallerie degli Uffizi,  
Galleria delle Statue e delle Pitture

una datazione un poco più antica,<sup>52</sup> a un momento non di molto successivo rispetto alla pala per Bernardo del Bianco, perché questa composizione con la Madonna ritta sul gradino dell'alto basamento del trono, circondata da quattro santi e con le due sante di profilo inginocchiate ai suoi piedi, ha un precedente diretto nella Pala Tedaldi di Piero di Cosimo (fig. 16), riconducibile al 1504/05:<sup>53</sup> mi pare difficile immaginare che Fra Bartolomeo possa aver lasciato

<sup>49</sup> Cit. da Ridolfi (nota 27), p. 121.

<sup>50</sup> Il restauro è stato eseguito nel 2013 da Rossella Lari, che ringrazio delle informazioni preziose.

<sup>51</sup> Chi scrive, in: *Letà di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 220–223, no. 68, proponeva una datazione anticipata al 1508. La datazione sul 1510 è invece sostenuta da Andrea Muzzi, in: *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della 'maniera'*, cat. della mostra, a cura di Carlo Falciani/Antonio Natali, Firenze 2014, p. 36, no. I.i.4, e da Claudio Gulli, "Fra' Bartolomeo a Lucca",

in: *I dipinti di Fra' Bartolomeo nel Museo Nazionale di Villa Guinigi: storia e restauro*, Lucca 2015, p. 18. Si veda anche Chris Fischer, "Raphael and Fra Bartolomeo – Drawing on Friendship", in: *Raffaël als Zeichner: Die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, a cura di Joachim Jacoby et al., Petersberg 2015, pp. 133–148: 146sg., che pure data la Pala Cambi "to 1509/10".

<sup>52</sup> Padovani (nota 19), p. 40, nota 62.

<sup>53</sup> Su questo punto cfr. Daniela Parenti, in: *Piero di Cosimo* (nota 35), p. 288, no. 38.



17 Mariotto Albertinelli,  
*Madonna col Bambino e due santi*  
(Pala di Santa Trinita).  
Parigi, Musée du Louvre

passare cinque anni per ricordarsi del modello di Piero, il vero maestro suo e di Mariotto fin dagli esordi, quando tutti e tre si trovavano nella bottega di Cosimo Rosselli. Non a caso Mariotto, nella sua pala datata 1506 per Zanobi del Maestro ora al Louvre (fig. 17), ne ripropone non solo la Madonna stante ma anche il motivo del basamento con il finto bassorilievo, di un'eleganza ancora filippinesca. La tavola di Fra Bartolomeo, se non è il modello per questa di Mariotto (ma è difficile che non lo sia) lo è certamente per la pala dipinta da Mariotto poco dopo, al più tardi nel 1510, per le domenicane di San Giuliano, ora alla Galleria dell'Accademia (fig. 18), dove è ripreso il motivo del baldacchino quadrato da cui si dipartono i lembi del velo;<sup>54</sup> e per la pala di Santo Stefano a Campoli, opera discussa ma da confermare

<sup>54</sup> Cfr. Matilde Simari, in: *Letà di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 215–217, no. 66.



18 Mariotto Albertinelli,  
*Madonna col Bambino e quattro santi*  
(Pala di San Giuliano).  
Firenze, Galleria dell'Accademia

al Franciabigio con una datazione prima del 1510, che presenta una composizione molto simile, appena sfiorata nel paesaggio dai primi contatti con il giovane Andrea del Sarto.<sup>55</sup> Questi confronti suggeriscono per la Pala Cambi una datazione successiva ma ancora molto vicina all'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, che nel contratto del 1504 con il committente prevedeva una composizione più simile allo schema della Pala Cambi, diversa da quella poi realizzata: “che decto fra Bartholomeo sia tenuto a fare decta tavola con le infrascritte figure, cioè una madonna ritta con il bambino in braccio, e dalla mano destra sancto Bernardo et sancto Francesco, et dalla sinistra sancto Barnaba e sancto Benedetto, et con certi anglioli secondo che sta il disegno ha fatto decto fra Bartholomeo, et mostro a detto Bernardo”.<sup>56</sup> Il dise-

<sup>55</sup> Cfr. Elena Capretti, *ibidem*, pp. 217–220, no. 67.

<sup>56</sup> Ridolfi (nota 27), p. 121.



19 Fra Bartolomeo, studio per la Pala Cambi. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, inv. 36.I



20 Fra Bartolomeo, studio per la Madonna della Pala Cambi. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. Vol. M 120

gno approvato dal committente non ci è pervenuto; ma dalla descrizione nel documento esso sembra riecheggiato nel disegno di Birmingham preparatorio per la Pala Cambi (fig. 19), che è stato considerato ancora vicino ai disegni per il *Giudizio* del 1500 e che comunque è giustamente ritenuto anteriore al viaggio a Venezia della primavera del 1508.<sup>57</sup> Il disegno offre un argomento in più per sostenere una successione molto ravvicinata al dipinto per Bernardo del Bianco, la cui genesi grafica evolve nel suggestivo studio d'insieme conservato a Rotterdam (Vol. M 193) e nella serie di stupendi studi per le singole figure e per

<sup>57</sup> Cfr. Muzzi (nota 51). Per una datazione molto alta del foglio di Birmingham, addirittura nella fase del pittore prima di prendere i voti, cfr. Fischer 1986 (nota 28), p. 90.

i dettagli dei volti, dei gesti, dei panneggi,<sup>58</sup> identici nella tecnica e molto vicini nello stile a un bellissimo studio di Rotterdam per la figura della Madonna della Pala Cambi (fig. 20).<sup>59</sup>

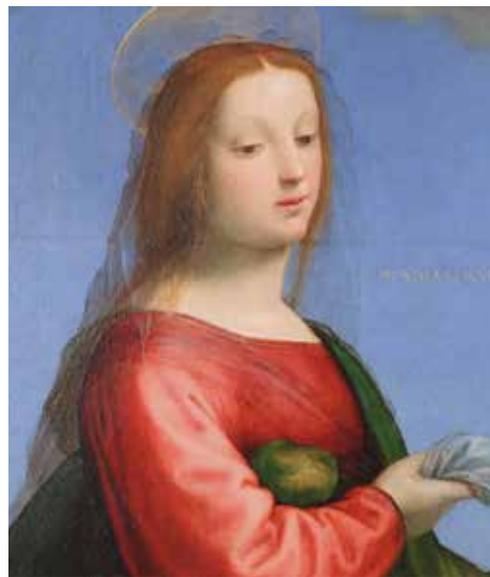
Riguardando il dipinto di Fra Bartolomeo, che il restauro ha reso più luminoso, a confronto con la pala per Bernardo del Bianco, la composizione quadrata è animata da colori più ricchi di legante oleoso e abitata da figure più monumentali, che tuttavia ripropongono le stesse fisionomie di una poesia altrettanto struggente. E dettagli dell'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, come il velo trasparente e colorato dell'angioletto in

<sup>58</sup> Cfr. *idem* 1990 (nota 6), pp. 128–139.

<sup>59</sup> Cfr. *idem* (nota 51), p. 146, fig. 12. Ringrazio Albert Elen per la fotografia del disegno.



21 Fra Bartolomeo, *Madonna col Bambino e sei santi* (Pala Cambi), particolare. Firenze, San Marco



22 Fra Bartolomeo, *L'Estasi delle sante Maddalena e Caterina davanti al Padre Eterno*, particolare. Lucca, Museo di Villa Guinigi

basso, preludono direttamente ai nuovi stupendi effetti cangianti nella pala di San Marco, che deve quindi seguire a poca distanza di tempo. D'altro canto, l'accostamento alla grande tela con *L'Estasi delle sante Maddalena e Caterina davanti al Padre Eterno* nel Museo di Villa Guinigi a Lucca, che, questa volta davvero, reca la data 1509,<sup>60</sup> dimostra che i due dipinti non possono appartenere allo stesso momento: l'eleganza intima e raccolta della commovente Maddalena di San Marco, ancora memore del modello di Piero di Cosimo, non può che essere precedente rispetto alla spettacolare apparizione della Maddalena di Lucca, stagliata contro il cielo nella sua estasi solare, sollevata in un ritmo nuovo e avvolgente (figg. 21, 22). E anche la *Madonna del Santuario*, pure datata 1509,<sup>61</sup> deriva l'atteggiamento dei due angioletti in volo dalla tavola di San Marco,

ma in una composizione ormai molto diversa, ariosa e luminosa come la tela di Lucca.

Due notazioni storiche sembrano confermare l'anticipazione della data della Pala Cambi suggerita dalla lettura stilistica. La prima è la ben nota menzione del dipinto nel *Memoriale* di Albertini pubblicato nel 1510, che ne costituisce un indubbio *ante quem*. La seconda è una deduzione basata sulla presenza, nella chiesa di San Marco, della compagnia dei laudesi "Sancte Marie in loco Sancti Marci", che è stata connessa con le trecentesche *Storie di San Marco* affrescate sulla parete destra della chiesa,<sup>62</sup> dove poi fu addossato (in un momento finora ignoto) l'altare concesso in patronato a Pietro Cambi. Secondo Richa "non lasciò mai la detta Compagnia di fare le sue adunanze in S. Marco fino a tutto il secolo XV, dopo 'l quale i Fratelli ne uscirono,

<sup>60</sup> L'opera era stata commissionata un anno prima dai domenicani di Murano ma rimase nella bottega del pittore per il mancato completamento del pagamento. Cfr. Chris Fischer, in: *Fra Bartolommeo* (nota 1), pp. 113–120.

<sup>61</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 123–127.

<sup>62</sup> Cfr. Nicoletta Matteuzzi, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320–1490): 'In ipso pariete expressere memoriam quorundam miraculorum'*, tesi di dottorato, Firenze 2013, pp. 93sg. e p. 94, nota 328.

tornando in una Chiesa nuova, murata loro da' Domenicani nel 1506. allato a S. Marco, dalla banda di Ponente".<sup>63</sup> Il trasferimento della compagnia dei laudesi nel 1506 potrebbe dunque offrire un utile riferimento per la data della concessione del patronato da parte dei domenicani a Pietro Cambi, che certamente non lasciò a lungo l'altare privo di una pala, scegliendone il pittore in evidente accordo con i frati.

La proposta di datazione della Pala Cambi al 1506/07 piuttosto che al 1509 o 1510 non solo incide sulla valutazione del percorso del Frate, ma acquista un'importanza determinante per chiarire il sempre discusso rapporto di dare e avere tra Raffaello e Fra Bartolomeo in questo momento. La scelta di presentare la Madonna a figura intera era stata sottolineata da Everett Fahy nel sostenere l'attribuzione al giovane Baccio della *Sacra Famiglia* ora nel County Museum di Los Angeles,<sup>64</sup> dove la figura della Vergine Annunziata di Volterra viene riproposta quasi identica. Quella composizione per tanti aspetti innovativa diventa il prototipo iconografico e stilistico per la generazione successiva, in particolare per le prime opere di Andrea del Sarto e del Franciabigio;<sup>65</sup> inoltre, secondo lo studioso, la raffigurazione della Madonna stante come "Mary, Queen of Heaven" costituirà un modello per Andrea fino alla *Madonna delle Arpie* e per Raffaello fino alla *Madonna Sistina*.<sup>66</sup> Il collegamento del capolavoro raffaellesco con Fra Bartolomeo è stato ripreso da Chris Fischer, che ne indica il punto di riferimento proprio nella Pala Cambi: mentre, come è stato sempre riconosciuto, l'impatto con le opere di Michelangelo e di Raffaello a Roma nel 1513/14 determina la svolta in senso monumentale delle ultime opere del Frate, nel caso della *Madonna Sistina* l'influsso andrebbe in senso opposto perché, secondo lo studioso, Raffaello terrebbe conto direttamente del dipinto di San Marco: "This Madonna type was new to Raphael, but not to



23 Raffaello, *Madonna col Bambino e quattro santi (Madonna del Baldacchino)*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Fra Bartolommeo, who had developed a closely related one in a number of drawings for his *Cambi Altarpiece* in San Marco datable to 1509/10."<sup>67</sup>

È chiaro che, a parte la scelta iconografica dell'apparizione a figura intera, Raffaello nella *Madonna Sistina* ha raggiunto vertici ormai molto lontani dai modelli di Fra Bartolomeo. Diverso doveva essere invece il loro rapporto negli anni fiorentini dell'urbinate. Quando, nel 1507, Raffaello riceveva da Pietro Dei la commissione della *Madonna del Baldacchino* (fig. 23), che avrebbe

<sup>63</sup> Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754–1762, VII, p. 113.

<sup>64</sup> Everett Fahy, "A 'Holy Family' by Fra Bartolommeo", in: *Los Angeles County Museum of Art Bulletin*, XX (1974), pp. 8–17.

<sup>65</sup> Cfr. Serena Padovani, in: *L'età di Savonarola: Fra Bartolomeo* (nota 4), pp. 61sg., no. 7.

<sup>66</sup> Fahy (nota 64), p. 12.

<sup>67</sup> Fischer (nota 51), p. 146.

lasciata incompiuta alla fine dell'estate del 1508 perché chiamato a Roma dal papa,<sup>68</sup> mi sembra evidente che avesse già davanti agli occhi la pala di Fra Bartolomeo per Pietro Cambi, che poteva ispirargli il trono ad alti gradini, la disposizione equilibrata e armoniosa dei quattro santi, la nicchia architettonica; ma che è più tradizionale, più semplice, più geometrica, in una parola: precedente, non successiva. Pochissimo tempo dopo il rapporto tra i due artisti si rovescia, e la *Madonna del Baldacchino*, capolavoro rivoluzionario nell'impostazione attenta all'architettura reale della cappella Dei in Santo Spirito,<sup>69</sup> nella soluzione originale del baldacchino, nei personaggi di una naturalezza e grandiosità mai viste, nella felice invenzione della posa del Bambino, sarà il punto di riferimento a cui guardano gli artisti toscani contemporanei, grandi e minori, Fra Bartolomeo per primo.<sup>70</sup>

La figura di Baccio della Porta, maestro ben affermato nella Firenze di fine Quattrocento, sarà più credibile se riconosciuto responsabile della bottega nel convento di San Marco fin dal suo rientro dopo l'anno di noviziato a Prato, in grado di rispondere alle richieste di committenti che già lo avevano apprezzato come pittore 'laico' e che continuano a richiederogli una serie consistente di dipinti databili, dal punto di

vista dello stile, agli anni 1502–1504. E la proposta di anticipare la datazione della Pala Cambi al 1506/07 renderà più convincente l'importanza del suo esempio sul giovane Raffaello degli anni fiorentini. Tutto ciò a conferma dell'apprezzamento di cui il frate-pittore godeva prima di tutto nel suo convento, manifesto sia nel famoso preambolo del priore, fra Bartolomeo Cavalcanti, alla lista delle sue opere redatta del 1516,<sup>71</sup> sia nel meno noto necrologio registrato negli *Annalia conventus S. Marci* che ne sintetizza con eleganza la vicenda umana e la grandezza d'artista:

Frater Bartholomeus Pauli Iacobi de Florentia professor in conventu pratensi, sua etate in pictura et perspectiva supremum locum tenens, sicut testantur plura opera ab eo facta Florentie Luce Pisis et Rome, tum etiam ad Gallias ac Flandriam misit tabulas ab eo pictas. Cum redisset ex balneis Sancti Philippi, mortuus est in hoc conventu die ultima octobris 1517, cuius obitus propter eximiam eius virtutem in arte pictoria magno fuit omnibus detrimento, in omnibus benedictus Deus. Obiit autem etatis sue annorum 46. Erat autem Dyaconus.<sup>72</sup>

*Dedico questo articolo alla memoria di Anna Forlani Tempesti.*

<sup>68</sup> Sulla *Madonna del Baldacchino*, cfr. Serena Padovani, in: *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali: le Scuole dell'Italia Centrale 1450–1530*, a cura di eadem, Firenze et al. 2014, pp. 331–342, no. 70.

<sup>69</sup> Marco Chiarini, "La 'Madonna del baldacchino' di Raffaello", in: *Raffaello a Pitti: "la Madonna del baldacchino". Storia e restauro*, cat. della mostra, a cura di idem/Marco Ciatti/Serena Padovani, Firenze 1991, pp. 17sg.

<sup>70</sup> Cfr. Serena Padovani, "Considerazioni sulla fortuna della 'Madonna del baldacchino' e un'ipotesi", *ibidem*, pp. 21–34. Silvia Ginzburg, "Genga tra Raffaello e Bartolomeo della Porta", in: *Girolamo Genga: una via obliqua alla*

*maniera moderna*, atti del convegno Bologna/Pesaro 2016, a cura di Barbara Agosti et al., Bologna 2018, pp. 127–137: 135.

<sup>71</sup> Cfr. Marchese (nota 11), II, pp. 176sg.

<sup>72</sup> *Annalia conventus S. Marci*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, San Marco 370, fol. 164r. Cfr. Marchese (nota 11), ed. Genova 1869, II, pp. 551sg.; Verde (nota 18), p. 207; Luciano Cinelli, "La Congregazione e il convento di San Marco tra XV e XVI secolo", in: *Fra Bartolomeo 1517* (nota 1), pp. 213–229. Desidero ringraziare Ughetta Sorelli dell'aiuto per la mia ricerca nella biblioteca di Santa Maria Novella.

ASF, Notarile antecosimiano, 1362 (1498–1501), notaio Quirico di Giovanni de' Baldimucci, c. 171v (trascrizione di Nicoletta Baldini)  
12 gennaio 1501 (1500 stile fiorentino)

*In margine sinistro:* Procuratorium fratris Bartholomeis Pauli de Florentia ad exigendum pagas Montis

Iisdem anno, indictione et die duodecimo januarii. Actum in Terra Prati in Porta Gualdimari in conventu fratrum Observantiae Sancti Dominici in sacristia dicti conventus, presentibus ibidem honorabilibus viris fratre Desiderio olim Joannis et fratre Bonaiuto olim Thomae ambobus de Florentia dicti Ordinis testibus etc. Omnibus pateat qualiter discretus iuvenis frater Bartholomeus olim Pauli Petri Jacobi de Florentia, frater dictae Observantiae et Ordinis Sancti Dominici, nondum professus dictam religionem, cum licentia tamen et consensu prioris dicti conventus etc. tamen suo proprio nomine quam est ut ita quam tutor et tutorio nomine infrascripti sui fratris, dictis modis et nominibus et quolibet dictorum modorum et nominum et omni meliore modo etc. non revocando etc. sed potius confirmando etc. omni meliore modo etc. fecit suum – dictis [...]nis – verum et legitimum procuratorem etc., Mariottum Blasii Bindi pictorem de Florentia absentem tanquam presentem specialiter et nominatim ad petendum et exigendum et recipiendum et se habuisse et recepisse confitendum et recognoscendum in totum, particulariter et divisim, semel et pluries quotienscumque omnes et singulos florenos et pecuniae quantitates et summas eidem constituenti, dictis nominibus, debitas et debendas a Monte Communis Florentiae et ab Officialibus dicti Montis pro pagis, donis et interesse cuiusdam crediti quidem habeat dictus constituens et Petrus eius frater carnalis et quilibet vel alter eorum habeat supra Monte Communis Florentiae de VII per centenario. De quo credito apparet ut dixit in libro dicti Montis de VII per centenario signato H c[arta] 274 vel alio veriore libro et charta. Et pagas et dona et interesse tamen pro dicto credito, debitas et debendas et decursas et decurrendas etc. et de iis pagis quas dictus procurator exegerit etc. et seu habuisse et recepisse confessus fuit etc. dictum Comunem Florentiae et Officiales, Notarios et Scribanos dicti Communis et Montis per dicto Comuni et Monte recipere, finiendum, liberandum et absolvendum et secundum stilum in calabus usitatum in omnibus et per omnia et cum illis cautelis, modis et tenoribus de quibus et prout et sicut dicto procuratore libere videbitur et placebit. Et generaliter, etc. dans etc. promictens etc. sub hipoteca et observans etc. Et voluit et contentus fuit dictus constituens dictis nominibus quod presens mandatum ducet et vires habeat ut supra donec et usque quo professionem fecerit in dicta religione etc. rogans etc. Ego Quiricus etc. rogatus etc. suprascriptus etc.

ASF      Archivio di Stato di Firenze

The art of Fra Bartolomeo and the activity of his circle of artists forming the 'Scuola di San Marco' have been reconsidered by the two events celebrating the fifth centenary of his death: the Rotterdam exhibition *Fra Bartolommeo: The Divine Renaissance* (2016/17) and the colloquium *Fra Bartolomeo 1517* at the Museo di San Marco, Florence (26–27 October 2017). In line with this renewed interest in the artist, this essay focuses on two among the still open questions regarding his oeuvre. First, it aims to disprove the common assumption that Fra Bartolomeo interrupted his activity as a painter in the years 1500–1504 by reconsidering a number of panel paintings that find their stylistic place in his catalogue only between 1502 and 1504; among these is his large altarpiece depicting the *Assumption of the Virgin* formerly in Berlin, whose final payment is dated 1508. Second, it proposes an earlier date, 1506/07, for the Pala Cambi in San Marco, usually dated amid the years 1509/10, thus implying its direct influence on Raphael's *Madonna del Baldacchino*, which in turn would become the reference work for the more mature and spectacular *sacre conversazioni* by the Friar from the following period.

Archivio del Corpus delle Pitture Fiorentine, Firenze: figg. 1–12, 14–23. – Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie: fig. 13.

Umschlagbild | Copertina:

Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, Napoli 1670, tav. XXII  
Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Lith. 165, urn:nbn:de:bsb:12-bsb10737557-2  
(S. 274, Abb. I | p. 274, fig. 1)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze  
marzo 2020