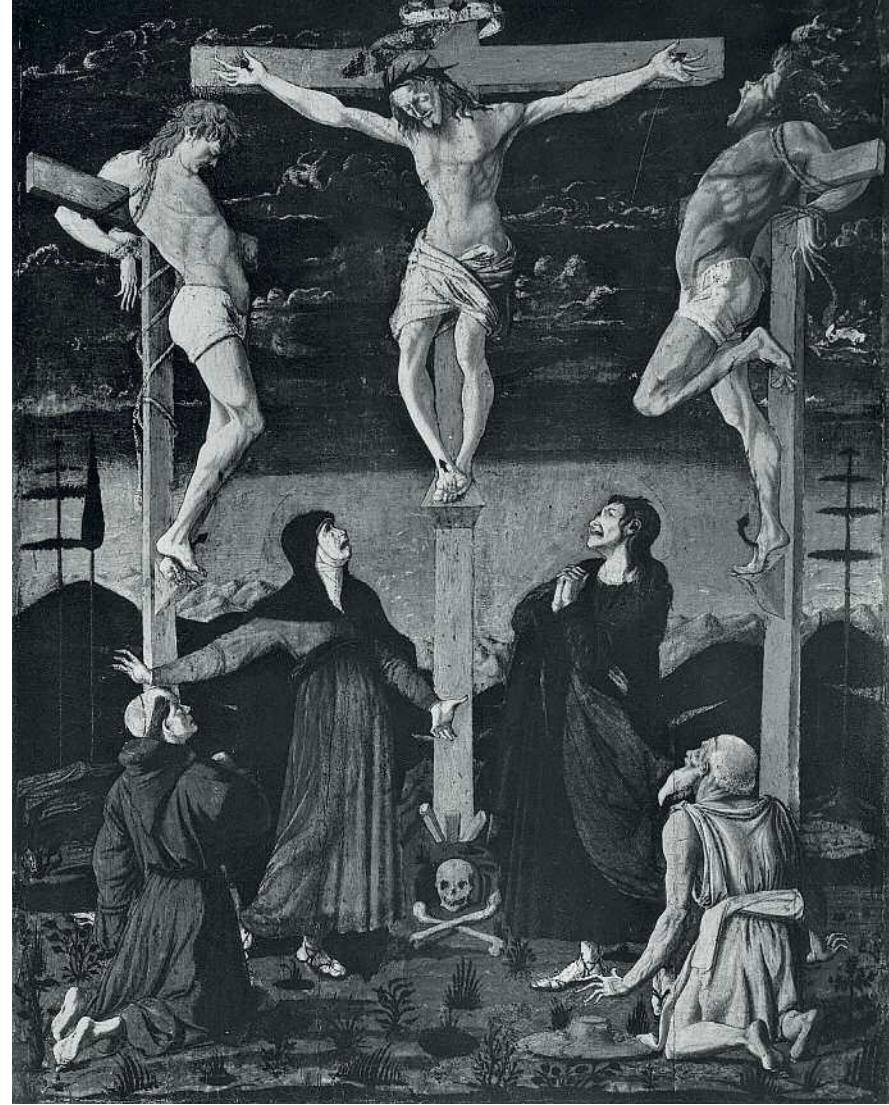


SOMMARIO

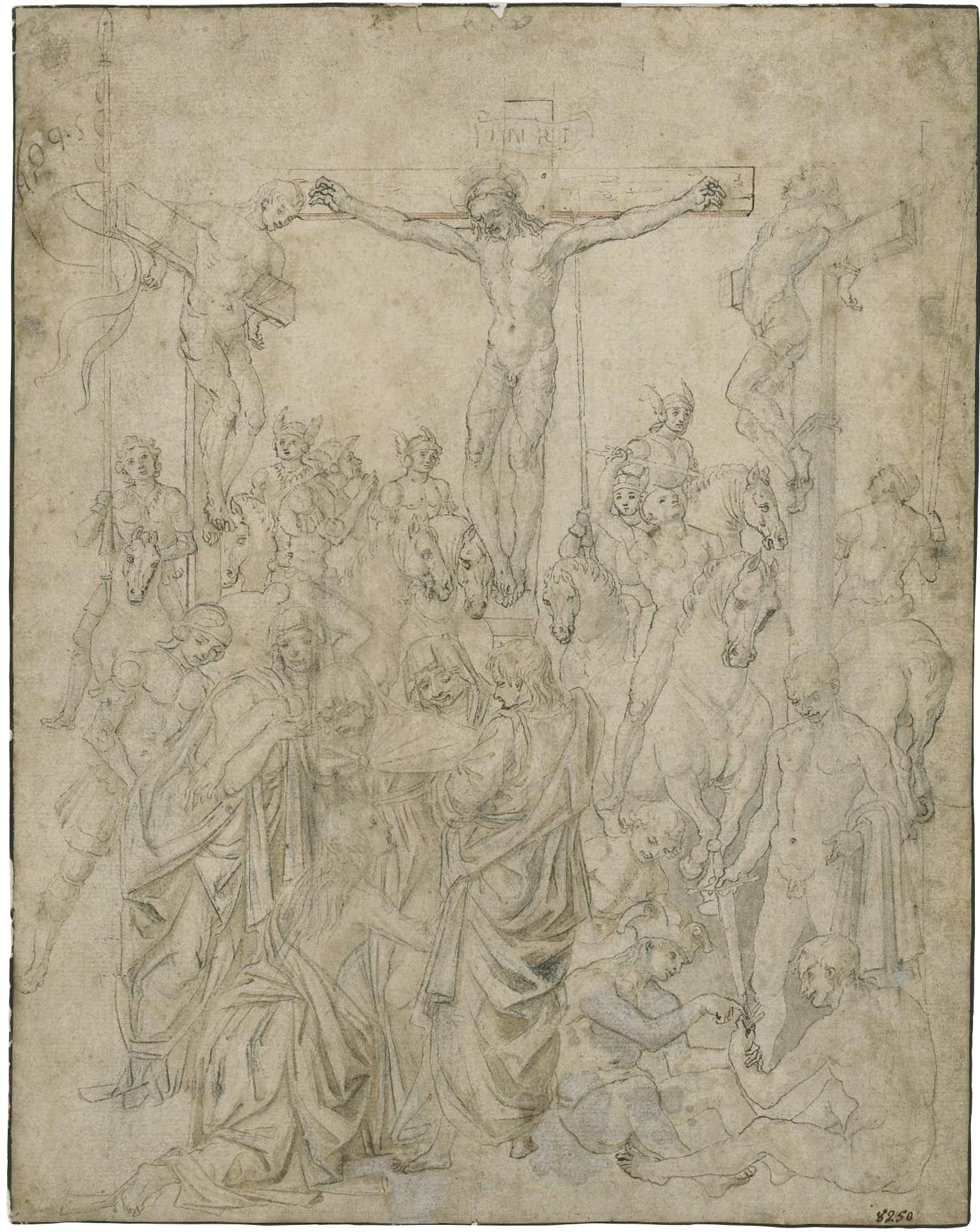
CORPUS · PARTE I, VOL. 16

PRESENTAZIONE/VORWORT <i>Johannes Röll</i>	7
RINGRAZIAMENTI	11
INTRODUZIONE. LA VITA E L'OPERA DEI FRATELLI POLLAIOLI	13
ELENCO DELLE OPERE DI PITTURA, SCULTURA, OREFICERIA E STAMPA DI ANTONIO E PIERO DEL POLLAIOLI	35
CATALOGO DEI DISEGNI [CAT. 1-57] Nota per la consultazione del catalogo	45 46
APPENDICI	
I. Filigrane sui disegni in catalogo	385
II. Firme e iscrizioni attributive su disegni	389
III. Documenti e fonti su disegni e modelli dei Pollaiolo	399
APPARATI	
Abbreviazioni	408
Bibliografia	409
Esposizioni	440
Indice dei nomi	443
Crediti fotografici	455
Abstract/Resümee	456

1. AP, *Crocifissione con i santi Francesco e Girolamo* [op. 1]

ombreggiato intorno ad essi e sul bordo delle croci, dove insistono dei segni a matita rossa. I ritocchi consistono nelle linee più scure nel gruppo dello svenimento (rinforzato anche con acquerellature marroni) e vari dettagli come i volti dei soldati e i musi dei cavalli. Tali interventi non modificano la struttura ma alterano notevolmente lo stile originario, tanto da indebolire la forza espressiva di alcune figure ma non l'invenzione.

La scena è densamente popolata e animata da vari episodi che si svolgono in uno spazio ristretto ma ben congegnato, dove lo scarto dimensionale è brusco per accentuare il senso di profondità. I piani digradanti sono scanditi verso il fondo dai seguenti gruppi o figure: lo svenimento; il gioco per la veste; le due croci dei ladroni con due cavalieri a destra e uno a sinistra; la croce di Cristo con due cavalieri ai lati e Longino in profilo; i due cavalieri in ultimo piano. Ciò che venne considerato sovraffollamento da Beckerath è invece una delle caratteristiche delle cosiddette



² Vasari 1550, ed. 1966-1987, III, p. 501.

³ Non vi sono documenti che menzionino paci tra le numerose oreficerie attestate di Antonio.

CAT. 17

ANTONIO DEL POLLAIOLO (con integrazione del XVI secolo)

Due uomini in abiti orientali (TAV. 17)

1465-1470 ca.

Wien, Albertina, 33

Penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, tracce di punta metallica; carta bianca; mm 270 x 174 (276 x 214 con integrazione).

Controfondato. Montato su una carta tinteggiata di grigio, visibile sui lati inferiore e destro, dove la figurazione è completata a penna e acquerello grigiastro con ritocchi sull'originale (Giorgio Vasari); sui bordi incorniciatura a penna. Ingiallimento sui lati causato dalla colla di montaggio applicata sul verso, macchia grigia al centro, tre piccoli fori in basso.

Iscrizioni: sul recto, in basso al centro, a penna, 1408 (Pierre-Jean Mariette?); sulla cornice, nascosta dal *passe-partout* moderno, *Lazaro Vasari* (inizio del sec. XIX); sul verso del montaggio, in basso a destra, a penna, 424 *Lazaro Vasari m. n. 1452* (fine del sec. XIX).

PROVENIENZA: Giorgio Vasari (1511-1574), Firenze-Arezzo; [Pierre Mignard (1612-1695), Parigi?]; [Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Parigi?]; Moritz von Fries (1777-1826; sul recto, in basso a sinistra, Lugt 2903), Vienna; Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822; sul recto, in basso a sinistra, Lugt 174), Vienna, dal 1820 ca. (acquisto da Fries).

BIBLIOGRAFIA: Weigel 1865, p. 726, n. 8499: Lazzaro Vasari; Both de Tauzia 1888, p. 72: scuola di AP; Wickhoff 1892, p. CLXXXIII, n. S.R. 37, tav. IV (incisione): Andrea del Castagno; Berenson 1903, I, pp. 16-17, 27, II, p. 133, n. 1909: AP; Beckerath 1905, pp. 120-121: non AP; Schönbrunner, Meder 1905, n. 1170 (ripr.): Lazzaro Vasari; Crutwell 1907, pp. 215, 228: AP; Van Marle 1929, p. 377: AP; Stix, Fröhlich-Bum 1932, p. 5, n. 15: artista fiorentino, secondo quarto del sec. XV, da Andrea del Castagno; Salmi 1936, p. 122, alla tav. CLVIIa: copia dal frescante del *Santi Eustachio*; Berenson 1938, I, p. 16, II, p. 267, n. 1909, III, fig. 73: AP; *Masterpieces of Painting* 1944, p. 36: attr. ad AP; Sabatini 1944, pp. 89, 94: solo generiche affinità con AP; Ortolani 1948, pp. 52, 170, n. 11, 189-190, 233, tav. 24: copia da AP?; Comstock 1955, p. 230 (ripr. [part.]): presumibilmente AP [in base a Phillips 1955]; Phillips 1955, p. 27, tav. 39A: presumibilmente AP; Ruhmer 1958, p. 34, tav. VIa: vicino a Cosmè Tura; Gombrich 1959 (ripr. tav. 2ob): Italia, sec. XV; Berenson ed. 1961, I, p. 47, tav. XVI, II, p. 446, n. 1909: AP; Degenhart, Schmitt 1968, II, p. 622, n. 622, tav.

440a: Lazzaro Vasari; Busignani 1970, pp. XXIV-XXV (ripr.): AP; E. Knab, in *Europäische Meisterzeichnungen* 1971, p. 10, n. 4: AP; K. Oberhuber, in *Early Italian Engravings* 1973, p. 8: attr. ad AP; Collobi Ragghianti 1974, I, p. 57, II, p. 66, fig. 127: Firenze, 1460 ca.; Kubik 1974, p. x, fig. 126: AP; Fusco 1978, p. 279, fig. 437: AP; Ames-Lewis 1981, pp. 43 fig. 23, 47: artista fiorentino vicino ad AP; Haines 1983, p. 171 nota 48: attr. ad AP; M.L. Dunkelman, A.Ph. Darr, in *Italian Renaissance Sculpture* 1985, pp. 197-199, n. 66 (ripr.): cerchia di AP; Angelini 1986a, pp. 17, 22 fig. 8: AP; Angelini 1986b, p. 117, al n. 160: AP; Wohl 1986, pp. 567-568, n. 48: attr. a Lazzaro Vasari da Giorgio Vasari; Birke 1991, p. 25, fig. 16: Lazzaro Vasari; Birke, Kertész 1992-1997, I (1992), p. 19: Lazzaro Vasari; Forlani Tempesti 1994, p. 14 nota 36, fig. 16: attr. *ab antiquo* a Lazzaro Vasari; Wright 2005, p. 514, n. 32: su disegno di AP; G. Amato, in *Antonio e Piero* 2014, pp. 160 fig. 1, 162, al n. 5: AP.

ESPOSIZIONI: Vienna 1971, n. 4; Detroit-Fort Worth 1985-1986, n. 66.

Il foglio in esame è appartenuto a prestigiose collezioni che vi hanno lasciato numerose tracce come marchi, scritte e resti di montaggi. Il fondatore dell'Albertina, duca Alberto di Sassonia-Teschen, lo acquistò dal banchiere Moritz von Fries quando questi iniziò a vendere la propria collezione.¹ Un passaggio precedente nella collezione Mignard menzionato da Stix e Fröhlich-Bum e da Knab fa pensare alla raccolta di disegni italiani del pittore francese Pierre Mignard, "le Romain",² che soggiornò a lungo in Italia prima di stabilirsi alla corte di Luigi XIV. Un'intermedia provenienza francese sembra indicata dalle cifre vergate in grafia minuta, qui 1408,³ ricorrenti su fogli appartenuti a

¹ La data di ingresso non è menzionata nel catalogo dell'Albertina (Birke, Kertész 1992-1997), ma sappiamo che Alberto acquistò la maggior parte dei suoi pezzi italiani – circa 200 fogli, secondo il computo di Barbara Dossi (1998, pp. 61, 174 nota 496) – da Fries intorno al 1820 (Lugt 2903).

² La sua collezione di disegni, non rubricata da Lugt, è studiata in Loisel 1997.

³ Segnalato in Birke 1991, senza spiegazione.



CAT. 19

ARTISTA FIORENTINO (copia da un disegno perduto di Antonio, 1466-1469)

Incontro del Battista con i pubblicani (TAV. 19)

1470-1480 ca.

Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 5028

Penna e inchiostro marrone-grigastro, acquerellature marroni; carta bianca; mm 280 x 229.

Controfondato. Residui di due riquadrature a penna sui margini: una originale, visibile a sinistra, che delimita la composizione, l'altra posteriore apposta sui quattro lati da un collezionista per inquadrare il disegno controfondato. Foxing diffuso della carta.

Iscrizioni: sul verso del controfondo, a grafite, II. | 45 | Alessio Baldovinetti fiorentino (sec. XIX [Adolph von Beckerath?]).

PROVENIENZA: August Grahl (1791-1868), Dresda (sul recto, in basso a destra, Lugt 1199); vendita Grahl 1885, lotto 256 (28 aprile); Adolf von Beckerath (1834-1915), Berlino (acquisto alla vendita Grahl); nella collezione dal 1902 (acquisto da Beckerath; sul verso del controfondo, Lugt 1612, Königliches Kupferstichkabinett).

BIBLIOGRAFIA: *Autotypes* 1885, p. 6, n. 256: AP; Vendita Grahl 1885, p. 20, n. 256: AP; Ulmann 1894a, p. 243: cartone riportato da uno schizzo di AP; Berenson 1903, I, p. 17, II, p. 134, n. 1912: copia di scuola da AP; Cruttwell 1907, p. 111 nota: seguace di AP; Horne 1908, p. 25: copia di scuola da AP; Schwabacher 1911, pp. 37-38, 67, al n. 6, tav. IV: scuola di AP; Berenson 1938, I, p. 16, II, p. 267, n. 1912: copia di scuola da AP; Sabatini 1944, pp. 77, 89: da AP; Ortolani 1948, p. 173, n. 35: copia da AP; Berenson ed. 1961, I, p. 47, II, p. 447, n. 1912: copia di scuola da AP; L. Becherucci, in Becherucci, Brunetti 1969-1970, II, p. 266: copia da AP; Frank 1988, p. 13 nota 3: copia da AP; Schulze Altcappenberg 1995, pp. 253-254, n. 138 (ripr.): copia di bottega da AP; Brejon de Lavergnée 1997, p. al n. 1152: da AP?; A. Wright, in Rubin, Wright 1999, pp. 242-243, n. 49 (ripr.): copia di bottega da AP; Langdale 2002, p. 60 nota 61: copia da AP; Wright 2005, p. 511, n. 20: copia di bottega o più tarda da AP; Klemm 2009, I, p. 298, al n. 438: copia dal ricamo; Galli 2014a, p. 56: derivazione da AP; F. Siddi, in *Antonio e Piero* 2014, p. 182, al n. 10: copia da AP; Galli, Siddi 2019, pp. 64, 65 fig. 13: da AP.

ESPOSIZIONI: Londra 1999-2000, n. 49.

Il disegno a Berlino KdZ 5028 proviene dalla collezione del pittore Grahl a Dresda,¹ assemblata durante vari soggiorni in Italia: nel catalogo della vendita (1885) risulta attribuito ad Antonio del Pollaiolo² e riconosciuto come soggetto relativo alla vita del Battista. Lo si ritrova poi nella raccolta berlinese del barone von Beckerath,³ dove è menzionato da Ulmann (1894a) come collegato ai ricami del *Parato* per il Battistero (op. 17a; FIG. 1) insieme al foglio degli Uffizi 98 F (CAT. 18, a cui si rimanda per la discussione su ricami, datazione e disegni preparatori); Ulmann considerava – contrariamente a quanto qui ipotizzato – il primo come cartone riportato da uno schizzo di Antonio per il ricamo («Ausgeführt Karton nach einer Skizze Antonios»), il secondo come copia più scarsa dal cartone. Dopo l'inserimento nel repertorio di Berenson (1903) quale copia da Antonio, il disegno è apparso sporadicamente nella storia critica pollaiolesca come opera di bottega o di scuola e con valutazioni diverse sulla funzione e sul rapporto col ricamo (al pari del 98 F): chi lo vuole copia da un disegno o dal cartone originale di Antonio (Berenson, Horne, Sabatini, Becherucci, Siddi, Galli e Siddi), chi copia dal ricamo (Schwabacher, Cruttwell, Ortolani, Wright 2005, Klemm).

In un paesaggio brullo e roccioso si erge su un rialzo del terreno l'esile figura del Battista, avvolta in una pelle di cammello con il manto appuntato sul petto e circondata da una folla di personaggi in eleganti vesti e fantasiosi cappelli, sei a sinistra e uno a destra. La scena, come ricordò Schwabacher, illustra l'incontro del Battista con i pubblicani, il cui ricamo era alloggiato nello scomparto in alto a destra del fronte del piviale.⁴ L'episodio, occorso durante la predicazione nel deserto, è narrato nel Vangelo di Luca: «sotto i sommi sacerdoti Anna e Caifa, la parola di Dio scese su Giovanni, figlio di Zaccaria, nel deserto.

1 Sul collezionista si veda Lugt 1199.

2 Insieme al foglio oggi a Londra, British Museum, 1885,0509.1614 (CAT. 34).

3 Lugt 1612 e 2504.

4 «Segni di maraviglia» 2019, tav. XXVIII; Conti, Triolo 2019a. Era nella pianeta secondo Frank (1988, p. 113).





1. AP (su disegno di), *Parato di San Giovanni, Incontro del Battista con i pubblicani* [op. 17a]
2. Sovrapposizione del rilievo del ricamo sul disegno

Ed egli percorse tutta la regione del Giordano, predicando un battesimo di conversione per il perdono dei peccati» (3, 2-3); «Vennero anche dei pubblicani a farsi battezzare, e gli chiesero: «Maestro, che dobbiamo fare?». Ed egli disse loro: «Non esigete nulla di più di quanto vi è stato fissato» (3, 12-13). Il riconoscimento negli astanti dei pubblicani, non altrimenti caratterizzati, si ha per esclusione degli altri incontri del santo nel deserto, con le turbe, con il sommo sacerdote e con i farisei.⁵ L'indice puntato del Battista allude alla futura venuta del Cristo (Wright).

La conduzione a penna, che non sembra seguire una traccia preparatoria e che appare priva di pentimenti,⁶ e l'andamento pedissequo della linea confermano la sensazione che si tratti di una copia e non di uno studio preliminare. Per determinare la funzione del disegno è necessario verificare

⁵ Becherucci, Brunetti 1969-1970, II, rispettivamente tavv. 216, 217, 221.

⁶ Segnalati da Schulze Altcappenberg, che non riusciamo a individuare se non come incertezze del copista.

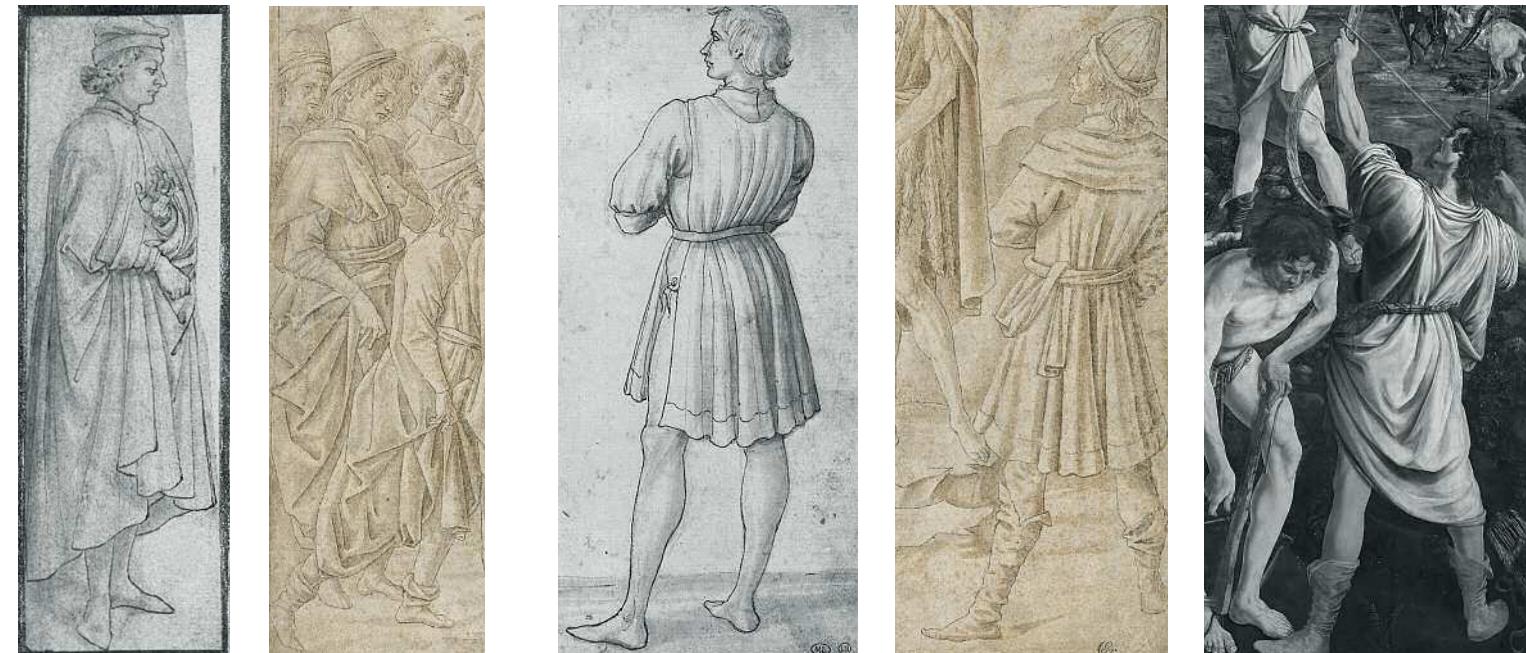


il reale rapporto intercorrente tra le due composizioni, disegnata e ricamata, al di là dell'ovvia discrepanza delle misure esterne dei due supporti,⁷ i cui margini non sono intonsi. Sovrapponendo il grafico delle linee principali del ricamo sul disegno (FIG. 2)⁸ risulta che il foglio è ritagliato su tre lati,⁹ mentre il ricamo è mancante di una striscia a sinistra; la figurazione interna è corrispondente in tutti i dettagli, anche se il primo risulta proporzionalmente inferiore di qualche millimetro rispetto al disegno; tale minima discrepanza può esser dovuta al comportamento differenziato dei supporti nel tempo, probabilmente essendosi il tessuto ristretto in maniera accentuata rispetto alla carta; la corrispondenza permette di inferire che il disegno di Berlino è una derivazione, diretta o indiretta ma comunque fedele, dal cartone di Antonio usato per il ricamo. È ancora visibile sul lato sinistro del foglio un residuo della linea di delimitazione rettangolare, altrove decurtata, che doveva circondare nel modello originario la campitura della scena da ricamare (come sul 98 F); qui si confonde con un'incorniciatura successiva a penna scura apposta da un collezionista. Che il copista abbia avuto come esempio il cartone finito e non

⁷ Misure esterne dei contorni del ricamo mm 314 x 231 (Conti, Triolo 2019b, p. 167), del foglio 281 x 229.

⁸ Il rilievo delle linee principali del ricamo è stato sovrapposto su una riproduzione del disegno in scala 1:1 (ricostruzione della scrivente). Il rilievo è stato eseguito da Culturanuova e Opificio delle Pietre Dure. Si ringraziano Rita Filardi e Timothy Verdon (Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze) e Licia Triolo (OPD, Firenze) per la gentile concessione.

⁹ Secondo Schulze Altcappenberg sono decurtati solo i lati destro e superiore.



3. Maso Finiguerra, *Uomo di profilo con mantello e cappuccio*, New York, Morgan Library & Museum, I, 4.2
4. Particolare di un personaggio di profilo
5. Maso Finiguerra, *Giovane di spalle in giornea*, Parigi, Louvre, DAG, RF 5546
6. Particolare di un personaggio di spalle
7. PP con AP, *Martirio di san Sebastiano* [op. 32], particolare

il ricamo è suggerito dal fatto che nel disegno mancano i dettagli decorativi aggiunti dai ricamatori sui bordi delle vesti e dei copricapi, che le ombreggiature non sempre corrispondono e che i panneggi sono più complessi nei ricami. Infine, il modo di costruire le figure con contorni continui fa pensare che il copista, pur avendo come riferimento un modello delle linee e delle ombre a penna acquerellata, lo interpreti con sensibilità affatto diversa: le fisionomie e le anatomie sono lontane dagli stilemi del Pollaiolo, ad esempio quelli dell'autografo *Giovane nudo a braccia conserte* a Bayonne (CAT. 26). Nonostante la minuziosità da imputarsi alla natura derivativa e la debolezza dimostrata dal frantendimento che determina la malformazione anatomica della gamba destra della figura di spalle, il disegnatore non è mediocre (come invece Berenson, «niggling, and almost mechanical», Becherucci, «un tentativo di un ripetitore», Schulze Altcappenberg, «schematisch und flächig»). Lo stile è consono a un artista fiorentino dell'ottavo decennio estraneo alla bottega pollaiolesca, forse da ricercarsi nell'ambito di Francesco Rosselli.¹⁰

I personaggi che animano le storie ricamate sono ripetuti con piccole variazioni di pose e gesti (Fusco e Wright).

¹⁰ Per un disegno attribuito al miniaturista e incisore (Firenze, 1448-1513) da Oberhuber (in *Early Italian Engravings* 1973, p. 54, fig. 4-15) si vedano al CAT. 13 nota 14 e FIG. 5.

L'emaciata figura dell'eremita precursore, di donatelliana memoria (si veda anche CAT. 12), ricorre nelle varie scene ricamate con variazioni di pose, confermando la prassi pollaiolesca di riutilizzare formule di successo, intere e parziali, per costruire l'anatomia umana: ad esempio, l'impostazione delle gambe del Battista ricompare nella scena con i farisei (OP. 17t). Ancora dal repertorio figurativo di Maso Finiguerra Antonio attinge figure in tralice (FIG. 3)¹¹ o di spalle (FIG. 5),¹² interpretandole in senso naturalistico e plastico e instillandovi la forza propulsiva che arriverà agli esiti potenti del *Martirio* (OP. 32; FIG. 7). La distribuzione circolare dei personaggi, con sottili variazioni di pose e di scorci, esibiti come in un campionario di tre quarti, a braccia conserte, di profilo, in tralice e da tergo nel virtuosistico profilo perduto, è analoga, col dovuto adattamento drammatico, nel *Compianto di un eroe* (CAT. 29-31).

Gli elementi stilistici portano a includere l'originale cui il disegno si riferisce nella fase iniziale della progettazione dei ricami, cioè nella seconda metà degli anni sessanta¹³ (APP. III, nn. 6, 7, 10).

¹¹ Si veda Melli 1995, p. 99, n. 148.

¹² Si veda ivi, p. 93, n. 120; Angelucci, Cordellier 2016, I, p. 23, f. 21 recto.

¹³ I raggruppamenti cronologici proposti da Frank collocavano il ricamo dell'*Incontro del Battista con i pubblicani* negli anni fra il 1460 e il 1465.





5-7. Confronto dimensionale tra i fogli Wallace [CAT. 29], British Museum [CAT. 31] e Monaco [CAT. 30]

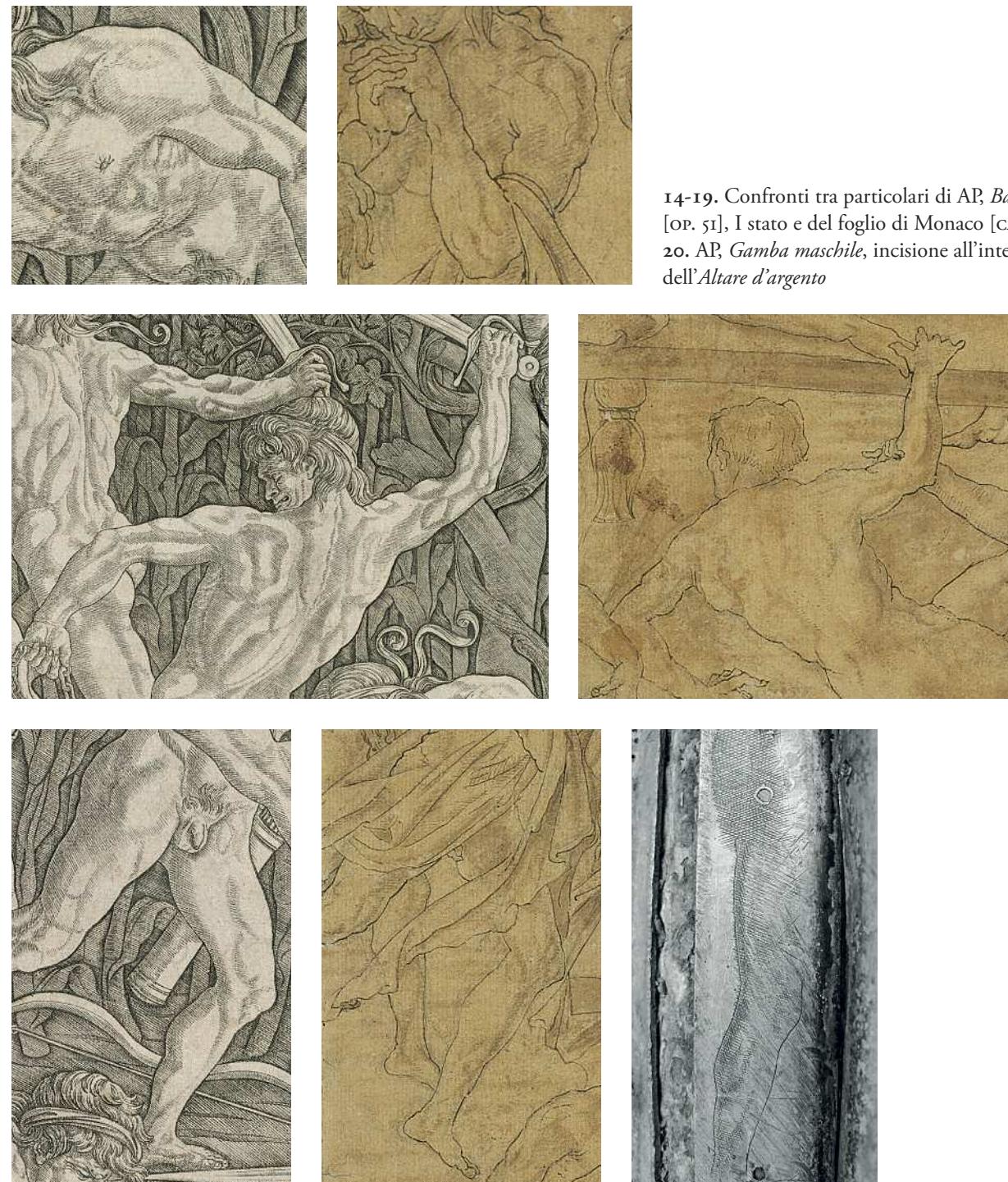
8-10. Confronto dello stesso particolare nei fogli Wallace, British Museum e Monaco

11-13. Confronto dello stesso particolare nei fogli Wallace, British Museum e Monaco

Fra i tre disegni che presentano la stessa scena funebre – il foglio Wallace P762 (CAT. 29, d'ora in poi per brevità W) per intero, i fogli Monaco 169 (CAT. 30, M) e British Museum Pp.1.16 (CAT. 31, BM) solo parzialmente – si rilevano differenze di dimensioni, stile, conservazione, funzione. Per quanto riguarda le dimensioni, la diversa grandezza (FIGG. 5-7) è dovuta a decurtazioni successive, poiché solo W, tagliato a metà e ricomposto, contiene la scena intera; si nota inoltre che BM corrisponde esattamente alla metà destra di W dalla cesura centrale in poi. Le misure interne delle figure risultano identiche in W e BM, mentre in M sono

proporzionalmente inferiori.⁴⁶ Ciò significa che i primi due derivano dallo stesso modello, o il secondo dal primo quando era diviso in due, mentre il terzo corrisponde a uno stadio diverso di elaborazione. Anche la tecnica della penna acquerellata, comune a tutti, si differenzia nell'esecuzione (FIGG. 8-10, 11-13): il primo è condotto con una linea di con-

⁴⁶ Misure in millimetri rilevate direttamente sugli originali: donna seduta a destra, dalla sommità del capo al tallone sinistro: W 139, BM 136, M 122; uomo che guarda in alto, dalla fronte al tavolo: W 106, BM 105, M 96.



14-19. Confronti tra particolari di AP, *Battaglia di dieci nudi* [OP. 51], I stato e del foglio di Monaco [CAT. 30]

20. AP, *Gamba maschile*, incisione all'interno della cornice dell'*Altare d'argento*

torno essenziale, a volte spezzata, e ombreggiature ad acquerello, il secondo presenta nelle ombre due inchiostri diversi e un ampio ricorso al tratteggio parallelo largo, mentre il terzo, al netto dei contorni che risultano ripassati in antico, combina l'acquerellatura con un corto tratteggio parallelo, finissimo, che marca la definizione anatomica. Dal punto di vista stilistico, W è nello stile pollaiolesco e rappresenta una copia integrale dal disegno originario eseguita all'interno della bottega di Antonio, forse ricalcata come carta da lucido; BM è una copia, dall'originale o da W, di alta qualità ma eseguita con uno stile personale e autonomo riconducibile a

un ambito artistico non fiorentino, forse padovano nell'ottavo decennio del Quattrocento; M è invece un disegno alterato da maldestri ripassi, ma il cui stile originario con fine tratteggio e lieve acquerello, visibile nella definizione interna dei corpi (FIGG. 15, 17, 19), è assimilabile all'uso del bulino nella *Battaglia di dieci nudi* (OP. 51; FIGG. 14, 16, 18) e nei nielli (ad es. OP. 59; FIG. 3 al CAT. 28); è la stessa tecnica del fine tratteggio parallelo con tratto di ritorno che troviamo in un particolare di gamba maschile rinvenuta nel recente restauro (FIG. 20), incisa sul retro della cornice nell'*Altare d'argento* del Battistero (OP. 41), forse un frammento di una

CAT. 44

ARTISTA FIORENTINO (copia da un disegno perduto di Antonio, 1470-1475)

recto: *Flagellazione di Cristo* (TAV. 44A)

1480-1490 ca.

BOTTEGA DI ANDREA MANTEGNA

verso: *Schizzi di figure, teste, gambe e piedi* (TAV. 44B)

1490-1500 ca.

Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 21353

Penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, lievi tocchi di biacca parzialmente ossidata, tracce di matita nera (recto); penna e inchiostro marrone, tracce di matita nera (verso); carta bianca tinteggiata di beige sul recto; mm 223 x 382.

Ampie lacune negli angoli inferiori e sul margine destro reintegrate col restauro; strappo verticale al centro e orizzontale presso il margine destro in alto.

PROVENIENZA: [Samuel Woodburn (1786-1853), Londra; vendita Woodburn, Londra, Christie, Manson & Woods, dal 16 giugno 1854 (Klemm 2009)?; Georg Ernst Harzen (1790-1863), Amburgo [acquisto alla vendita Woodburn]?; legato da Harzen alla «Städtische Gallerie» di Amburgo, trasferito alla Città di Amburgo nel 1868 per la Kunsthalle (apertura 1869)].



1. Maestro di Bolea, *Flagellazione*, particolare, Atri, Museo Capitolare

BIBLIOGRAFIA (solo recto se non altrimenti indicato): [Koopmann 1891, p. 41: AP]?; Ullmann 1894a, p. 244: copia da AP; *Italienische Zeichnungen* 1957, p. 12, n. 32, tav. 4: scuola di AP; Klemm 2009, I, pp. 298-299, n. 439, II, p. 193 (ripr. [recto e verso]): bottega o cerchia di AP; Sricchia Santoro 2009, pp. 28, 34 figg. 30 [verso], 32 [recto]: Maestro di Bolea da AP?; Galli 2014a, p. 66: copia da AP.

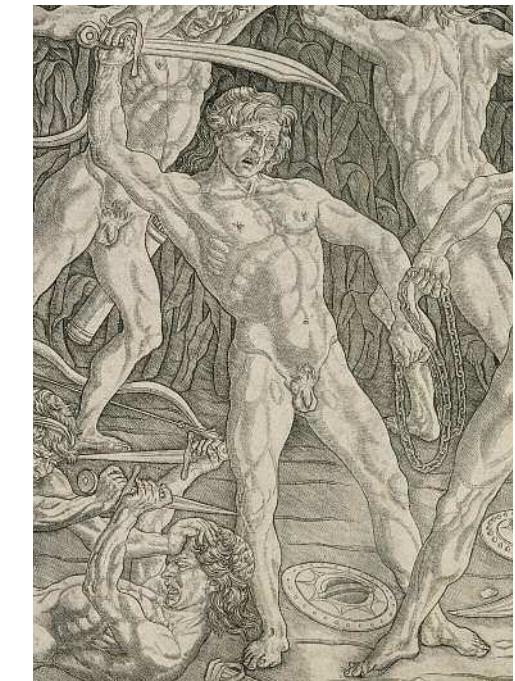
ESPOSIZIONI: Amburgo 1957, n. 32.

Il foglio alla Kunsthalle 21353, probabilmente acquistato alla vendita dei disegni di Samuel Woodburn del 1854 (Klemm 2009), fu legato nel 1856 all'erigendo museo della città di Amburgo dal mercante e collezionista Georg Ernst Harzen con tutta la sua raccolta, all'interno della quale recava l'attribuzione ad Antonio del Pollaiolo.¹ Ancora nel 1891 Koopmann considerava autografi molti dei fogli amburghesi ascritti all'artista, laddove nel 1894 Ullmann preferiva annoverare questo studio tra le copie coeve ritenendo di non poterne appurare l'autografia a causa dei pesanti ritocchi. Una precedente attribuzione a Piero del Pollaiolo è ricordata senza ulteriori precisazioni nel catalogo della mostra del 1957, quando venne esposto come scuola di Antonio. Se i riferimenti si erano sino a questo punto limitati a meri accenni, nel recente catalogo della collezione Klemm, oltre a riportare un parere verbale di Schulze Altcappenbergs che ha notato un tratteggio simile a quello degli originali di Antonio,² ha argomentato l'attribuzione

1. Si veda Klemm 2009, I, p. 298, anche per i riferimenti agli inventari manoscritti della raccolta.

2. Parere verbale espresso in occasione del convegno "Italienische Altmeisterzeichnungen 1450 bis 1800" (Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 27-28 ottobre 2005).





2. Arte romana, 180 ca. d.C., sarcofago con *Morte di Meleagro*, particolare, Parigi, Louvre, DAGER, inv. MR 879

3. Particolare del recto

4. AP, *Battaglia di dieci nudi* [op. 51], I stato, particolare

allo stretto ambito del Pollaiolo con la presenza di motivi figurativi ed espressivi equiparabili ai danzatori nudi di villa La Gallina (op. 5), come testimonianza di una perduta composizione pollaiolesca di cui sarebbe un riflesso la *Flagellazione* del cosiddetto Maestro di Bolea (FIG. 1).³ Sricchia Santoro prospetta la possibilità di un diretto riferimento a questo anonimo artista del disegno in esame, che a suo parere contiene derivazioni pollaiolesche sia sul recto che sul verso.

Sul recto la composizione consta di tre figure nude che interpretano l'episodio della Flagellazione: al centro il Cristo legato alla colonna, studiato completamente nudo e ricoperto da un perizoma che lascia trasparire le forme sottostanti, è affiancato dai due flagellatori in pose contrapposte che stringono la corda del prigioniero recando nell'altra mano uno scudiscio. Mentre Gesù è raffigurato, sguardo al cielo, in un atteggiamento di paziente accettazione, gli aguzzini esprimono la loro forza brutale con pose eccessive, gambe contratte, calci, urla e capelli scarigliati. L'impostazione rispetta lo schema tradizionale, per esempio Piero della Francesca a Urbino, ma l'interpretazione contiene tutti gli espedienti compositivi ed espressivi propri di Antonio: la scelta della totale nudità

che diviene occasione per dimostrare l'espansione delle masse muscolari nell'atto violento, il contrasto paradossale tra stasi e movimento, la ricerca dello scorci del corpo, la variazione speculare, il riutilizzo di formule anatomiche e miologiche. Varie sono le connessioni con opere di Antonio. La figura di sinistra con l'estensione contrapposta di gamba avanzata e braccio alzato (FIG. 3), che si rifa a modelli classici come il Meleagro pugnante del celebre sarcofago romano con la *Morte di Meleagro* al Louvre (FIG. 2), di cui una versione era ben nota a Firenze,⁴ è utilizzata dal Pollaiolo anche per i due nudi speculari nella *Battaglia di dieci nudi* (op. 51; FIG. 4). La formula espressiva del flagellatore a gamba alzata quasi danzante corrisponde a uno dei citati *Nudi* di Arcetri, e il flagellato al modello impiegato per il disegno dell'*Adamo* (CAT. 45), rapporto ritenuto invece non evidente da Klemm. La fortuna di questa invenzione è testimoniata in primo luogo, come si è detto, dal dipinto del Maestro di Bolea (FIG. 1) in un fantasioso *collage* di elementi pollaioleschi tra cui uno dei figli di Eva agli Uffizi (CAT. 46). Il soggetto si ritrova inoltre interpretato in campo incisorio con molti particolari coincidenti, come la corda e gli scudisci e singolarmente le pose degli aguzzini, sia in una xilografia fiorentina degli

3 Sul dipinto e i suoi rapporti con Antonio del Pollaiolo si vedano Wright 2005, p. 419; Sricchia Santoro 2009, p. 28; Bisceglia 2013, p. 108; Galli 2014a, p. 66.

4 Il sarcofago era conosciuto a Firenze almeno dal XV secolo grazie a una versione attestata a palazzo Ramirez di Montalvo fino al 1902, quando passò a Milano in collezione Torno (si veda Giuliani 2013).

CAT. 50

ANTONIO DEL POLLAIOLO (con integrazione del XVI secolo)*Tomba di Sisto IV*, progetto preliminare (TAV. 50)

1484

Wien, Albertina, 21

Penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, tracce di matita nera; carta bianca (ingallita o tinteggiata di beige); mm 250 x 248 (145 x 248 senza integrazioni).

Controfondato. Foglio costituito da un ampio frammento originario (al centro) montato su un supporto secondario tinteggiato in grigastro dove la figurazione completata in alto e in basso con lo stesso *medium* – penna e inchiostro marrone-nerastro – con cui è ritoccato anche l'originale (Giorgio Vasari); al centro, taglio in orizzontale; quattro pieghe orizzontali e due verticali. Vasta abrasione presso il bordo sinistro e macchia di umido diffuso nella metà inferiore. Incorniciatura del primo Ottocento nascosta dall'attuale montaggio.

Iscrizioni: sul recto, sulla cornice nascosta dal *passe-partout* moderno, *Jacopo della Quercia* (inizio del sec. XIX); sul montaggio, a grafite, (*nach*) *Antonio del Pollaiuolo | Grabmal Sixtus IV in | St. Peter Rom* (fine del sec. XIX), sotto, a grafite, *Jacopo della Quercia* (fine del sec. XIX); sul verso del montaggio, in basso, a penna, 426. *Jacopo dalla quarcia. [sic] n[...].* (fine del sec. XIX).

PROVENIENZA: Giorgio Vasari (1511-1574), Firenze-Arezzo; Jean-Baptiste Florentin Gabriel Meyran de Lagoy (1764-1829; sul recto del foglio originale, in basso a destra, Lugt 1710), Saint-Rémy; [Moritz von Fries (1777-1826), Vienna?]; Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822; sul recto, in basso a sinistra, Lugt 174), Vienna.

BIBLIOGRAFIA: Both de Tauzia 1888, p. 72: copia da AP; Wickhoff 1892, p. CLXXXII, n. S.R. 24: copia da AP; Ulmann 1894a, p. 244: copia da AP; Birke, Kertész 1992-1997, I (1992), p. 13: copia da AP.

La provenienza del foglio 21 dell'Albertina dal *Libro de' disegni* di Giorgio Vasari è ipotizzabile sulla base del tipo di montaggio e dei caratteri stilistici dell'integrazione sui margini superiore e inferiore, che corrispondono alle modalità proprie del biografo aretino (si veda più avanti e CAT. 17). Molti fogli di proprietà vasariana pervennero nel Settecento nella raccolta del marchese di Lagoy, il cui marchio, finora non segnalato, si scorge nella porzione centrale del foglio, corrispondente, come si vedrà, al disegno originario. Sappiamo che nel 1810 Lagoy vendette alcuni disegni

al conte Moritz von Fries,¹ dal quale il duca Alberto di Sassonia-Teschen acquistò a sua volta intorno al 1820 un conspicuo numero di fogli (tra i quali l'altro foglio di Antonio all'Albertina, CAT. 17):² è verosimile dunque che questo percorso sia stato seguito anche dal nostro prima di fare il suo ingresso nelle collezioni viennesi.³

L'attribuzione a Jacopo della Quercia, registrata da Wickhoff (1892), che pure nel commento classifica il disegno come copia dal Pollaiolo, e nell'inventario del 1895,⁴ deve risalire almeno ai tempi dell'ingresso in collezione, essendo iscritta nel cartiglio della cornice albertina inglobata dal cosiddetto "Wiener Passepartout" otto-novecentesco;⁵ essa potrebbe plausibilmente evocare un'iscrizione più antica risalente a Vasari, cancellata o nascosta dal controfondo. Fu Tauzia (1888) a riconoscere nel soggetto la *Tomba di Sisto IV* del Pollaiolo in San Pietro, considerando il foglio una copia da Antonio: come tale il disegno è catalogato, dopo Wickhoff, nell'inventario museale sino ai nostri giorni (Birke, Kertész 1992), senza che gli sia mai stato dedicato un approfondimento al di là di generiche e riduttive etichette quali «Ältere Zeichnung» (Wickhoff) e «Schwache späte Zeichnung» (Ulmann). Il foglio è rimasto completamente ignorato dalla critica pollaiolesca, anche da quella specifica sul monumento papale che pure annovera approfonditi studi di Ettlinger, Frank, Wright, Galli e Goldenbaum, e

¹ Moustier 2008, p. 198.

² Si veda CAT. 17 nota 1.

³ Poiché sul recto è presente il marchio del duca Alberto (Dossi 1998, p. 61 fig. 76), scomparso nel febbraio 1822, e i fogli acquisiti dai suoi successori non recano alcun marchio (ivi, p. 162 nota 129), sembra da escludere che il disegno sia stato acquistato all'asta della collezione Lagoy tenuta a Londra nel 1834, nel cui catalogo pur si trova una «ancient tomb» anonima elencata nel lotto 91, comprendente anche due paesaggi di David Teniers il Giovane.

⁴ Dossi 1998, p. 38 fig. 40.

⁵ La scritta, della stessa mano che ha vergato le iscrizioni dei fogli dell'Albertina 47 (APP. II, n. 70) e 33 (CAT. 17), si intravede faticosamente sotto il montaggio moderno sul cui verso è ripetuta. Si veda CAT. 17 nota 7.



viene qui presentato per la prima volta come studio autografo del Pollaiolo, in parte ritoccato da Vasari.⁶

Il disegno corrisponde, con varianti, alla parte centrale superiore (FIG. 1) della *Tomba di Sisto IV* (Francesco della Rovere, papa dal 1471 al 1484) che Antonio del Pollaiolo forgiò tra il 1484 e il 1493 su commissione del cardinal nipote Giuliano della Rovere. La sepoltura (op. 47) fu collocata in una cappella appositamente costruita nel 1479, utilizzata anche come coro dei canonici, nella navata meridionale dell'antica basilica di San Pietro, dove la ritrasse Maarten van Heemskerck.⁷ Segnaliamo qui l'esistenza di un documento (*Introduzione*, FIG. 23) passato sul mercato antiquariale⁸ che attesterebbe un pagamento versato «magistro Antonio de Florencia sculptori» dal camerario vaticano il primo febbraio 1487 per il lavoro al sepolcro di Sisto IV: nonostante il parere degli esperti interpellati all'epoca in cui il documento si trovava a Londra,⁹ si tratta presumibilmente di una contraffazione del XIX secolo molto simile, come mi suggerisce Francesco Caglioti, ad altri documenti sospetti già nell'archivio Camuccini a Cantalupo in Sabina, resi noti da Vincenzo Federici nel 1907.¹⁰

Nel foglio all'Albertina la figura centrale del pontefice distesa su un giaciglio con suntuoso cuscino ornato dai racemi di quercia con ghiande allusivi allo stemma dei Della Rovere è affiancata da sei rappresentazioni allegoriche delle Virtù entro formelle rettangolari spartite da bordature a festoni di quercia con punte di diamante nelle intersezioni: sui due lati si osservano a partire dall'alto Fede e Speranza, Giustizia e Fortezza, Temperanza e Prudenza. L'attuale formato quadrangolare è il risultato dell'incollaggio di un frammento originale su un controfondo dove la figurazione è completata in alto e in basso: le integrazioni sono indicate nel grafico (FIG. 2) con linee nere che ne segnano i limiti. Il disegnatore della porzione originaria ha impiegato una penna sottile acquerellata su uno schizzo preliminare a matita nera cancellata le cui tracce sono ancora visibili nel volto e nei piedi del papa. Prima di essere

⁶ Una vecchia fotografia del disegno era stata inserita da Bernhard Degenhart nella cartella «Pollaiolo» dell'Archivio del *Corpus der italienischen Zeichnungen*.

⁷ Berlino, SMB-PK, Kupferstichkabinett, 79 D 2, f. 71 recto (1532-1536); si veda Bartsch 2019, pp. 223 (fig.), 397, n. 125 (come f. 71 verso).

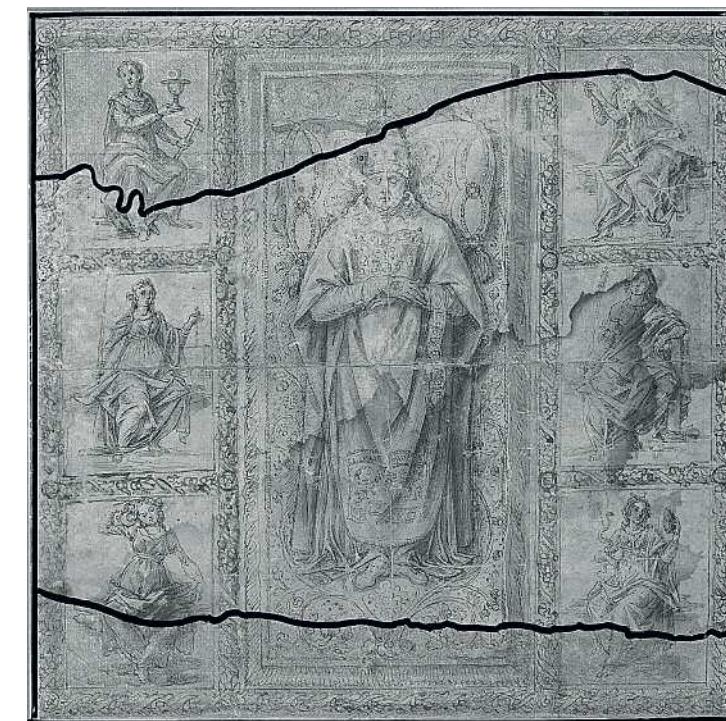
⁸ Londra, Grafton (si veda «La bibliofilia», XXII, 1920, pp. 116-117; Basilea, Geering (*Autographs* 1924); Milano, Hoepli (*Manuscrits & autographes* 1955); si veda qui l'*Introduzione*, p. 26 e note 76-78.

⁹ Si veda la summenzionata notizia in «La bibliofilia», dove si parla di autenticità ratificata dai «Conservatori dei manoscritti del British Museum» senza tuttavia farne il nome.

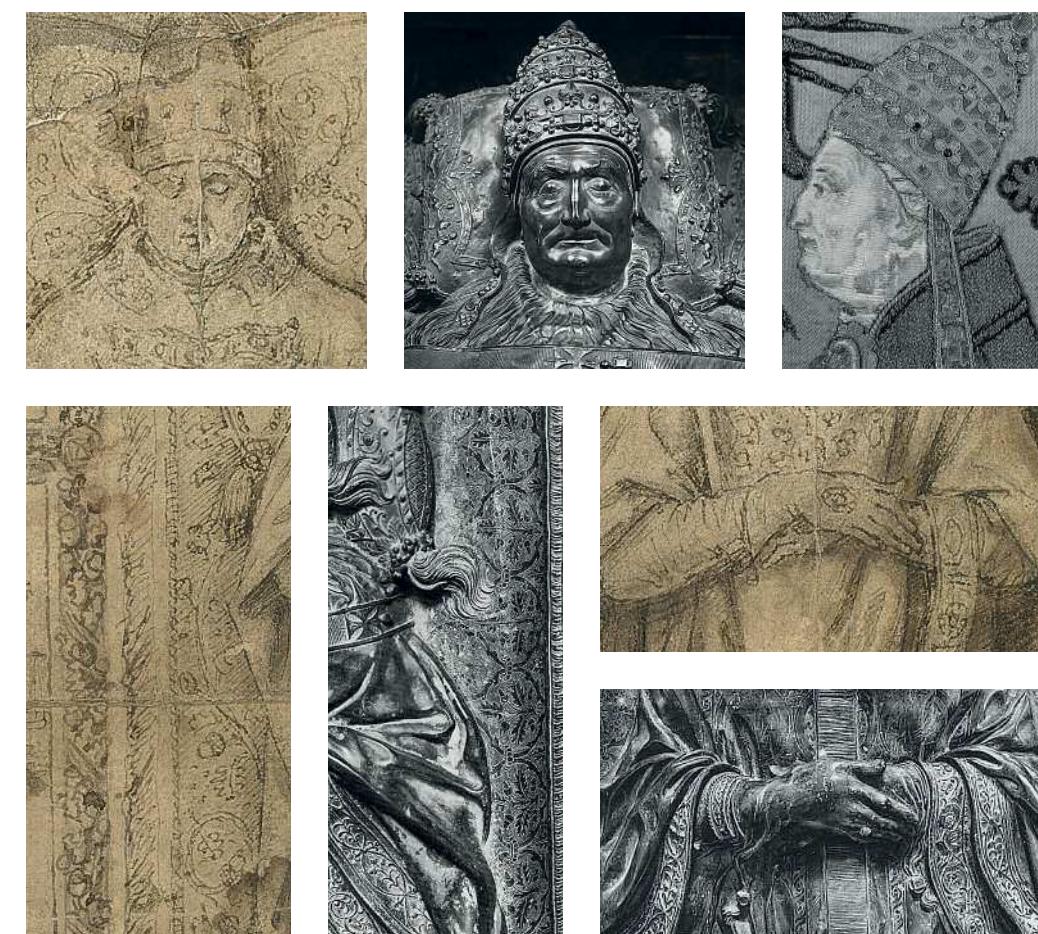
¹⁰ Si veda ancora l'*Introduzione*, p. 26 e note 79, 80.



1. AP, *Tomba di Sisto IV* [op. 47], particolare



2. Rilievo delle integrazioni posteriori (linee nere)



3-5. Confronto della testa del papa nel disegno, nel monumento e in AP (su disegno di), *Paliotto di Sisto IV* [op. 31]

6, 7. Confronto della decorazione del lenzuolo nel disegno e nel monumento

8, 9. Confronto delle mani del papa nel disegno e nel monumento

montato, il foglio è stato piegato più volte in orizzontale e in verticale,¹¹ nonché tagliato a metà. Nelle porzioni aggiunte, che recano tinteggiature di fondo per adeguare il tono della carta a quello dell'originale, il disegno è condotto con una penna a punta grossa e inchiostro più scuro che ha interessato anche la porzione antica, con ripassi nei festoni che inquadrono le Virtù, nella frangia del broccato che copre il cataletto e sporadicamente sulle figure. Là dove l'intervento di ricostruzione è più esteso – Fede (FIG. 10) e Temperanza (FIG. 20) – si riconosce lo stile disegnativo di un manierista dell'ambito di Vasari. Il suggerimento *plutot Peruzzi* (*scil.* Baldassarre) apposto da un anonimo sul *passe-partout* sembra dunque riferirsi più allo stile del «restauratore» cinquecentesco che al carattere chiaramente quattrocentesco del disegnatore originario.

Per comprendere il nesso funzionale che intercorre tra il piccolo disegno e il grandioso monumento bronzeo di Sisto IV si devono mettere a fuoco differenze e similitudini tra i due. Il disegno propone solo la parte centrale del coperchio del sepolcro, con il cataletto e le sei Virtù affiancate (FIG.

¹¹ Evidentemente a fisarmonica: ne risultano 5 pieghe orizzontali (distanziate tra loro, dall'alto, di mm 40-44-30-40) e 3 verticali (distanziate tra loro, da sinistra, di mm 40-44).

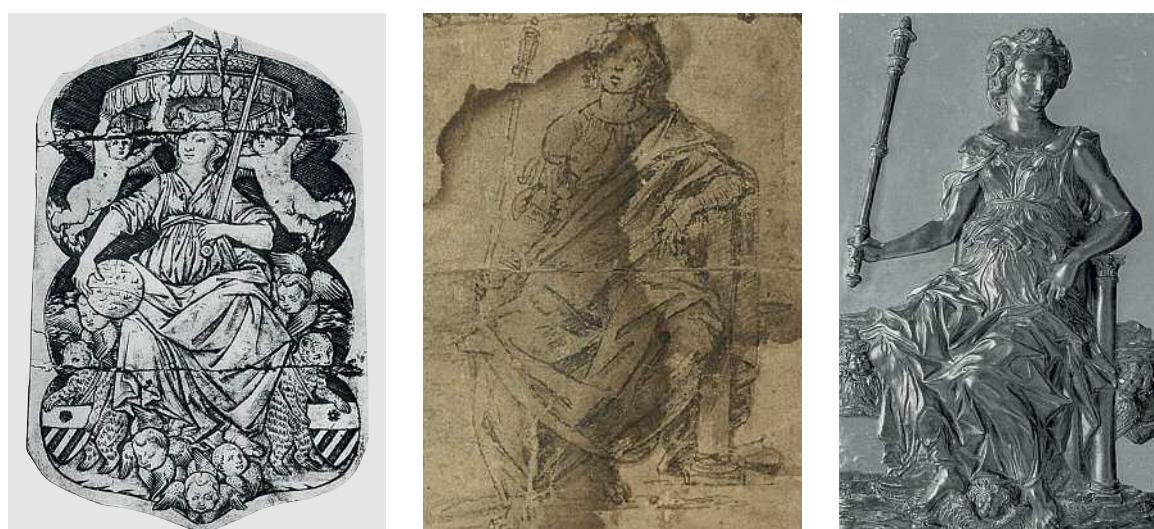
1), senza le formelle estreme con stemmi e Carità in alto, stemmi e iscrizione¹² in basso. Se l'impianto generale risulta invariato, nel disegno il pontefice ha rispetto al cataletto dimensioni inferiori che nel bronzo, dove arriva a riempire tutto lo spazio del giaciglio; sono inoltre scambiate di posto Giustizia con Prudenza e Temperanza con Fortezza. Nel disegno sono presenti quasi tutti gli elementi decorativi realizzati anche nel monumento, per quanto trattati in modo leggermente diverso: il pontefice ha vesti senza bordi decorati e senza *pallium*; la cintura che pende diritta da un braccio cadrà nel bronzo più naturalmente da un lato; la testa poggia su un solo ampio cuscino invece che su due; le cornici delle Virtù sono a festoni fogliati e non lisci, con boccioli a punta di diamante agli snodi che si ritrovano nella scultura sulla tiara, sul guanto e sui bottoni dei copricuscini; nella decorazione del lenzuolo che copre il materasso i racemi emblematici di quercia con ghiande diventano ripetitivi motivi similbroccato (FIGG. 6-9). Le fattezze del papa (FIG. 3) ricordano quelle pascite conferitegli da Antonio nel ricamo di Assisi (OP. 31; FIG. 5) e sono similmente raffigurate sulla medaglia coniata nel 1483 per i lavori di costruzione della fortezza di Ostia recentemente avvicinata

¹² Si veda qui l'*Introduzione*, p. 14 e FIG. 3.



10, 11. Confronto della Fede nel disegno (integrata nel XVI secolo) e nel monumento

12, 13. Confronto della Giustizia nel disegno e nel monumento

14-16. Confronto tra un particolare di PP, *Incoronazione della Vergine* [op. 45] e la Speranza nel disegno e nel monumento17-19. Confronto tra AP, *Giustizia* [op. 65] e la Fortezza nel disegno e nel monumento