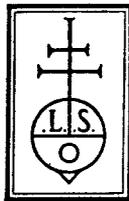


+
Cataloghi

GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI
XLVI

DISEGNI DEI
BAROCCESCHI SENESI
(Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)

INTRODUZIONE E CATALOGO DI
PETER ANSELM RIEDL



LEO S. OLSCHKI EDITORE - FIRENZE
MCMLXXVI

A ULRICH MIDDELDORF



Dopo la mostra del Barocci tenutasi con tanto successo lo scorso anno, è sembrato interessante far conoscere due artisti poco noti al grande pubblico, come i senesi Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, che del Barocci furono, in Toscana, forse i più fervidi ammiratori (parlare di seguaci sarebbe riduttivo rispetto alla loro ben più complessa cultura).

La mostra, inoltre, si inserisce in una serie di altre da noi dedicate agli artisti toscani fra Cinque e Seicento toccati dai principi della Controriforma, come il Boscoli o l'Empoli o l'Allori, nel proposito di offrire, sia pure a distanza di anni, un quadro quanto possibile dettagliato della grafica di quel periodo, così ricco di fertili ed ottimi disegnatori e così ben rappresentato nella collezione degli Uffizi.

Peter Anselm Riedl, professore alla Università di Heidelberg, era la persona più adatta a presentare i due artisti, perché da anni egli si occupa con grande erudizione dell'arte senese di quel tempo e il Vanni e il Salimbeni sono il tema prediletto dei suoi studi, che pure spaziano fino all'arte più moderna: un « amore giovanile » nato a Firenze, i cui frutti siamo ben lieti di offrire ai visitatori di questa quarantaseiesima mostra del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Per la quale, come sempre, la collaborazione di tutto il personale dell'istituto è stata indispensabile, e in particolare quella di Giovanna Gaeta Bertelà e di Anna Maria Petrioli Tofani, che hanno seguito la traduzione e la redazione del catalogo.

Il ringraziamento più vivo all'Autore, che speriamo venga invogliato, sulla scia di questo lavoro così amichevolmente offertoci, a continuare i suoi studi finora interrotti sui senesi e a pubblicarne i notevoli risultati.

ANNA FORLANI TEMPESTI

INTRODUZIONE

Sarà bene dire subito che il termine « baroccesco » vale solo relativamente a caratterizzare l'arte di quei due maestri senesi, che sono sempre stati considerati i più illustri continuatori del Barocci in Toscana. Né il Vanni né il Salimbeni si possono definire in senso stretto seguaci del grande maestro urbinatese; è vero però che ambedue traggono dal Barocci importanti stimoli e che il Vanni, in una fase del suo primo periodo, fu tanto influenzato dal Barocci, che Isidoro Ugurgieri Azzolini alla metà del Seicento poteva affermare: « Si messe ad imitare la maniera del Baroccio, e fece molte opere, che ne anco da' Professori son' conosciute per sue, mà totalmente stimate del Baroccio » (Le Pompe Sanesi, Pistoia 1649, vol. II, p. 369).

Se da un lato il Vanni e il Salimbeni non si spiegano soltanto in chiave baroccesca, dall'altro questo vale ancor più per gli altri maestri senesi dell'epoca. Nel Casolani e nel Sorri per esempio si avvertono solo echi casuali ed isolati del Barocci; in altri artisti come il Rustichino, il Folli, il Volpi o il Manetti giovane gli elementi baroccheschi sono da interpretare come riflessi del Vanni e del Salimbeni.

È sembrato dunque opportuno limitarsi ai due artisti più rinomati di questo periodo, esponendo e commentando la loro opera grafica, finora poco studiata. Il fondo degli Uffizi ha un carattere rappresentativo: per quantità e per qualità nessun'altra raccolta può competere con esso. La relazione numerica fra i disegni del Vanni e quelli del Salimbeni corrisponde all'incirca a quella che esiste tra le produzioni grafiche dei due autori nel loro complesso. Se si considera che i centotredici disegni esposti costituiscono quasi il venti per cento delle opere sicure, per quanto da me registrato, e se si tiene conto del fatto che la gran parte dei disegni è definibile e databile con precisione, non ci sarà bisogno di ulteriore giustificazione per questa mostra.

Fin dai tempi del Cardinal Leopoldo de' Medici e del Mariette, i disegni del Vanni e del Salimbeni sono oggetto di desiderio per i collezionisti. È interessante notare che nell'ottobre del 1673, appunto Leopoldo de' Medici scriveva a Flaminio Borghesi: « Io ho pensiero ancora di fare alcuni libri particolari, cioè uno per maestro di quelli che già ne ho quantità... E però di quelli del Vanni ne prenderei anche fino in cento se si

trovassero, per poterne formare un libro particolare di ciascheduno » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 214). Il fatto che nelle raccolte pubbliche e private e anche nella letteratura non manchino incertezze attributive, ha più di una ragione. Un motivo esteriore, è che esistono in tutti e due i casi più artisti con lo stesso nome: il padre di Ventura Salimbeni, Arcangelo, era pittore come il figlio di Ventura, Simondio; i figli del Vanni, Raffaello e Michelangelo, seguirono a loro volta le orme del padre. Ma, più di queste coincidenze di nomi, hanno contribuito all'attuale confusione altri fattori: lo stile grafico dei fratelli uterini Francesco Vanni e Ventura Salimbeni si avvicina talvolta al punto da provocare uno scambio di attribuzioni; in ambedue i maestri vi sono sbalzi di qualità, che in certi casi rendono assai difficile il giudizio, e soprattutto, sia il Vanni sia il Salimbeni dispongono di una imbarazzante varietà di mezzi grafici. Spesso fogli che si riferiscono ad uno stesso progetto differiscono stilisticamente a tal punto, che — se non si conoscesse il rapporto che li lega — potrebbero sembrare di autori diversi. Soltanto la veduta d'insieme di un ampio materiale permette di risolvere queste incertezze.

Lo scopo di questa mostra è presentare opere il più possibile documentate e di commentarle in relazione con altri disegni e con dipinti realizzati. Il criterio generale è quello cronologico, al quale si affianca talvolta quello iconografico. In molti casi è possibile, in base al solo materiale degli Uffizi, illuminare i processi di sviluppo di certe composizioni. Spesso però è necessario ricorrere a disegni di altre collezioni. Accanto a quello degli Uffizi, i fondi più cospicui di disegni del Vanni e del Salimbeni si trovano nella Biblioteca Comunale a Siena, nel Kupferstichkabinett a Berlino, nel Cabinet des Dessins del Louvre e nell'Albertina a Vienna; ma fogli importanti sono conservati anche in molte altre raccolte pubbliche e private, o appaiono di volta in volta sul mercato antiquario. Tengo a sottolineare che i disegni esposti e quelli citati nel catalogo costituiscono soltanto una parte, anche se rappresentativa, del loro corpus e che il periodo giovanile dei due senesi in questo quadro può essere solo frammentariamente documentato. D'altra parte, penso sia utile cercare di offrire qui una prima impalcatura, da consolidare e integrare con ulteriori pubblicazioni.

L'attività di Francesco Vanni e di Ventura Salimbeni cade in un'epoca, che per quanto riguarda la storia dell'arte è caratterizzata dal Manierismo in declino e dal Barocco in arrivo. In questo momento Siena è già, politicamente e artisticamente, una provincia. Con il tramonto della vecchia e gloriosa Repubblica e con l'annessione al Granducato di Toscana, gli impulsi fondamentali dell'autonomia politica e culturale si erano spenti. Soltanto lentamente la città si era ripresa dalla catastrofe del 1555. I valori della tradizione locale, già tanto importanti, resistevano ormai a stento, e ciò che prima si concretizzava nell'attività politica, si trasformava ora in un clima di strana nostalgia e di religiosità controriformistica. Le vecchie leggende — di santa Caterina, di san Bernardino, di sant'Ansano, di san

Galgano e di altri Santi, anche non senesi — erano rimediate con spirito tridentino. Le confraternite assumevano, accanto agli ordini, un ruolo di grande importanza sia per l'organizzazione della vita religiosa, sia come committenti per artisti di tutte le discipline. L'Opera del Duomo, il Comune, le Contrade e le famiglie private tornavano alla ribalta nel corso della lenta ripresa economica della città. Ma le possibilità erano e restavano — in confronto con quelle di Firenze e di Bologna, per non parlare di Roma — limitate.

Alla gloria dell'antica Siena aveva contribuito in modo decisivo la scuola pittorica locale, ma chi, nella seconda metà del Cinquecento, vi avesse l'intenzione di apprendere la pittura, vi poteva trovare ben poco profitto. Gli ultimi rappresentanti del Manierismo locale, Bartolomeo Neroni e Arcangelo Salimbeni, si trovavano impreparati di fronte ai nuovi problemi. Per avere successo occorreva recarsi a Roma, a Bologna o a Venezia.

Anche Francesco Vanni (1563-1610) e il suo fratellastro Ventura Salimbeni (1568-1613) si guadagnarono i galloni fuori della città natale. Un apprendistato del Vanni presso Bartolomeo Passerotti a Bologna non è affatto verificabile e anche per l'attività che gli viene attribuita sotto Giovanni de' Vecchi a Roma mancano prove sicure. Del fatto invece che il Vanni si sia formato nell'ambiente dei tardi manieristi tosco-romani, specialmente degli Zuccari, non si può dubitare. Anche per il giovane Salimbeni l'incontro con i decoratori dei complessi monumentali romani ebbe importanti conseguenze. Le poche opere sicure degli anni intorno al 1590 lo mostrano sotto l'influenza dei principali maestri di questo periodo, al pari di Cherubino Alberti, Giuseppe Cesari, Andrea Lilio e Ferrau Fenzoni.

Influssi da parte del Barocchi si manifestano nel Vanni a partire dal 1585, nel Salimbeni dopo il 1593 con certezza. Per il Vanni l'assimilazione dei modi del Barocchi — che probabilmente si verificò in parte a Roma, dove il Barocchi aveva lavorato e in parte ad Arezzo, dove egli aveva inviato la Madonna del Popolo — è un'esperienza destinata a ripercuotersi in futuro. È vero che ad una breve fase di incondizionata sottomissione al Maestro urbinato — la testimonianza più interessante è la stupenda seconda Annunciazione nella chiesa dei Servi a Siena — seguono periodi di allontanamento e di confronto con i Carracci e con vari altri artisti; ma l'elemento barocco resta quasi come substrato in tutta l'attività del senese, talvolta poco percettibile, talvolta determinante. Con il Salimbeni, le cose sono più complicate, in quanto il Barocchi in nessuna sua fase ebbe per lui altrettanta importanza che per il Vanni, e l'assimilazione della maniera barocca sembra essersi verificata anche indirettamente, cioè tramite il Vanni. Anche il Salimbeni nel corso degli anni amplia le proprie possibilità stilistiche sotto l'influenza del Cigoli, del Poccetti, del Boscoli, del Passignano, di Annibale Carracci e persino del Manetti giovane. Del resto, sia il Vanni sia il Salimbeni ricorrono spesso a modelli classici e del primo Manierismo — per esempio Raffaello, Correggio, Sodoma e Beccafumi.

Il temperamento e la mentalità dei due fratellastri sono molto diversi. Alla religiosità, talora esaltata, talora meditativa del Vanni si contrappone l'aperta e vivace vena narrativa del Salimbeni. Non è un caso che il Vanni dia il meglio di sé in quadri d'altare amorosamente compiuti e in piccole rappresentazioni con soggetti religiosi, e il Salimbeni invece in affreschi organizzati scenograficamente. Il tono del Vanni tocca non di rado una dolcezza pietistica, mentre il Salimbeni cade talvolta nella superficialità del routinier.

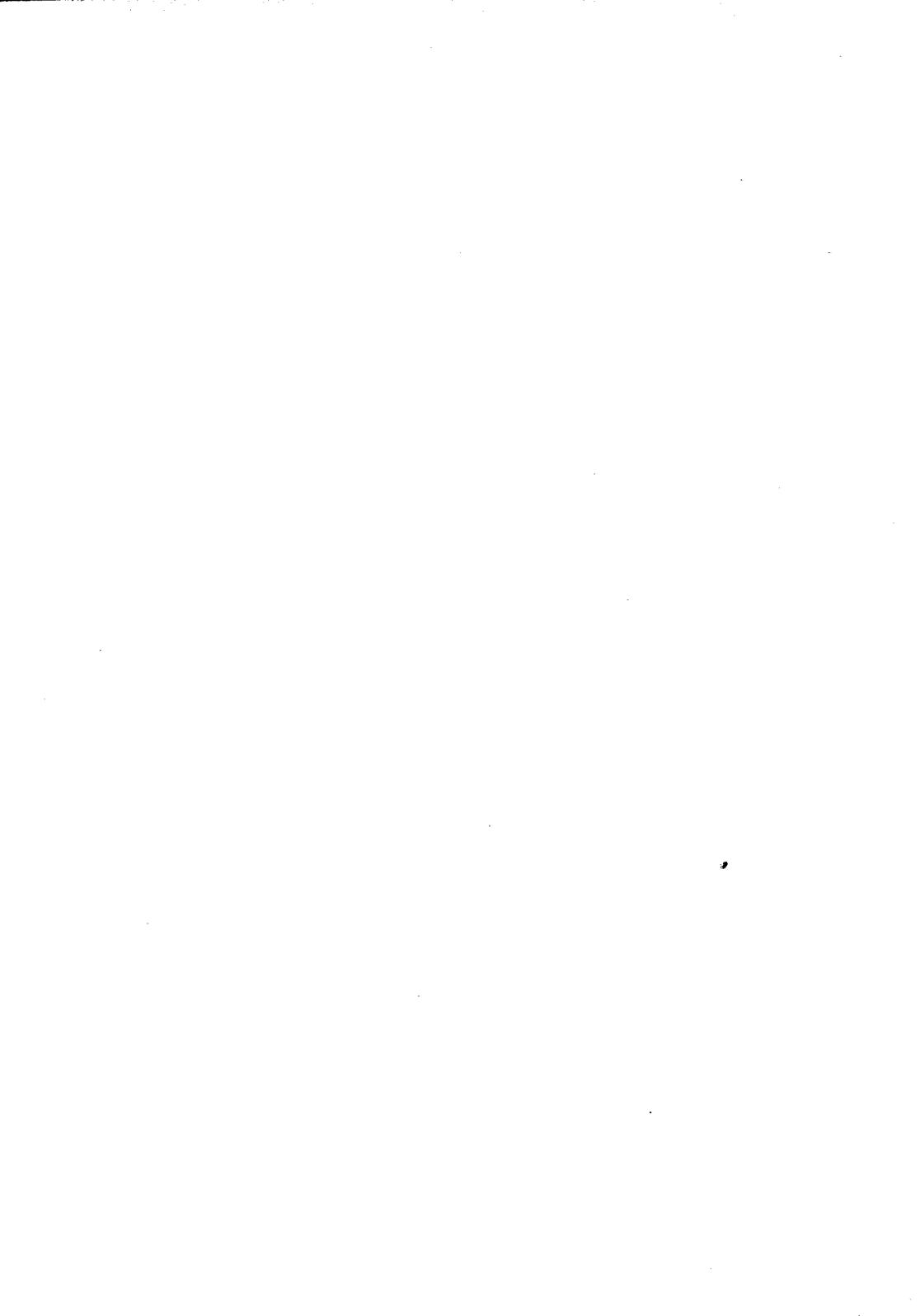
Quanto al tipo di commissioni, la spinta controriformista dell'epoca permea l'intera situazione: l'arte del Vanni si sviluppa all'insegna di una tematica religiosa quasi totalmente, quella del Salimbeni molto ampiamente. Quadri d'altare, dipinti murali in chiese, oratori e conventi, quadri di devozione e stampe di soggetto religioso caratterizzano — anche considerando la perdita di alcune decorazioni profane — la maggior parte del panorama iconografico. Quel che il Barocci realizza, cioè la fusione di sensualità ed esperienza religiosa, così che anche l'enfasi teatrale si percepisce come elemento naturale, riesce al Vanni non troppo spesso e al Salimbeni assai di rado. Ma tutti e due i maestri raggiungono talvolta un livello, che li pone tra i migliori della loro epoca.

Francesco Vanni e Ventura Salimbeni erano disegnatori diligenti, abili e versatili. Per entrambi il disegno era in primo luogo uno strumento per fissare le loro idee durante la preparazione di ben determinati dipinti. Nell'opera del Vanni e del Salimbeni si trovano quasi tutte le tecniche comuni a quel tempo: lo schizzo fuggevole a penna o a matita, lo studio dal vero, l'abbozzo compositivo eseguito con accuratezza, il modello per l'incisore, il bozzetto monocromo a olio. A questa varietà, come si è già accennato, corrisponde una larga scala stilistica. Soprattutto nel Vanni si trovano fogli che sorprendono per l'estrema libertà della fattura, accanto a prodotti quasi pedanti; disegni che ricordano opere tardomanieristiche accanto a composizioni di aspetto baroccesco. Mentre negli studi dal vero si nota alle volte una tendenza al fare accademico, negli schizzi il tratto è spesso aspro e nervoso. Tale varietà e mutevolezza negli stili grafici si riscontrano in numerosi altri artisti attorno al 1600. Il Vanni e il Salimbeni appartengono senz'altro ai casi estremi, tanto più che lo stile dell'uno si avvicina a tal punto allo stile dell'altro, che anche dopo lunghi studi resta difficile distinguerli. Mai i due senesi raggiungono la grandiosa combinazione di consistenza e trasparenza, che distingue i disegni del Barocci; ma ciascuno di essi sviluppa una sua propria raffinatezza, che emerge sensibilmente negli schizzi, negli studi e negli abbozzi. Il registro dei mezzi grafici del Vanni è più ampio di quello del Salimbeni; ma il Salimbeni nei suoi migliori disegni sta alla pari del Vanni, e in alcuni casi lo supera. Il materiale esposto documenta largamente le possibilità grafiche dei fratellastri.

Alla fine di questa breve introduzione vorrei dire qualche parola di ringraziamento. Innanzitutto a Ulrich Middeldorf, il quale molti anni fa ha stimolato questa mia ricerca senese e mi è sempre stato vicino con il suo consiglio: a lui dedico questo catalogo. Debbo inoltre ringraziare Herbert Keutner, direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, e numerosi colleghi e collezionisti, che mi hanno aiutato con informazioni e segnalazioni e mi hanno reso possibile lo studio di molti originali.

Un ringraziamento speciale all'équipe del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi; senza l'incoraggiamento e l'instancabile aiuto di Anna Forlani Tempesti, di Anna Maria Petrioli Tofani e di Giovanna Gaeta Bertelà, e senza l'assistenza del personale addetto alla custodia e alla manutenzione dei disegni, questa mostra non si sarebbe mai realizzata. Per la traduzione, Giovanna Gaeta Bertelà e Cristina Acidini mi hanno dato un aiuto preziosissimo.

CATALOGO



AVVERTENZA

Le abbreviazioni r. e v. indicano il recto e il verso dei fogli.

Le abbreviazioni F, E, A, P, Orn., S, indicano le categorie del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e significano: Figura, Esposti, Architettura, Paese, Ornato, Santarelli.

Il richiamo con l'abbreviazione n..., si riferisce alla numerazione del presente catalogo.

L'abbreviazione G.F.S. significa Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze.

L'abbreviazione L. seguita da un numero indica il riferimento a F. LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921.

I timbri di appartenenza al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929 o L. 930), figurano su ciascun foglio e non vengono indicati.

Le misure sono espresse in millimetri, altezza per larghezza.

Restauri e montaggi: PIERO BACCI, SERGIO BONI (con la collaborazione di SUE HEBBLETHWAITE NOVELLO e MICHELA PICCOLO).

Fotografie: GIORGIO MANESCALCHI, PAOLO NANNONI.

Segreteria: GIOVANNI CERBARA.

Preparazione e allestimento: ENRICO BERTI, PIERO CACIOLLI, PIETRO CASAMENTI, BRUNO FRANCINI, ORESTE GIUDICI, FRANCESCA ROSSITTO.

FRANCESCO VANNI
(1563-1610)

1. - CRISTO MUTA IL CUORE DI SANTA CATERINA DA SIENA CON UN CUORE DIVINO, n. 15049 F. Fig. 1

134 x 93 — Matita nera, sanguigna, tracce di acquerello grigio, carta bianca ingiallita, quadrettata a matita nera. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese, timbro a secco con stemma mediceo (L. 2712).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali XVI, n. 11 (?); CELANDRONI, 1957, p. 342. sg.

Foto: G.P.S. 250950.

La scena del mutamento del cuore di santa Caterina con il cuore divino, appartiene ad uno dei momenti culminanti della leggenda della Santa senese, così ricca di eventi miracolosi. L'intensa rappresentazione di quest'atto mistico si trova, nel Vanni, raffigurata due volte: come dipinto nel ciclo dell'Oratorio del Santuario di santa Caterina, e come incisione nella serie « La vita di santa Caterina da Siena » (scena n. 16, cfr. n. 11).

Se la data 1585, trovata da KIRWIN, 1972, pp. 208, 220, per il dipinto, si riferisce effettivamente alla redazione definitiva, si tratterebbe di una manifestazione sorprendentemente precoce dell'influsso del Barocco sul Vanni. La figura e l'atteggiamento del Cristo ricordano prototipi baroccheschi, ugualmente il modo di trattare il panneggio con sfaccettature morbide e ricche riporta a Federico. Se si accetta che il Vanni nell'anno 1585 ha dipinto i due pendants rappresentanti l'angelo annunziante e la Vergine annunziata nella chiesa di santa Maria dei Servi a Siena — quadri ancora molto manieristici, da non confondere con l'Annunciazione più tarda della stessa chiesa — e che negli anni seguenti ha eseguito il Battesimo di Costantino nella chiesa di sant'Agostino a Siena, dallo stile ancora poco barocresco, si potrebbe essere inclinati a credere che l'artista abbia modificato o perfino sostituito il quadro dell'Oratorio di santa Caterina. Per una tale ipotesi mancano però le prove; pertanto si deve accettare con cautela, anche per il disegno, la data 1585.

Il nostro esemplare si avvicina molto alla soluzione del dipinto, tanto da supporre che si tratti del disegno preparatorio, e la stessa quadrettatura del foglio lo indicherebbe. La relazione fra il disegno e il dipinto è stata notata per la prima volta dalla Celandroni (*manoscritto* 1957, p. 342).

Precede il nostro foglio un disegno, trattato più particolareggiatamente e con le figure più staccate l'una dall'altra, conservato al British Museum (n. 1946.7.13.571). Due schizzi sullo stesso foglio nella Biblioteca Comu-

nale di Siena (S.III. 9/84 r), mostrano lo stesso soggetto interpretato in maniera briosa e sciolta. Ambedue questi pensieri si avvicinano alla versione definitiva: ne differiscono solo le due teste che appaiono inclinate parallelamente. Più tardi le figure si atteggeranno a formare una specie di mandorla. Un disegno a Windsor (Popham - Wilde, 1949, n. 996, p. 345), contrariamente al parere del Popham, mi sembra una parafrasi barocca della composizione vannessca.

Il Vanni ha trattato altre volte il medesimo tema, ma in modo iconografico e formale completamente diverso: il mutamento del cuore avviene mentre la Santa sviene assistita da due angeli. Ciò appare su tre schizzi preparatori della Biblioteca Comunale di Siena (S. III.10/12r, S. III.10/56r e S. I.5/9r), sull'incisione secentesca anonima che riporta il nome di Vanni quale inventore (non segnalata dal Bartsch, cfr. esemplari nella Biblioteca Comunale di Siena, e nell'Albertina di Vienna), sul quadro del palazzo Spinola di Genova — probabilmente non autografo e dipinto dopo la morte dell'artista — ed infine su un disegno a chiaroscuro attribuito a Giuseppe Nasini e conservato presso la Soprintendenza di Siena (n. 32).

2. - IL PERDONO DI ASSISI, n. 1694 E.

Fig. 2

317 x 208 — Penna, bistro, matita nera, tracce di sanguigna, carta bianca ingiallita, quadrettata a matita nera.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 4; FERRI, 1890, p. 178; CELANDRONI, 1957, pp. 326 sg.

Foto: G.F.S. 75397.

Come ha già osservato il Voss (1920, p. 515) si tratta di un abbozzo preparatorio per il quadro d'altare della chiesa di san Francesco a Pisa.

Il Vanni evidentemente si riferisce alla famosa composizione del Barocci in san Francesco a Urbino, del 1574-76 circa e incisa nel 1581 (cfr. cat. *Mostra Barocci*, Bologna 1975, nn. 75 e 76). Il senese, pur cercando di utilizzare al massimo i modi baroccheschi, sa mantenere tuttavia il proprio stile. La chiarezza impressionante del quadro del Barocci è nel Vanni modificata attraverso spostamenti assiali e aggiunte di figure, che rendono inquieta la composizione. Numerosi angeli — Barocci si limita a poche teste di cherubini — fanno dell'atto mistico della istituzione dell'indulgenza della Porziuncola una specie di teatro sacro festante. C'è la possibilità che la data 1592, riportata dal Romagnoli senza la citazione della fonte, vada corretta spostandola qualche anno più avanti (cfr. ROMAGNOLI, *manoscritto* ca. 1830, p. 528).

La prima idea per questa composizione si trova su un foglio della Biblioteca Comunale di Siena (S. II. 5/56 r) che reca uno schizzo per l'intera composizione, quattro varianti per il Cristo benedicente e tre per

uno degli angeli. Lo studio degli Uffizi trasforma questi pensieri in una struttura assai solida. Matita, penna e pennello articolano con diligenza ogni particolare; l'insieme delle figure rispetto allo schizzo senese è ampliato e una corona di putti, che ricorda quelle di Beccafumi, circonda il Cristo. Questa corona è stata successivamente sostituita sul dipinto da una poetica gloria d'angeli, tipica del Vanni, la quale per citare il Voss « einen ganz eigenen beseligenden Zauber ausströmt » (1920, p. 512). Sul nostro disegno la posa del san Giovanni Evangelista costituisce una soluzione intermedia fra la posa nello schizzo senese e quella del quadro.

Un bozzetto ad olio nella raccolta Chigi Saracini a Siena precede quasi totalmente la formulazione del dipinto, ma ricorre per la figura di san Giovanni allo schizzo senese. Il Santo appare di tre quarti inginocchiato, col braccio destro recante il calice porto in avanti ed il sinistro abbandonato sul fianco. La formulazione più complicata della figura del Santo nello studio degli Uffizi riappare successivamente in un altro quadro, cioè nello Sposalizio mistico di santa Caterina nella chiesa del Refugio a Siena (n. 28). Una derivazione mediocre dal bozzetto Chigi Saracini, si trova a Berlino (KdZ 20309). Anche un foglio agli Uffizi (n. 15050 F) è piuttosto una copia di bottega, che un disegno autografo del Vanni.

Il foglio esposto è quasi con certezza quello citato al n. 4 della lista di disegni che Leopoldo de' Medici inviò nel 1666 a Lodovico de' Vecchi per averne il parere (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

3. - SANT'ANSANO BATTEZZA I SENESI, n. 10771 F.

Fig. 3

378 x 246 — Matita nera, carta bianca.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 15 (?); FERRI, 1890, p. 172 (come Beccafumi); CELANDRONI, 1957, pp. 332 sg.; RIEDL, in « The Connoisseur », 1960, pp. 163 sg., fig. 2; OSTROW, 1968, p. 22.

Foto: G.F.S. 111743.

Il quadro d'altare rappresentante sant'Ansano che battezza i senesi del Duomo di Siena è un po' sforzato per l'intenzione, non completamente realizzata, di confrontarsi con la Madonna del Popolo del Barocci, con una composizione ugualmente ricca di figure e complessa. È anche un po' sforzata la volontà di portare alla perfezione il modellato e il colorito. Il punto di partenza, cioè Barocci, è evidente: specialmente la zona superiore del dipinto è una parafrasi del gruppo celeste della Madonna del Popolo.

Data l'importanza della commissione avvenuta nell'anno 1593, il Vanni si dedicò con intensità a sviluppare la struttura compositiva e la formulazione dei particolari. Più di una dozzina di disegni permettono la ricostruzione del cammino fino alla esecuzione monumentale (cfr. RIEDL, in « The Connoisseur », 1960, pp. 163 e sg.). Nel contratto fra il Vanni e l'Opera

del Duomo senese si parla di un « disegno che n'ha lasciato di sua mano l'Opera », il quale sarebbe da « migliorare et ampliare secondo le regole buone de l'arte ». Questo disegno è identico a quello che apparteneva alla raccolta Mariette e che attraverso successivi passaggi è attualmente al Worcester Art Museum, Mass., n. 1951.54 (cfr. H. VEY, *Some European Drawings at Worcester*, in « Worcester Art Museum Annual », VI, 1958, p. 20 e sg.; MONBEIG GOGUEL, 1967, n. 140). Una copia del disegno di Worcester si trova nella National Gallery of Scotland (cfr. ANDREWS, 1968, p. 126, n. RSA 270). Il disegno di Worcester rappresenta, nella successione, una fase intermedia: da un lato il dipinto reca evidenti modificazioni, dall'altro il nostro foglio mostra il Vanni sulla via della soluzione di quello di Worcester. Elementi di ambedue i disegni sono riuniti sul foglio di Princeton - The Art Museum, n. 51-104 - (cfr. OSTROW, 1968, p. 25 e fig. IX, 2), molto vicino alla composizione definitiva.

La composizione dell'abbozzo degli Uffizi è monumentale e la grafia è di alto livello qualitativo. La linea della matita ha grande varietà espressiva. Così l'uomo che scende i gradini a sinistra, è disegnato in maniera leggera e sciolta, il vecchio a destra con elegante sicurezza. In maniera più particolareggiata sono descritti il sant'Ansano e soprattutto il gruppo celeste. La testa del Santo, la quale domina il centro della composizione, è trattata con vigore, la figura della Madonna mostra un tipo di modellato che culmina in quello del Padre Eterno, definito con grande precisione e vestito con panni dalle pieghe marcate.

Il cambiamento dello stile grafico potrebbe essere interpretato come manifestazione dei diversi gradi di importanza delle figure nel quadro e del grado di maturazione del processo compositivo; ma sembra che anche la gioia per la varietà abbia giocato un suo ruolo. Il Vanni parla con lingue diverse ma raggiunge un'unità di indiscutibile fascino e malgrado gli idiomi baroccheschi ottiene un effetto molto personale.

È interessante notare che il disegno era attribuito dal Ferri nel catalogo e nello schedario al Beccafumi, e che poi dallo stesso Ferri, con nota manoscritta, e dal Giglioli è stato giustamente riferito al Vanni.

4. - STUDI DI FIGURE, n. 18298 F.

Fig. 4

124 x 172 (misure massime del foglio tagliato irregolarmente) — Matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato. Sul controfondo a penna in grafia settecentesca (?) « Vanni di Siena ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: CELANDRONI, 1957, p. 354; RIEDL, in « The Connoisseur », 1960, pp. 163 sg., fig. 3.

Foto: G.F.S. 250979.

Il foglio appartiene ad una serie di disegni con figure singole e gruppi di figure per il quadro di sant'Ansano che battezza i senesi del Duomo di Siena (cfr. n. 3). Reca schizzi per la donna inginocchiata che accetta il

battesimo — nella formulazione definitiva è sostituita da un giovane —, e per l'uomo con i due bambini; a destra appare un dettaglio ornamentale che non si può rintracciare sul quadro.

Tratti rapidi e vigorosi, alcuni ripetuti nella ricerca della forma finale, costituiscono un insieme di notevole scioltezza. Con lo stesso brio sono disegnati altri schizzi per il quadro senese, per esempio i fogli nn. S.III.9/7r e S.III.4/41r della Biblioteca Comunale a Siena.

Si menzionano qui altri schizzi e studi per lo stesso quadro: Leningrado, Ermitage, n. 21072 (cfr. SALMINA - HASKELL, 1966, pp. 33 sg., fig. 24, con riferimento alle relazioni con Federico e Taddeo Zuccari); Siena, Biblioteca Comunale, nn. S.III.1/8r, S.III.10/42v, S.I.5/32r, S.III.10/1v e S.III.8/10r; Berlino n. KdZ 21728; Stoccolma, n. 260,262/1863r,v (cat. SIRÉN nn. 147, 148) e un foglio nella collezione dell'autore.

5. - STUDIO DI BAMBINO INGINOCCHIATO, n. 9337 S.

Fig. 5

122 x 90 — Matita nera, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 638, n. 30 (come Barocci).

Foto: G.F.S. 122938.

Sul primo piano del quadro di sant'Ansano che battezza i senesi (cfr. n.3), compare il gruppo di una donna con un bambino, le cui pose sono state cambiate più volte durante le fasi della progettazione. Sul disegno compositivo degli Uffizi, n. 10771 F (n. 3), questa parte manca ancora. Sul foglio di Worcester il gruppo è introdotto nel nesso della composizione ma le due figure si voltano una verso l'altra; un altro bambino inginocchiato e volto indietro invece è presentato dalla madre al Santo battezzante. A questa formulazione corrisponde uno schizzo nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.9/7r), mentre nel senso della stesura definitiva il bambino si trova sui fogli con schizzi nn. S.III.8/10r e S.I.5/50r dello stesso Istituto.

Il disegno esposto si avvicina alla forma finale. Il fatto che il foglio, molto grazioso e fresco, fosse finora attribuito a Barocci, non è proprio accidentale: un bambino visto di spalle e rivolto indietro è una delle figure più originali della Madonna del Popolo. Già nella sua Annunciazione nella chiesa di santa Maria dei Servi a Siena, il Vanni risale al modello baroccesco: il putto a sinistra è una netta derivazione della figura ricordata. Sul quadro di sant'Ansano il motivo baroccesco appare in controparte e alquanto modificato, ma il rapporto è così stretto che la dipendenza è evidente. Il Vanni però non riesce ad integrare completamente il gruppo nell'insieme della composizione come il Barocci e le due figure hanno esclusivamente un ruolo di comparse.

6. - SANTA CATERINA IN PIEDI VOLTA A DESTRA, n. 103671.

Fig. 6

267 x 118 (misure massime) — Carboncino. tracce di biacca o gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Giustino Cristofani, dono 1955.

Bibl.: PETRIOLI TOFANI, 1974, n. 47.

Foto: G.F.S. 122926.

Oltre al quadro d'altare con sant'Ansano che battezza i senesi (cfr. nn. da 3 a 5) del Duomo di Siena, i dipinti murali della cappella di santa Caterina nella chiesa di san Domenico a Siena sono la seconda creazione importante del Vanni, negli anni fra il 1593 e il 1596. Il Sodoma aveva lasciato incompiuta la decorazione della cappella. Ora c'era l'impegno di mettere a confronto con la scena sodomesca del salvamento dell'anima di un decapitato — affresco non tanto felice è già biasimato dal Vasari — la rappresentazione della guarigione di una ossessa; inoltre si doveva decorare i fianchi dell'arcone d'ingresso della cappella con le figure dei confessori di santa Caterina, cioè dei beati domenicani Raimondo da Capua e Tommaso Nacci.

Per la disposizione generale del dipinto su tela incollato sul muro destro della cappella, sembra che il Vanni, come indicano alcuni schizzi del Sodoma, sia stato influenzato dal Maestro rinascimentale. È possibile che i committenti fossero ancora in possesso di progetti del Sodoma. Per ciò che riguarda la varietà, l'effetto scenico e la composizione degli spettatori, il Vanni rimane nei confini dell'usuale. È notevole la tendenza ad una articolazione vigorosa dei valori spaziali e fisici e il gusto per un colorito assai compatto.

Il bellissimo abbozzo per la guarigione dell'ossessa, conservato al Louvre, n. 2022, è stato segnalato già dal Voss (1920, p. 513) e recentemente riprodotto dalla Bacou (BACOU - VIATTE, 1968, n. 79).

Lo studio esposto è entrato agli Uffizi nell'anno 1955, come opera di scuola fiorentina del Cinquecento ed è stato identificato da Anna Forlani Tempesti con la protagonista del dipinto della cappella di santa Caterina. Si tratta di un disegno formulato con tratto morbido a carboncino e sommariamente lumeggiato. Il foglio corrispondente con l'ossessa si trova nel Fitzwilliam Museum di Cambridge (n. P.D. 18-1958).

Per il dipintino senese si confronti anche l'articolo di KIRWIN, 1972, pp. 214 sg.

7. - IL BEATO TOMMASO NACCI CON UN PUTTO, n. 4783 S. Fig. 8

112 x 71 — Matita nera, penna, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 341, n. 86.

Foto: G.F.S. 250990.

Sui fianchi dell'arcone d'ingresso della cappella di santa Caterina nella chiesa di san Domenico a Siena, si trovano finte nicchie con le figure dei beati domenicani Raimondo da Capua e Tommaso Nacci, ambedue assistiti da un putto.

Al beato Raimondo si riferisce lo schizzo compositivo n. S.III.10/18r mentre schizzi per l'angelo appaiono sul foglio n. S.III.9/50r della Biblioteca Comunale a Siena.

Con l'altro dipinto rappresentante il beato Tommaso Nacci si pongono in successione cronologica quattro disegni: Uffizi n. 4783 S., Biblioteca Comunale di Siena nn. S.III.10/17v, a e S.III.10/17v, b, Uffizi n. 1696 E. (n. 8).

Questo foglio 4783 S. inizia la serie degli schizzi preparatori. Il gruppo del Santo in piedi e del putto che gli serve da scrivania vivente, è accennato con tratto rapido. Nella parte alta del foglio, alcuni tratti a penna arrovesciati sottolineano la provvisorietà della annotazione. Successivamente attraverso i due disegni senesi l'artista giunge alla forma di quello degli Uffizi, n. 1696 E. (n. 8). In accordo con i differenti gradi di sviluppo, i contorni diventano più marcati e la tratteggiatura più densa e più modellante.

8. - IL BEATO TOMMASO NACCI CON UN PUTTO, n. 1696 E. Fig. 9

179 x 118 (misure massime) — Matita nera, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 10; FERRI, 1890, p. 178.

Foto: G.F.S. 250974.

L'ultimo anello nella catena dei disegni preparatori per il beato Tommaso Nacci (cfr. n. 7), è rappresentato da questo foglio. Le forme sono contornate con tratto assai risoluto ma flessibile; tratteggiature parallele fanno risaltare le parti in ombra e danno al gruppo quella plasticità che caratterizza anche il dipinto. Nella consistenza fisica tozza e nodosa, già visibile nel disegno, si documenta la tendenza del Vanni a staccarsi dal grande Barocchi. Nei dipinti sorprende la forza del chiaroscuro e il contrasto fra il realismo delle figure e la loro funzione architettonica.

Con molta probabilità questo foglio corrisponde al primo della lista di disegni della sua collezione, inviata da Leopoldo de' Medici a Lodovico de' Vecchi nel 1666 (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

9. - SAN LUIGI GONZAGA INCORONATO DA UN ANGELO, n. 10795 F.

Fig. 7

179 x 123 — Matita nera, bistro, carta bianca. Sul verso, a penna, in grafia settecentesca (?) « Vanni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese, timbro a secco con stemma mediceo (L. 2712).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali XVI, n. 2; CELANDRONI, 1957, p. 328.

Foto: G.F.S. 250933.

Nel coro della chiesa di san Vigilio a Siena, si trovano due dipinti pendants: san Luigi Gonzaga incoronato da un angelo e san Stanislao comunicato da un angelo. Essi, nello stesso tempo seri e graziosi, convincono per l'equilibrio della composizione e l'espressività del chiaroscuro. La data 1595 riferita dal Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, p. 535) per il san Luigi, vale sicuramente per tutti e due i quadri.

Per il san Luigi Gonzaga si sono conservati due disegni di dimensioni approssimativamente uguali, il nostro esemplare ed un altro all'Albertina a Vienna, n. 790. Non c'è da dubitare sulla autenticità della grafia di entrambi e anche le differenze sono ben trascurabili. Repliche autografe di disegni del Vanni di questo tipo si trovano spesso. Probabilmente il Maestro si è ripetuto per il proprio uso, per quello della bottega, per altri interessati o anche per incisori. Il disegno qui esposto è stato messo in relazione con il dipinto per la prima volta dalla Celandroni (*manoscritto* 1957, p. 328).

Nella raccolta Chigi Saracini a Siena si conservano i bozzetti ad olio per i due quadri della chiesa di san Vigilio.

Un altro disegno per la comunione di san Stanislao si trova nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.9/22v).

10. - STUDI PER UN GIOVANE GUERRIERO SEDUTO, n. 4971 S. Fig. 14

197 x 262 — Matita nera, sanguigna, tracce di gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 352, n. 120 (come Casolani).

Foto: G.F.S. 179859.

Questo disegno, tradizionalmente attribuito al Casolani, si riferisce in verità alla lunetta affrescata e rappresentante san Giorgio fra la Fede e la Carità, originariamente sopra la porta della chiesa di san Giorgio a Siena, staccata nel 1737, per lungo tempo esposta nella sagrestia della chiesa, restaurata e trasferita alcuni anni fa alla Pinacoteca di Siena (da notare che l'iconografia delle due virtù non è quella tradizionale, ma contiene allusioni più complicate, forse in relazione con i desideri dei committenti).

Il problema della paternità di questa lunetta è complicato in quanto

una vecchia tradizione dava il disegno al Vanni e l'esecuzione al Salimbeni. Il Chigi (ed. 1939, p. 315) dice soltanto: « sopra la porta di Chiesa a fresco di Ventura Salimbeni »; l'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 366) racconta nella vita del Salimbeni: « con il cartone del Cavalier Vanni »; il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, 8, pp. 487 sg. e 9, pp. 17 sg.) riferisce al Vanni il disegno e al Salimbeni l'esecuzione e menziona la data 1585.

Riguardo alla fattura e al colorito non c'è da dubitare della paternità del Salimbeni. D'altra parte il foglio esposto, recante uno studio intero per la figura centrale e due particolari, documenta la correttezza della tradizione, la quale afferma che il Vanni avrebbe giocato un ruolo importante nella commissione. Sono convinto che il trattamento dei contorni e delle tratteggiature, la caratterizzazione di certi particolari morfologici — come la testa e le mani —, attestano la grafia del Vanni.

Un problema speciale è quello della cronologia. Sembra che il Romagnoli abbia riferito una data molto importante per la chiesa di san Giorgio — cioè la consegna della chiesa al Padre Teo intorno all'anno 1585 — anche alla lunetta e ugualmente alla Crocifissione (cfr. nn. 33, 34; GRASSI, 1928, pp. 55 sg.). Per una datazione del foglio intorno al 1585, mancano gli indizi stilistici; sarei piuttosto portato a situarlo dopo il 1590. L'asserzione che il Vanni abbia lasciato l'esecuzione della lunetta al suo fratellastro, tanto versato nella tecnica a fresco, non dà per se stessa adito a dubbi e non costringe alla conclusione che tutta la storia debba essere accaduta nella fase iniziale dell'attività senese dei due artisti. Del resto le differenze tra il san Giorgio dell'affresco e quello del disegno sono evidenti.

Esiste una incisione di Lukas Kilian, che indica soltanto il nome del Vanni: FR. VAN. SEN. INV. (NAGLER, *Künstler - Lexicon*, München 1838-52, ad vocem, n. 22; HOLLSTEIN'S, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, vol. XVII, Amsterdam 1976, ad vocem, n. 78 e n. 579.

11. - SANTA CATERINA DA SIENA IN GINOCCHIO DI PROFILO A SINISTRA,
n. 1290 F. Fig. 11

139 x 87 (misure massime) — Penna, bistro, carta bianca ingiallita, quadrettata a matita nera. Controfondato. In alto a destra, a penna, in grafia secentesca « n 7. ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: CELANDRONI, 1957, p. 342.

Foto: G.F.S. 250981.

Che il Vanni sia stato occupato per quasi tutta la vita a raffigurare la leggenda di santa Caterina da Siena, non è soltanto una conseguenza della situazione locale delle committenze, ma anche della sua specifica religiosità individuale. Grande popolarità raggiungeva una serie di incisioni con trentatre scene della vita della Santa, ispirate dai racconti del beato Raimondo da

Capua. La prima edizione, incisa da Pieter de Jode e pubblicata da Matteo Florimi, dedicata a Cristina di Lorena – moglie del Granduca Ferdinando dei Medici – , porta la data 1597 (HOLLSTEIN, 71-82). Una seconda edizione esce nel 1603 con le incisioni di Philip Galle (HOLLSTEIN, 241-274).

Si sono conservati molti disegni in rapporto con questo ciclo fra i quali non pochi che si possono considerare modelli per gli incisori o repliche di tali modelli o disegni preparatori. I seguenti fogli sono disegnati con grande esattezza: Chatsworth n. 376 (scene nn. 4, 5, 6), Albertina n. 418 (scene nn. 7, 8, 9), Albertina n. 419 (scene nn. 10, 11, 12), Albertina n. 420 (scene nn. 13, 14, 15), Albertina n. 421 (scene nn. 16, 17, 18), Albertina n. 422 (scene nn. 19 e 21), Chatsworth n. 375 (scene nn. 28, 29, 30) e Albertina n. 423 (scene nn. 31, 32, 33), (per i disegni dell'Albertina cfr. STIX-FRÖLICH BUM, 1932, p. 49 s.). Il foglio degli Uffizi n. 15051 F. (scene nn. 28, 29, 30), secondo il mio parere, non è autografo. Un disegno preparatorio per il frontespizio si conserva nel Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma n. 125912; precedono questo disegno due schizzi della Biblioteca Comunale di Siena nn. S.III.10/24r e S.III.10/9v. Accanto ai disegni seguenti (nn. 12-14), si indicano i fogli del Fitzwilliam Museum di Cambridge n. P.D. 131-1961 (scena n. 32) e della Biblioteca Comunale di Siena n. S.II.5/56r (scena n. 19).

La destinazione del nostro foglio non è definibile con precisione. La figura femminile corrisponde, nel portamento totalmente e parzialmente nel panneggio, alla santa Caterina della scena n. 7 (Sposalizio mistico). È possibile che si tratti di uno studio per detta scena, ma anche – e questo spiegherebbe la quadrettatura – di una variante della figura destinata ad un'altra composizione. La formulazione, tuttavia, non si riferisce al quadro della chiesa del Refugio a Siena (cfr. nn. da 29 a 32).

Un altro disegno degli Uffizi n. 10815 F., eseguito con la stessa tecnica, corrisponde alla Santa implorante della scena n. 17 della serie delle incisioni.

12. - I SANTI GIOVANNI EVANGELISTA E PAOLO, n. 4766 S. Fig. 12
75 x 56 — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 69; CELANDRONI, 1957, p. 358.

Foto: G.F.S. 250939.

Secondo il racconto del beato Raimondo, durante la visione dello sposalizio, apparivano a santa Caterina da Siena, accanto a Cristo e a Maria, il profeta David con l'arpa, gli apostoli Paolo e Giovanni e san Domenico. Così si presenta l'atto mistico nella scena n. 7 della serie delle incisioni (cfr. n. 11) e nel quadro della chiesa del Refugio a Siena (nn. da 29 a 32).

Il delizioso pensiero del disegno in esame dovrebbe essere la prima idea per i due Apostoli. In modo assai simile, i due Santi appaiono sul disegno dell'Albertina n. 418 e sull'incisione.

E notevole che il Vanni riesca ad usare la linea come mezzo rapido di definizione. Bastano, per esempio, poche abbreviature per indicare suggestivamente la mano col calice e il serpente o la mimica dei volti degli Apostoli.

13. - CRISTO COMUNICA SANTA CATERINA DA SIENA, n. 4769 S. Fig. 13
63 x 47 — Penna, bistro, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 72.

Foto: G.F.S. 251838.

Un momento culminante della vita di santa Caterina è la comunione della Santa, tramite Cristo. Il ciclo delle incisioni (cfr. n. 11) mostra questa scena, secondo la tradizione, in connessione con la messa miracolosa del beato Raimondo (scena n. 25).

Questo piccolo schizzo, realizzato con tratto rapidissimo a penna e pennello è ancora lontano dai modi dell'incisione: infatti mostra la Santa inginocchiata frontalmente con le braccia aperte, mentre nella stampa essa è visibile di profilo e con le mani giunte. L'economia eccezionale dei mezzi stilistici reca allo schizzo un effetto estetico e drammatico intenso.

Un altro pensiero con lo stesso soggetto e della medesima qualità, si trova a Stoccolma al Museo Nazionale n. 275 (cat. SIRÉN, n. 144).

14. - LA MESSA MIRACOLOSA DEL BEATO RAIMONDO E LA COMUNIONE DI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 13691 F. Fig. 10

216 x 153 — Penna, bistro, matita nera, biacca, carta bianca ingiallita. Controfondato. In basso, a penna, in grafia secentesca « 601 ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250949.

Questo disegno, tradizionalmente attribuito a Giovan Battista Paggi, è stato identificato da Isolde Ragaller-Härth, come opera del Vanni (c.o.). Rappresenta la messa miracolosa del beato Raimondo e la comunione di santa Caterina da Siena, in una forma che corrisponde genericamente, ma non nei particolari, alla scena n. 25 della serie delle incisioni (cfr. n. 11). Due schizzi compositivi si trovano sul foglio n. S.III.10/6v della Biblioteca Comunale di Siena.

L'esecuzione coscienziosa di questo disegno fa pensare che abbia servito da progetto per un quadro. Che un tale quadro una volta esistesse, è provato da un dipinto di mano di un mediocre copista nella casa parrocchiale di Badia a Isola, presso Siena.

15. - LA MADONNA DÀ IL BAMBINO IN BRACCIO A SAN FRANCESCO, n. 19165 F. Fig. 15

281 x 238 — Tracce di matita nera (?), penna, inchiostro marrone, biacca, carta tinta e verniciata. Controfondato su cartone. In basso a penna, in grafia secentesca « Del Vanni » e « d'Annibale Carazzi » (cancellato).

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: CIARANFI, 1952, n. 25; cat. *Mostra dei Carracci*, 1956, p. 110.

Foto: G.P.S. 68202.

Si potrebbe essere sorpresi di incontrare questo bozzetto nella nostra Mostra, perché l'attribuzione tradizionale a Francesco Vanni, già più di vent'anni fa, è stata spostata da Carlo Ludovico Ragghianti in favore di Lodovico Carracci (cfr. CIARANFI, 1952, p. 19). La composizione è in rapporto così stretto con il dipinto del Carracci nel Rijksmuseum di Amsterdam, che la proposta del Ragghianti di attribuire il bozzetto al bolognese è stata accettata sia dalla Ciaranfi sia dall'Arcangeli. Però ci sono differenze stilistiche assai evidenti tra questo, così lirico e pittorico, e il quadro. Se si aggiungono le differenze dei particolari si giunge alla conclusione che il rapporto tra bozzetto e dipinto deve essere più complicato.

Due splendidi studi al Louvre, nn. 2008, 2011, tradizionalmente attribuiti, come il nostro bozzetto, al Vanni, ci possono aiutare nell'argomentazione. Da un lato essi sono legati strettamente con il bozzetto, dall'altro sono documenti indiscutibili dell'arte del Vanni. Il foglio del Louvre n. 2011 rappresenta soltanto il gruppo della Madonna e del Santo inginocchiato con Gesù bambino; le stimate provano che il frate, come quello dell'altro disegno del Louvre e del bozzetto, è san Francesco (Lodovico Carracci raffigura invece sant'Antonio). L'altro studio del Louvre n. 2008, integra il gruppo con un paesaggio, leggermente accennato, e fa apparire sullo sfondo la figura di un altro frate. Il bozzetto da parte sua corrisponde totalmente all'ultimo disegno menzionato.

L'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, II, 1649, pp. 372 sg.) documenta per il Vanni due versioni della visione di san Francesco: « Nella Città di Lucca... un S. Francesco che riceve Cristo bambino dalla Madonna... », « In Leone di Francia nella Chiesa di S. Francesco una madonna, che dà Cristo bambino in braccio a S. Francesco... ». La storia di quest'ultimo quadro, originariamente a Lione, oggi nel Rhode Island School of Design di Providence, è chiara (cfr. DAVIDSON, 1958, pp. 4 sg.; cfr. anche OSTROW, 1968, pp. 37 sg. e fig. XVIII, 1, 2). La composizione del bozzetto e dei due disegni francesi si potrebbe allora riferire al quadro di Lucca, purtroppo oggi non più reperibile.

Sia per il bozzetto che per i due disegni si deve pensare ad una datazione piuttosto precoce, cioè intorno al 1595. La Madonna ricorda la Maria, graziosa e trasognata, dell'Immacolata Concezione nel Duomo di Montalcino (1588), ma soprattutto la Madonna della scena n. 7 della serie delle incisioni (cfr. n. 11). Si può dunque avanzare l'ipotesi che la composizione del Vanni sia una parafrasi immediata del quadro di Lodovico Carracci.

16. - MADONNA COL BAMBINO, SANTA CATERINA DA SIENA, SAN GIOVANNINO E UN PAPA, n. 15054 F. Fig. 16

496 x 398 — Carboncino, tracce di gessetto bianco, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: CELANDRONI, 1957, p. 347.

Foto: G.F.S. 179973.

La bella composizione con santa Caterina da Siena che stringe tra le braccia il Gesù bambino alla presenza della Madonna, di san Giovannino e di un Papa (Gregorio XI ?), è stata incisa nel 1597 da Jean Turpin (cfr. NAGLER G.K., *Künstler-Lexicon*, München 1835-52, ad vocem, n. 6; LE BLANC M. CH., *Manuel de l'amateur d'Estampes*, vol. VI, Paris, 1890, ad vocem, n. 4). È probabile che il disegno sia da datarsi poco prima.

Il grande disegno, realizzato nello stesso senso dell'incisione, sviluppa le figure in modo da essere quasi pronte per l'esecuzione, senza specificare però il paesaggio. Il Papa, nell'incisione visibile in basso a sinistra e a mezza figura, appare sul foglio più in alto, in secondo piano e a figura intera.

Anche se l'insieme riecheggia Correggio e Barocci, lo studio piace per l'intimità e per l'eleganza formale. L'abilità del Vanni disegnatore è ampiamente evidente. C'è una grande ricchezza di motivi lineari; pentimenti e effetti pittorreschi sono usati con disinvoltura. In questo senso, indubbiamente, il disegno è molto inferiore a quelli del Barocci, ma nel cambiamento della maniera grafica ben si manifestano le abitudini e le qualità specifiche del Vanni in modo suadente.

Le dimensioni del disegno e la forma della composizione lasciano supporre che il Vanni avesse progettato anche una esecuzione pittorica di carattere monumentale. Il modello per l'incisione non si è conservato.

17. - IL BEATO AMBROGIO SANSEDONI CON ALLEGORIE DELL'ITALIA Ghibellina (?) e di Siena, n. 15058 F. Fig. 17

166 x 147 — Matita nera, sanguigna, acquerello grigio e marrone, carta bianca. Controfondato. In basso, a sanguigna, in grafia antica « Ventura Salimbeni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250953.

Le lunette e i pennacchi della volta nella sala del Consiglio del palazzo Pubblico a Siena, decorati con affreschi, sono interessanti per due ragioni: testimoniano il risveglio di un'autocoscienza senese e documentano le possibilità artistiche a disposizione della città alle soglie del Seicento. Il giudizio sulle pitture con episodi della storia senese è oggi complicato dal loro cattivo stato di conservazione: alcuni dipinti sono totalmente rovinati, altri sono più o meno danneggiati, altri modificati per restauri. Il

problema della paternità è già abbastanza difficile, ma lo diviene ancor più per la tradizione contraddittoria. Si menzionano numerosi nomi: Vanni, Salimbeni, Casolani, Folli, Rustici, Pisani, Petrazzi, Manetti e altri. Il Romagnoli (*Maonscritto* ca. 1830, 8, pp. 525, 538, 556 e sg., 559, 564 e sg., 577, 611; 9, pp. 137 sg.) fa spesso riferimento agli stessi affreschi del ciclo con nomi diversi, e la critica più recente non ha ancora potuto risolvere il problema.

La lunetta con la rappresentazione del beato Ambrogio Sansedoni che implora dal Papa Martino IV la revoca dell'interdetto posto da Clemente IV, è già stato messo in relazione col Vanni dal Della Valle (cfr. DELLA VALLE, 1786, p. 371). Stilisticamente l'attribuzione della lunetta e del pennacchio corrispondente (dipinti dopo il 1595; credo di poter leggere nel cartiglio la data 1596 o 1597) al Vanni, mi sembra estremamente giusta. Che egli avesse almeno fatto il progetto per questa composizione, appare provato dal foglio in esame, la cui attribuzione tradizionale a Ventura Salimbeni è messa in dubbio dallo stile grafico: il segno e le tratteggiature risoluti, l'acquarellatura energica indicano la paternità vannesca, così come i particolari morfologici delle figure.

La rappresentazione è molto interessante anche per ragioni iconografiche. Quanto si può solo indovinare sul disegno lo si vede bene sull'affresco: la figura femminile dietro il beato Ambrogio Sansedoni è incoronata e regge uno scettro e con un fazzoletto si asciuga gli occhi; l'animale è la lupa abbracciata da uno dei due gemelli mitici (sull'affresco si vede anche il secondo bambino che prende il latte). È probabile che si tratti delle due istituzioni coinvolte nella discordia dei partiti, nominate nel cartiglio in alto; la lupa sarebbe allora una allegoria di Siena, la figura femminile una allegoria dell'Italia ghibellina. Il beato Ambrogio Sansedoni al di sopra del quale si vede una bianca colomba, appare come il miracoloso pacificatore (« ... PACATIS CIVIBUS PATRIAM A MARTINO IV ABSOLUTĀ CURAVIT »).

18. - L'ADORAZIONE DEI PASTORI IN PRESENZA DI DUE SANTI E IN ALTO IL PADRE ETERNO IN GLORIA, n. 863 E. Fig. 19

456 x 293 — Matita nera, penna, bistro, biacca, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Cardinal Leopoldo dei Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 1; FERRI, 1890, p. 178; VOSS, 1928, tav. 21; BRANDI, 1931, p. 77, fig. 8; CELANDRONI, 1957, p. 383 (come Casolani); PETRIOLI TOFANI, 1976, n. 31.

Foto: G.F.S. 67200.

Nell'anno 1655, nella chiesa di san Francesco a Siena, andavano distrutti alcuni quadri monumentali del Vanni. Le vecchie fonti ricordano tre quadri d'altare; l'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 370) elenca: « ... una Tavola della Natività di N. S. con molte figure, una Cena del Fa-

riseo con Cristo, e la Maddalena a' suoi peidi, ed un Cristo quando è posto in Croce ».

Che il nostro disegno sia legato col quadro di san Francesco è documentato in maniera inequivocabile. Nel 1658 al cardinal Leopoldo dei Medici, venivano offerti dal suo corrispondente senese Lodovico De' Vecchi, vari disegni fra i quali « La Natività di N.ro Sig.re di Francesco Vanni che è abbruciato in S. Franc.o ». Nella lettera di accompagnamento ai disegni il De' Vecchi accenna nuovamente a questo foglio: « Il Disegno di n.º primo, mi pare de più diligenti che habbia veduti del Vanni, et oggi per essere abbruciata la Tavola, è singolare » (cfr. PETRIOLI TOFANI, 1976, n. 31).

Il bellissimo foglio è già stato pubblicato dal Voss e dal Brandi come lavoro esemplare del Vanni. L'insieme, ricchissimo di figure, è sormontato da un cielo sovrappopolato, mentre nel gruppo della Madonna col Bambino (probabilmente ispirato dalla Notte di Correggio) e nel Padre Eterno, la varietà movimentata trova punti di stasi. Sono molte le citazioni baroccesche: nei due putti degli angoli superiori si riconoscono gli angioletti della Madonna del Popolo, nell'angelo musicante a destra un parente molto vicino dell'angelo accanto a Cristo dello stesso quadro.

La composizione indicherebbe una datazione piuttosto precoce, ma la grafia molto fluente in diverse zone lascia pensare che il foglio sia stato eseguito verso il 1600.

19. - L'ADORAZIONE DEI PASTORI IN PRESENZA DI DUE SANTI, n. 4708 S.

Fig. 18

216 x 300 — Penna, acquerello giallastro e rosa, biacca, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita. Sul verso, a penna, in grafia secentesca « Francesco Vanni ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 337, n. 11.

Foto: G.F.S. 251835.

Come provano le varianti incollate, non si tratta di una ripetizione parziale del disegno precedente (n. 18), ma di uno studio preparatorio; e un'acquerellatura violetta di questo tipo si trova casualmente nel Vanni.

Del resto anche con il quadro della Cena del fariseo, ugualmente bruciato nella chiesa di san Francesco, si possono mettere in rapporto alcuni disegni, cioè uno studio integrale nel Gabinetto delle Stampe a Roma n. 126112, e due studi particolari nella Biblioteca Marucelliana a Firenze (nn. B 134, C 70). Stilisticamente i tre disegni appartengono al periodo tardo del Vanni; allo stesso periodo dovrebbe riferirsi anche il quadro perduto.

197 x 258 — Sanguigna, acquerello rosso, carta bianca. Sul verso, a penna, in grafia secentesca « Ventura Salimbeni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 25 (?).

Foto: G.F.S. 250931.

Ai capolavori del Vanni, dipinti intorno al 1600, appartengono due rappresentazioni monumentali con miracoli di Hyazinthus Odrovaz, cioè san Giacinto. La canonizzazione del domenicano polacco, effettuata nel 1594, non poteva rimanere senza ripercussioni artistiche nella roccaforte domenicana a Siena.

Nella commissione di decorare la parete principale della cappella Bargagli nella chiesa di santo Spirito a Siena con scene della vita di san Giacinto, il Vanni dové dividersi il lavoro col suo fratellastro Ventura Salimbeni. A Ventura toccava l'esecuzione degli affreschi (cfr. nn. 85-87), Francesco forniva invece la grande tela d'altare con l'episodio della resurrezione di un bambino annegato. Una iscrizione precisa la data per la decorazione della cappella Bargagli, e quindi anche per il quadro del Vanni, all'anno 1600.

Si può ricostruire assai bene la storia delle progettazioni del dipinto grazie alla conservazione di vari schizzi e studi. Una prima idea nella raccolta Janos Scholz di New York dà la struttura generica della composizione: in alto la Madonna col Bambino sulle nuvole, in basso al centro il bambino rianimato, a sinistra del bambino il Santo implorante e ai lati gruppi di figure. Un bozzetto ad olio al Louvre n. 2015 (MONBEIG GOGUEL, 1967, n. 141)), chiarisce, modifica e differenzia questa struttura. È proprio questo bozzetto che permette l'identificazione di tre disegni interessanti: agli Uffizi questo e il n. 1292 F. e a Siena, Soprintendenza il n. 143.

Il nostro foglio, tradizionalmente attribuito a Ventura Salimbeni, è in realtà uno studio del Vanni per il san Giacinto secondo la stesura del bozzetto; evidentemente la figura è ispirata dal san Domenico della Madonna del Rosario di Senigallia del Barocci (cat. Mostra *Federico Barocci*, 1975, n. 198). Sono sbalorditive la risolutezza del tratto, la densità delle tratteggiature e la fermezza dell'organizzazione stereometrica: contrasti, invece di trapassi, come se si trattasse di trasformare il risultato in una incisione a chiaroscuro. È difficile precisare a quali suggerimenti si sia ispirato il Vanni, ma è notevole che ci siano suoi disegni degli anni precedenti, che tendono verso una tale rigidità, per esempio il foglio n. S.III.3/30v nella Biblioteca Comunale a Siena, studio per il quadro d'altare nella chiesa dei Cappuccini presso Arcidosso, databile intorno al 1590 (un disegno compositivo per questo dipinto si trova al Louvre n. 1984).

21. - MADONNA COL BAMBINO, n. 1292 F.

Fig. 22

250 x 182 — Sanguigna, acquerello rosso, carta bianca. In basso a destra, a penna, in grafia secentesca « di Cav.^o Vanni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERREI, 1890, p. 178; BRANDI, 1931, p. 75; VENTURI, 1934, IX, 7, p. 1079; CELANDRONI, 1957, p. 329.

Foto: G.F.S. 116202.

Come il foglio precedente (n. 20) anche questo, tramite il bozzetto del Louvre, si può riferire al quadro d'altare della cappella Bargagli nella chiesa di santo Spirito a Siena. Il portamento della madre e il gesto del bambino corrispondono ampiamente alla stesura del bozzetto.

Stilisticamente il foglio è in stretto rapporto con lo studio di san Giacinto implorante: di nuovo appare la fermezza straordinaria della definizione formale. Studiosi come Brandi e Venturi hanno sottolineato la qualità del disegno, senza però riconoscere il rapporto con il cartoncino del Louvre e con il quadro. Sul dipinto il gruppo della Madonna col Bambino si presenta con una stesura diversa sia dal disegno sia dal cartoncino; la redazione definitiva è preparata dallo studio del Louvre n. 1993. In maniera molto simile, ma in controparte, il gruppo compare nella Sacra Conversazione con i santi Caterina e Lorenzo nella Pieve di Bibbiano presso Buonconvento (1598), e nel disegno corrispondente a Berlino KdZ 18426.

Al quadro dell'altare della cappella Bargagli si possono riferire ancora i seguenti disegni: Siena Soprintendenza n. 143 (per il conducente del cavallo), Siena Biblioteca Comunale n. S.III.1/39r (per la donna in piedi a destra), e un foglio apparso in vendita nel 1965 (Colnaghi, London, giugno/luglio 1965, ugualmente per la stessa figura).

22. - VEDUTA DI UNA CITTÀ ASSEDIATA, n. 6101 S.

Fig. 20

195 x 268 — Penna, bistro, carta bianca ingiallita.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 400, n. 46 (come Cantagallina); RIEDL, in « The Connoisseur », 1960, pp. 163 sg.

Foto: G.F.S. 250945.

La seconda rappresentazione di un miracolo di san Giacinto, cioè il quadro nella chiesa di san Domenico a Siena (datato 1599), è più suggestivo ed originale del dipinto della cappella Bargagli (cfr. nn. 20 e 21). Il tema del salvamento del SS. Sacramento e di una statua della Madonna dalla città di Kiev assediata dai Tartari, spinge il Vanni ad una interpretazione molto poetica. In primo piano, sullo sfondo della città in fiamme, il Santo avanza sulle acque del fiume Dnjepr col suo carico prezioso; i con-

fratelli agitati scivolano sul mantello di san Giacinto verso la riva dove angeli aspettano il gruppo devoto. Per il Vanni è più importante la comunicazione intima fra il Santo e la statua miracolosa, che la drammaticità dell'evento. Il disegno esposto, già attribuito a Remigio Cantagallina, è stato riconosciuto come opera del Vanni da Isolde Ragaller-Härth (c.o.). Il foglio, che prepara lo sfondo del dipinto, potrebbe essere stato copiato come suppone la Ragaller-Härth, da un modello nordico, sia per la morfologia, sia per il carattere frammentario.

Uno schizzo compositivo per il quadro è stato identificato da Larissa Salmina Haskell nel Fitzwilliam Museum n. 2995 (cfr. SALMINA HASKELL, 1967, p. 582). Altri studi si trovano a Siena nella Biblioteca Comunale nn. S.III.1/30r, a (per san Giacinto), S.III.1/30r, b (per la statua della Madonna, ispirata da una figura quercesca a Villa a Sesta presso Siena), S.III.1/28r (per l'angelo con turibolo); ad Oxford nell'Ashmolean Museum n. 735 (per lo stesso angelo; cfr. PARKER, 1956, p. 393); e ad Edimburgo nella collezione Lord Crawford (due studi per i compagni di san Giacinto).

23. - LA CANONIZZAZIONE DI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 1695 E.

Fig. 23

377 x 357 — Matita nera, penna, bistro, biacca, lo stemma Tolomei acquarellato in azzurro, carta bianca. Sul verso, a penna, in grafia secentesca « Ventura Salinbeni ».

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: FERRI, 1890, p. 178; Voss, 1920, p. 512; KIRWIN, 1972, p. 210, nota 35.

Foto: G.F.S. 250946.

L'affresco absidale nell'Oratorio del santuario di santa Caterina a Siena è stato preso in esame dalla critica molte volte; recentemente è stato oggetto di due trattazioni (BYAM SHAW, 1973, pp. 76 sg. e 1976, I, p. 112; W. CHANDLER KIRWIN, 1972, pp. 199 sg.). La rappresentazione della canonizzazione di santa Caterina da Siena tramite Papa Pio II (29 giugno 1461), era stata commissionata al Vanni già nel 1591; ma soltanto nove anni più tardi una donazione permetteva l'esecuzione.

Malgrado l'abbondanza delle figure il dipinto murale è di una dignità innegabile. Anche se la pompa cerimoniale ricorda i tardi manieristi, la disposizione generale i funerali di sant'Antonino del Passignano nella chiesa di san Marco a Firenze, la corona dei puttini in alto e lo sfondo quasi a quinte il Beccafumi, e la formulazione di alcuni particolari il Barocchi e il Passignano, l'insieme offre un effetto unitario e vannesco. Il Venturi (1934, pp. 1056 sg.) riconosce, elogiandole, le qualità del dipinto.

L'analisi della progettazione dell'affresco è stata aggravata dal fatto che ne esistono disegni preparatori di forma molto diversa. Il foglio esposto è ancora lontano dalla realizzazione finale. La composizione prevede una se-

parazione del semicilindro dell'abside dalla semicalotta tramite una trabeazione. La zona inferiore è accentrata sulla Santa giacente morta sul catafalco e vista in scorcio dall'alto; a sinistra si vede il gruppo del Papa benediciente con i suoi assistenti, a destra numerosi prelati; ai lati alcuni spettatori. Le due mezze figure dei beati Bernardo e Negra della famiglia donatrice, Tolomei, mancano ancora, mentre la zona superiore reca un sestetto di angeli concertanti ed un girotondo di puttini. Trattati e acquarellatura sono assai lievi, leggeri: soltanto in qualche parte assumono maggior vigore.

Dal punto di vista stilistico e per alcuni particolari, si possono constatare rapporti con altre opere del Vanni, cosicché l'antica scritta sul verso « Ventura Salimbeni », non ha valore. È però strano che pochi particolari dell'abbozzo si ripetano sia sui disegni seguenti sia sull'affresco. La misura dei cambiamenti si può spiegare soltanto se riferito al gusto della famiglia committente.

Lo schizzo compositivo nella Biblioteca Comunale di Siena (E.I.12/95v; cfr. BYAM SHAW, 1973, pp. 199 sg., e 1976, I, p. 112, fig. 28) contiene molti elementi del disegno esposto, ma rinuncia alla separazione architettonica tra la zona inferiore e quella superiore e pone in primo piano numerose figure; la Santa appare a destra deposta su un alto catafalco e molto di scorcio.

Il nostro disegno faceva parte della collezione di Leopoldo de' Medici, perché è identificabile con il n. 20 di un gruppo di ventitre fogli della sua collezione, attribuiti al Salimbeni, che Leopoldo invia per averne la stima a Lodovico de' Vecchi nel 1666, il quale precisa: « Questo è di Francesco Vanni, dipinto nella Compagnia di S. Caterina (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115). Ciò spiega perché il foglio, nonostante la scritta secentesca sul verso col nome del Salimbeni, fosse invece in collezione giustamente riferito al Vanni.

24. - LA CANONIZZAZIONE DI SANTA CATERINA DA SIENA (r.) - SCHIZZO DI UN FANCIULLO E DI UNA TESTA (v.), n. 1293 F. Fig. 27

254 x 262 (misure massime del foglio centinato in alto) — Penna, bistro, tracce di matita nera (r.), sanguigna (v.), carta bianca ingiallita.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: FERRI, 1890, p. 178; VOSS, 1920, p. 512; CELANDRONI, 1957, p. 342; KIRWIN, 1972, pp. 210 sg.; BYAM SHAW, 1976, I, p. 112.

Foto: G.F.S. 167276.

Si sono conservate ben tre versioni di questa composizione: il foglio della Christ Church di Oxford n. 0208 (BELL, F. 21), quello del Museum of Fine Arts di Montreal (acquistato nel 1969 presso l'antiquario Börner a Düsseldorf) ed il disegno degli Uffizi.

Byam Shaw recentemente si è occupato del disegno di Oxford in relazione con l'affresco (cfr. n. 23). Crede di un livello leggermente inferiore

l'abbozzo di Montreal rispetto a quello di Oxford, ma non conoscendo l'originale canadese sottolinea la relatività del proprio giudizio. Il Kirwin ((1972, pp. 210 sg.), tralasciando il disegno di Oxford, considera il foglio degli Uffizi una copia di quello di Montreal. Io conosco soltanto gli originali a Firenze e a Oxford. Giudicando sulla base di una fotografia penso che il disegno di Montreal sia una versione autografa eccellente; anche se l'esemplare esposto è un po' inferiore agli altri due fogli, mi sembra che esso possa essere una replica autografa più debole; infatti la carta presenta la stessa filigrana del foglio n. 23.

Per ciò che riguarda la composizione, i tre disegni si staccano molto dal precedente n. 23. Con lo schizzo compositivo della Biblioteca Comunale di Siena, n. E.I.12/95v, i tre disegni sopra ricordati hanno in comune l'alto catafalco con la salma vista molto di scorcio (questa soluzione ricorda i funerali di sant'Antonino affrescati dal Passignano nella chiesa di san Marco a Firenze), ed anche l'unificazione delle due zone del muro absidale. Sul dipinto la Santa, posta sul catafalco più basso e in trasversale, si offre agli spettatori in modo quasi cerimoniale. Esistono inoltre altre differenze: per esempio la forma del balcone a sinistra e la stesura dello sfondo. Riguardo alle figure in primo piano con i due personaggi della famiglia Tolomei ai lati, l'affresco corrisponde ai disegni.

Come il precedente anche questo foglio era nella collezione di Leopoldo de' Medici perché sembra identificabile con il n. 12 della lista da lui inviata nel 1666 al De Vecchi (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

25. - I SANTI CECILIA E VALERIANO INCORONATI DA UN ANGELO, n.
15053 F. Fig. 28

195 x 247 — Penna, bistro, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250951.

Il 20 ottobre 1599 nel corso di lavori di scavo e di rifacimento nella chiesa romana di santa Cecilia in Trastevere, fu scoperta la salma della Santa martire, a quanto si racconta in modo propagandistico, in uno stato totalmente intatto. Il cardinale Paolo Emilio Sfondrato non curava soltanto che la sua chiesa titolare fosse rinnovata in maniera degna, ma si faceva anche promotore appassionato del culto crescente per la Santa. Già nel 1600 la figura marmorea della Santa di Stefano Maderno era compiuta. Un'incisione di Cornelio Galle (HOLLSTEIN, n. 269), riprodotte un disegno del Vanni oggi nell'Albertina (n. 424), reca la data 1601; nella parte centrale mostra, sopra lo stemma del cardinale Sfondrato, la nuova « confessione » con la figura del Maderno (cfr. STIX - FRÖHLICH BUM, 1932, p. 50 e NAVA CELLINI, 1969, pp. 18 sg.). Tra le nove piccole rappresentazioni con episodi della vita di santa Cecilia, che circondano il centro dell'inci-

sione, la scena in alto con l'incoronazione della Santa e di san Valeriano tramite un angelo, è interessantissima poiché è in rapporto col tondo di Guido Reni nella stessa chiesa in Trastevere. Anche se le figure si distinguono nel portamento e nell'abbigliamento, è inimmaginabile che una composizione sia stata inventata indipendentemente dall'altra. Chi allora è l'inventore?

Sappiamo che il tondo del Reni era terminato entro l'anno 1600 e veniva inviato da Bologna a Roma (cfr. NAVA CELLINI, 1969, p. 35). D'altra parte il Bellori riferisce che il Reni fu presentato al cardinal Sfondrato dal Vanni; questo fatto dovrebbe essere avvenuto, come giustamente espone la Nava Cellini, durante un soggiorno del Reni a Roma nell'anno santo 1600 e prima delle commissioni per la chiesa di santa Cecilia. Il problema se in tali circostanze il Reni possa avere preso un'idea del Vanni, o se invece non sia stato il Vanni a usare una formulazione del giovane compagno di mestiere, è difficile da risolvere. È vero che il Vanni nel suo disegno per l'incisione e più tardi anche nella sua lunetta (cfr. n. 57) riproduce una figura inventata da un altro artista, vale a dire la santa Cecilia del Maderno; è anche vero che i tre schizzi in esame (nn. 25, 26, 27) partono con una composizione circolare, mentre la stesura dell'incisione prevede una forma differente e più larga.

Supponendo che il Reni sia stato l'inventore, resta sorprendente la freschezza del disegno esposto, il quale reca uno schizzo compositivo e varie figure. Non si avverte la timidezza di un eclettico, ma questo non vale ancora come prova per la priorità del Vanni, anzi sarebbe una testimonianza della sua abilità di riflettere a fondo su un'invenzione altrui e di variare liberamente un'idea. Il disegno era finora attribuito al Salimbeni.

26. - I SANTI CECILIA E VALERIANO INCORONATI DA UN ANGELO, n.
15062 F. Fig. 25

130 x 129 (misure massime del foglio tagliato irregolarmente) — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 2 (come Salimbeni).

Foto: G.F.S. 250975.

Questo schizzo è in stretto rapporto col disegno precedente e col seguente ed era attribuito al Salimbeni.

27. - I SANTI CECILIA E VALERIANO INCORONATI DA UN ANGELO, n. 10818 F. Fig. 26

146 x 129 (misure massime del foglio tagliato in forma ovale) — Penna, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato. Sul cartone di montaggio, a penna, in grafia secentesca (?) « Cav. Fr. Vanni ».

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Foto: G.F.S. 250978.

Questo schizzo è in stretto rapporto coi disegni precedenti (nn. 25, 26). Da notare che con ogni probabilità esso è il disegno indicato al n. 21 della lista di fogli attribuiti al Salimbeni, che Leopoldo de' Medici inviò nel 1666 a Lodovico De' Vecchi per averne il parere: di questo in particolare il De' Vecchi precisò l'attribuzione al Vanni, segnata anche sul vecchio montaggio, e la destinazione: « N. 21. Del Vanni, intagliato nell'ornamento della carta di S. Cecilia » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115).

28. - LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 1693 E. Fig. 24

377 x 250 — Matita nera, penna, bistro, acquerello grigio, biacca, carta bianca ingiallita, quadrettata a sanguigna. Controfondato.

Coll.: Leopoldo de' Medici (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 3; FERRI, 1890, p. 178; CELANDRONI, 1957, p. 341.

Foto: G.F.S. 250994.

Il quadro d'altare con lo Sposalizio mistico di santa Caterina nella chiesa del Refugio a Siena è una delle più notevoli creazioni del Vanni e sicuramente anche della pittura senese del tempo. Il teatro sacro messo in scena dall'artista non trova facilmente paragone. Accanto alle figure del profeta David e dei santi Paolo, Giovanni Evangelista e Domenico (cfr. n. 12) una folla di angeli festanti circonda il gruppo con Cristo, Maria e santa Caterina da Siena. « Luci bengaliche » (VENTURI, 1934, p. 1067) illuminano le figure emergenti dall'ombra e creano una atmosfera quasi allucinante. La composizione potenzia varie idee realizzate già precedentemente. Così la zona celeste fa pensare al Perdono di Assisi (cfr. n. 2) e al sant'Ansano che battezza i senesi (cfr. n. 3). Una certa esagerazione della religiosità vannesca si manifesta nei sentimenti, che in alcune figure diventano di una dolcezza artificiale.

La storia della progettazione del quadro — databile attraverso un documento di pagamento al 1601 (cfr. INGENDAAY, *manoscritto* 1976, pp. 665 sg.) — è attestata eccezionalmente bene da numerosi disegni. Il foglio della Pierpont Morgan Library di New York (n. IV, 191; cfr. CH. FAIRFAX MURRAY, *Drawings by the Old Masters, Collection of J. Pierpont Morgan*, London 1902-5, IV, n. 191) può essere considerato il primo pensiero. Di-

segnato altrettanto frettolosamente ma più sviluppato nella composizione appare lo studio della Teylers Stichting di Haarlem. Sullo schizzo compositivo del Louvre, n. 1998, la struttura si avvicina alla stesura definitiva.

L'abbozzo degli Uffizi raggiunge su queste basi uno stadio che sarebbe già degno di essere trasferito in grandi dimensioni. Perché il quadro si distingua in tanti punti dall'abbozzo resta difficile da spiegare; i motivi debbono essere stati non soltanto di carattere iconografico ma anche estetico. Il David in primo piano, l'angelo alle spalle di Cristo, i tre Santi della zona media e la gloria degli angeli in alto, e anche Cristo e Caterina appaiono tutti sul quadro in forma più o meno modificata.

Per ciò che riguarda il ductus grafico e l'esattezza del tratto, il nostro studio documenta un momento culminante dell'arte di Vanni disegnatore. Tutti i mezzi sono usati per raggiungere un effetto pittorico e per differenziare i diversi piani in modo suggestivo.

È possibile che sia questo il disegno citato al n. 11 della lista di fogli inviata da Leopoldo de' Medici nel 1666 in visione al suo esperto Lodovico De' Vecchi: « Vanni nel Refugio » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

Una copia piuttosto debole dell'abbozzo degli Uffizi si trova nella raccolta Witt di Londra (n. 2683; cfr. *Hand-list of the Drawings in the Witt Collection*, London 1956, p. 92). Una copia leggermente modificata è recentemente apparsa sul mercato antiquario (cfr. cat. *Disegni dal XV al XIX secolo, Il Gabinetto delle Stampe*, Milano e Roma 1975, n. 17) e secondo il mio parere è opera del Seicento avanzato.

29. - STUDIO PARZIALE PER LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 15048 F. Fig. 29

249 x 189 — Matita nera, penna, sanguigna, bistro, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 18; CELANDRONI, 1957, pp. 340 sg.

Foto: G.F.S. 111745.

Questo abbozzo parziale per lo Sposalizio mistico di santa Caterina, a confronto al foglio precedente (n. 28), mostra la schiera degli angeli alle spalle del Cristo molto più ampliata. Il fatto che la suora seduta e l'angelo che tiene sollevato il mantello di Cristo, si approssimino molto alla stesura del quadro, indicherebbe che la posizione cronologica del disegno qui esposto sarebbe situabile tra l'abbozzo (n. 28) e la tela. Ma né il trio d'angeli a sinistra, né l'angelo a destra appaiono sul quadro. Ci si deve chiedere se quest'ultimo angelo appartenga alla composizione o costituisca piuttosto uno studio indipendente. Il piatto tra le mani di questa figura fa pensare ad un rapporto con un altro episodio della vita di santa Caterina, cioè il miracolo del pane (scena n. 30 della serie d'incisioni, cfr. n. 11).

30. - IL RE DAVID ED I SANTI PAOLO E GIOVANNI EVANGELISTA, n. 4765 S.

Fig. 31

98 x 81 — Penna, carta bianca ingiallita.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 68.

Foto: G.F.S. 250940.

Questo pensiero, realizzato con tratti rapidissimi, appartiene alla fase iniziale della progettazione dello Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena (cfr. nn. 28 e 29). In corrispondenza allo schizzo citato della Pierpont Morgan Library, il David con l'arpa è qui situato nella zona celeste, insieme ai santi Paolo e Giovanni, mentre già sullo schizzo della Teylers Stichting egli appare in basso a destra. I due Apostoli ritornano in forma assai simile anche sull'abbozzo (n. 28). Sulla tela, soltanto san Paolo ricorda la figura dello schizzo esposto.

31. - SAN DOMENICO SULLE NUVOLE, n. 4831 S.

Fig. 30

71 x 54 — Penna, carta bianca ingiallita.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 134.

Foto: G.F.S. 250980.

Questo piccolo schizzo raffigura san Domenico come compare, nel corso del progetto per lo Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena (cfr. nn. 28, 29 e 30), una prima volta appena accennato sullo schizzo compositivo del Louvre n. 1998 e successivamente sull'abbozzo degli Uffizi (n. 28). Il portamento ed il drappeggio della figura ricordano il san Niccolò del Perdono di Assisi del Barocci. Sulla tela san Domenico è modificato ed unito a san Paolo; questa soluzione è preparata dallo schizzo degli Uffizi n. 4970 S. (n. 34). Sul quadro si osserva a destra, al di sopra di santa Caterina, san Giovanni col calice sormontato da serpente in una forma che corrisponde all'abbozzo di Vanni per il Perdono di Assisi a Pisa (cfr. n. 2). Uno studio per san Giovanni figura nel Städelches Kunstinstitut di Francoforte (n. 496).

32. - IL RE DAVID CON L'ARPA, n. 4830 S.

Fig. 32

92 x 56 — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 133.

Foto: G.F.S. 227199.

Sembra che il Vanni si sia occupato della figura di David con l'arpa, in primo piano nello Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena (cfr. nn. da

28 a 31), con grandissima diligenza. Tra i numerosi schizzi e studi per questa figura i fogli della Biblioteca Comunale di Siena, nn. S.III.10/52r e S.III.9/34v, mostrano un uomo ammantato come gli schizzi a Haarlem, Parigi e l'abbozzo degli Uffizi (n. 28). Studi dal vero per la stessa figura compaiono sui fogli della Biblioteca Comunale a Siena, nn. S.III.1/19r, v e S.III.2/38r, e su due disegni della raccolta Pope-Hennessy a New York. Lo schizzo esposto e quello a matita della Biblioteca Comunale di Siena, n. S.III.9/25v, preparano la stesura definitiva, spogliando la gamba destra ed il braccio sinistro del profeta. A quest'ultima stesura si riferiscono gli studi dal vero sui fogli di Berlino, KdZ 22020v e KdZ 22519r.

Altri studi per figure dello Sposalizio di santa Caterina si trovano a Berlino (KdZ 15503 e 7720) e nella Biblioteca Comunale a Siena, nn. S.III.1/20 r., e S.III.9/48v.

33. - ALLEGORIA DELL'IMMACOLATA CONCEZIONE, n. 10808 F. Fig. 33

367 x 257 — Matita nera, bistro, carta bianca ingiallita. Sul verso in basso, a penna, in grafia secentesca « ò del Vanni ò di qualche suo buonissimo allievo, si cred'originale ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 19; FERRI, 1890, p. 178; CELANDRONI, 1957, p. 343.

Foto: G.F.S. 250952.

Come ha riconosciuto la Celandroni (*manoscritto* 1957, p. 343), si tratta di uno studio per il quadro nella chiesa di santa Margherita a Cortona.

In contrasto con la poetica Immacolata Concezione del Duomo di Montalcino (1588) e con la composizione piuttosto erudita nel senso vasariano del Duomo di Massa Marittima, dipinta verso il 1600, l'allegoria dell'Immacolata Concezione di Cortona appare formalmente più sciolta, grazie allo schema compositivo in diagonale. Riguardo all'iconografia la tela, dipinta nel 1602 o poco più tardi, rimane sotto l'influenza delle sofisticate invenzioni tardo-manieristiche. Ma la struttura pittorica la stacca vantaggiosamente dalle precedenti rappresentazioni toscane di questo soggetto (cfr. cat. *Arte in Valdichiana*, Cortona 1970, n. 78).

Il nostro disegno è una replica più debole, ma probabilmente autografa, del foglio del Louvre n. 2038; entrambi precedono direttamente il quadro. Delle fasi più precoci del suo sviluppo compositivo, si conservano un foglio con vari schizzi, apparso sul mercato antiquario londinese nel 1966 (già collezione van der Gucht, aprile/maggio 1966, Colnaghi, Londra), un bellissimo studio compositivo nella raccolta E. Schapiro (Londra/Parigi n. 548), studi per il vescovo inginocchiato (Berlino KdZ 22010 e 22013), per il gruppo dei santi Francesco e Domenico (Berlino KdZ 22013), per santa Margherita (Berlino KdZ 22518 r.) e per il Padre Eterno (Berlino KdZ 22010).

34. - FOGLIO DI STUDI CON TRE MONACI E TRE MANI, n. 4970 S.

Fig. 35

270 x 410 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 352, n. 119 (come Casolani).

Foto: G.F.S. 227198.

Questo foglio, tradizionalmente attribuito al Casolani, unisce studi per due quadri del Vanni: per l'Allegoria dell'Immacolata Concezione nella chiesa di santa Margherita a Cortona (cfr. n. 33) e per lo Sposalizio di santa Caterina nella chiesa del Refugio a Siena (cfr. nn. da 28 a 32). La tela senese è databile all'anno 1601, quella cortonese al 1602 o poco dopo.

Per ciò che riguarda lo stile grafico, il formato ed il tipo di carta il foglio appartiene ad una serie di studi, la maggior parte dei quali si conservano a Berlino: KdZ 7720, 15503, 15538, da 22009 a 22013, 22020, 22518 e 22519. Tutti questi studi si riferiscono ai seguenti quadri, dipinti nello stesso periodo: Allegoria dell'Immacolata Concezione nella chiesa di santa Margherita a Cortona; Maria immacolata, già nella chiesa di Teatini a Monaco e distrutta nella seconda guerra mondiale; Sposalizio di santa Caterina da Siena nella chiesa del Refugio a Siena, Crocifissione nella chiesa di san Giorgio a Siena e Gloria di san Torpè nella chiesa di san Torpè a Pisa.

Lo studio con i due monaci a sinistra e gli studi separati per le mani preparano il gruppo di san Francesco e san Domenico sulla citata tela cortonese; una variante molto simile, si trova sul foglio di Berlino KdZ 22013. Il monaco inginocchiato a destra si riferisce invece alla stesura definitiva di san Domenico sul quadro nella chiesa del Refugio (cfr. n. 31).

Nello stile dei disegni di quello che potrebbe chiamarsi il gruppo berlinese si riscontra una certa timidezza accademica. Il modo di definire i contorni e di effettuare il modellato tramite tratteggiature esatte tradisce il « routinier ». Qualche volta si avverte un'eco dell'eleganza e della fantasia formale barocca, ad esempio negli studi berlinesi per la santa Margherita della chiesa di Cortona, ma in generale la gioia per il gioco delle forme è frenata da un senso più sobrio per la realtà.

35. - LE PIE DONNE E LONGINO AI PIEDI DELLA CROCE, n. 4764 S.

Fig. 37

101 x 99 — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato. In alto a destra, a penna, la scritta frammentaria autografa: « tutto... / sotto... » e parola illeggibile.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 67.

Foto: G.F.S. 250991.

Questo schizzo è particolarmente notevole per il fatto che riprende un motivo della Deposizione di Raffaello nella Galleria Borghese a Roma. Il

gruppo con la Madonna sul punto di svenire e santa Maria Maddalena si rifà direttamente al quadro raffaellesco. Seguono il disegno qui esposto altri studi (si ricordano il foglio della National Gallery of Scotland di Edimburgo, n. D.4960r. e due studi sullo stesso foglio a Berlino, KdZ 22519v.), attraverso i quali l'idea classica si trasforma nella stesura finale per il quadro rappresentante la Crocifissione nella chiesa di san Giorgio a Siena. È indicativo che questa tela, contrariamente a vecchie supposizioni, sia databile intorno al 1600. Anche se il gruppo con la Madonna non ricorda tanto il modello raffaellesco, tuttavia la dipendenza è abbastanza evidente.

Stilisticamente il disegno è un esempio caratteristico dei piccoli schizzi a penna del Vanni, dove le forme essenziali sono contornate da tratti rapidi ed acerbi e il modellato è accennato da scarse tratteggiature.

36. - OTTO SCHIZZI PER SAN LONGINO E UNO SCHIZZO PER SAN GIOVANNI EVANGELISTA, n. 4821 S. Fig. 36

206 x 202 — Penna, matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 124.

Foto: G.F.S. 227251.

Gli schizzi di questo foglio sono tutti riferibili alla Crocifissione della chiesa di san Giorgio a Siena (cfr. n. 35). La figura di Longino è variata otto volte senza che risulti la stesura definitiva. Contrariamente a ciò san Giovanni è raffigurato in una forma che si ripete praticamente invariata sulla tela.

Si osservano sullo stesso foglio diversi tipi di tratto, che vanno da una forma gracile, quasi da figurini, fino ad una descrizione assai precisa.

Uno studio per san Longino molto vicino alla figura della tela, si trova nella National Gallery of Scotland di Edimburgo, n. D. 4960v.

37. - MADONNA SEDUTA COL BAMBINO, n. 4921 S. Fig. 34

150 x 85 — Penna, carta bianca ingiallita.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 349, n. 70 (come Casolani).

Foto: G.F.S. 251841.

Questo studio, finora erroneamente attribuito al Casolani, è invece da riferire al Vanni. Probabilmente appartiene alla serie di disegni preparatori per il quadro con la gloria di san Torpè nella chiesa omonima a Pisa, dipinto intorno o poco dopo il 1600. Della storia assai strana di questa tela mi sono occupato in un articolo monografico (RIEDL, in « Pantheon », XVIII, 1960, pp. 301 sg.). Il Vanni ha sviluppato il gruppo di sant'Anna,

Maria e Gesù bambino nella zona superiore della tela pisana, partendo da due modelli classici: il gruppo marmoreo di Andrea Sansovino nella chiesa di sant'Agostino a Roma e uno studio di Raffaello per la Madonna del Baldacchino nella Galleria Palatina a Firenze. Ne danno prova due disegni della Biblioteca Comunale a Siena, nn. S.III.1/12r. e S.III.3/23v.; nel bozzetto ad olio di Berlino, KdZ 22029, e nella tela, il Vanni rimane vicino alla soluzione sansoviniana, ma la trasformazione nel proprio stile pittorico fa quasi dimenticare il prototipo.

Uno schizzo sul foglio n. S.III.9/25r. della Biblioteca Comunale a Siena prelude il disegno esposto: poiché sul foglio senese appare anche un altro schizzo riferibile con certezza al quadro di san Torpè, la relazione del disegno con il quadro pisano dovrebbe essere stabilita. È strana la durezza del tratto della penna; la fermezza geometrica ed il chiaroscuro energetico fanno del disegno un pendant dei fogli degli Uffizi qui pure esposti (nn. 20 e 21). Per il quadro di san Torpè si conservano alcuni studi a Berlino: KdZ, 22011, 22012 e 22020 r. (cfr. n. 34).

38. - L'ANNUNCIAZIONE ALLA PRESENZA DI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 4653 S. Fig. 40

265 x 176 — Matita nera, bistro, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 332, n. 35 (come Salimbeni).

Foto: G.F.S. 250937.

Una variante di questo disegno, eseguita con maggior diligenza e di formato approssimativamente uguale, si trova nel Museo Nazionale di Stoccolma, n. 241 (Cat. SIRÉN, n. 134). Forse il foglio fiorentino precede quello più rifinito di Stoccolma, ma anche se ne fosse una replica, si dovrebbe ugualmente prenderne in considerazione la paternità vannesca, nonostante la tradizionale attribuzione al Salimbeni.

Non posso indicare una tela che corrisponda alla composizione. Il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, VIII, pp. 587 sg.) ricorda una « Annunziata », dipinta nel 1602 per la pieve di Piombino. Non ci sarebbero ostacoli a porre i due disegni in rapporto con questa tela, anche se al tempo di Romagnoli essa non era più rintracciabile.

39. - STUDIO PER UNA VERGINE ANNUNZIATA, n. 4628 S. Fig. 38

242 x 153 — Sanguigna, acquerello rossastro, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 330, n. 10 (come Salimbeni).

Foto: G.F.S. 251842.

Per la Maria annunciata della composizione precedente (n. 38), la quale ricorda in maniera evidente la Cecilia della Incoronazione dei santi Ceci-

lia e Valeriano (nn. da 25 a 27), esistono due studi di qualità assai alta nel Wallraf-Richartz-Museum di Colonia, n. Z. 2023 (cfr. cat. *Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts und Miniaturen aus den Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums Köln*, Köln 1965, p. 32 n. 57). Le due varianti del foglio di Colonia si ripetono, separatamente, sui due disegni degli Uffizi (questo e il n. 40), ambedue già attribuiti al Salimbeni. Sebbene la qualità sia marcatamente inferiore, non è da escludere che anche essi siano autografi.

40. - STUDIO PER UNA VERGINE ANNUNZIATA, n. 4629 S. Fig. 39

242 x 141 — Sanguigna, acquerello rossastro, carta bianca ingiallita. Controfondato. In basso a sinistra, a penna, in grafia secentesca « F. V. ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 331, n. 11 (come Salimbeni).

Foto: G.F.S. 251842.

Cfr. n. 39.

41. - LA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO, n. 10802 F. Fig. 41

288 x 186 — Matita nera, penna, bistro, carta bianca ingiallita. Sul verso in basso, a penna, in grafia secentesca « Squola [cancellato] del Vanni ma Copia [le ultime due parole cancellate] 31 ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto ca. 1793*, vol. universali IX, n. 20; BYAM SHAW, 1976, I, pp. 112 sg.

Foto: G.F.S. 250976.

Non posso indicare una rappresentazione dipinta dal Vanni con questo soggetto ma il disegno esposto e due varianti, eseguite con più accuratezza, una alla Pierpont Morgan Library a New York n. IV, 171 c, un'altra nella Christ Church a Oxford, n. 1232 (cfr. BYAM SHAW, 1976, I, p. 112, n. 340; l'indicazione di un quadro dello stesso soggetto nella chiesa santa Maria Corteorlandini a Lucca si basa su un errore sia del Voss, sia del Venturi), testimoniano come il Vanni sia stato impegnato in questo tema, probabilmente in vista di una realizzazione monumentale. In contrasto con il quadro del Barocci nella chiesa Nuova a Roma, compiuto nel 1603 ma iniziato fin dal 1593 (cfr. cat. *Mostra Federico Barocci*, 1975, n. 255), tanto ricco di ricordi classici, il Vanni preferisce una composizione diagonale con una architettura fortemente accorciata.

Le comparse — dal Barocci usate quasi come contrappunto — si limitano a figure periferiche e poco visibili. In compenso i genitori di Maria

e san Francesco, il quale osserva la scena pieno di devozione, giocano ruoli di primo piano. Rimane incerto se il Vanni abbia conosciuto la composizione del Barocci in questo momento o se si sia ispirato al quadro dipinto da Filippo Bellini nel 1597 nella chiesa del Buon Gesù a Fabriano (cfr. C. MONBEIG GOGUEL, *Filippo Bellini da Urbino della scuola del Barocci*, in « Master Drawings », 13, 4, 1975, p. 363, n. 14, tav. I). Si fa presente, infatti, che il Vanni intorno al 1600 dipingeva per la chiesa di san Benedetto a Fabriano una tela con Cristo risorto e due Santi. Per la datazione di questo foglio siamo propensi a situarlo intorno al 1600.

42. - L'INCORONAZIONE DI MARIA ALLA PRESENZA DI UN SANTO VESCOVO
E DI UNA SANTA (MARGHERITA?), n. 1697 E. Fig. 42

240 x 157 — Matita nera, bistro, carta bianca ingiallita. Sul verso, a penna, in grafia secentesca « N°. cento sette ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERRI, 1890, p. 178.

Foto: G.F.S. 250995.

Non è stato possibile ritrovare un quadro del Vanni in rapporto con la composizione di questo disegno; si può tuttavia collegare il foglio con numerose altre opere dell'autore. Esiste una prima idea compositiva nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.10/80 r.), trattata con molta rapidità a penna ed acquerello, la cui disposizione generale corrisponde a quella del disegno in esame. Il Vescovo si approssima a quello del quadro di Cortona (cfr. n. 33), ed ancora di più allo studio KdZ 15538 di Berlino. La Santa con il manto drappeggiato ed appoggiato sulle braccia appartiene alla serie di parafrasi vannesche sulla figura di san Niccolò del Perdono di Assisi del Barocci (cfr. il commento al n. 2). La Madonna trova il suo riscontro nella Santa inginocchiata del quadro con Cristo risorto e due Santi nella chiesa di san Benedetto a Fabriano (bozzetti a olio nella raccolta Pope-Hennessy, New York, Chigi Saracini a Siena, Louvre n. 1982 e — frammentato — nella Biblioteca Ambrosiana a Milano).

Il giudizio sulle qualità del disegno esposto è reso più difficile dal suo stato di conservazione: sembra che sia stato tirato un calco dal foglio bagnato. Riguardo alla datazione penserei agli anni intorno o poco dopo il 1600.

Non si può decidere se esista un rapporto con una non rintracciata Incoronazione della Madonna, già nel Monastero della Visitazione a Siena (cfr. UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 371: « Nel Monasterio delle Trafisse un'Incoronazione della Madonna »).

43. - LA TRASFIGURAZIONE, n. 4664 S.

Fig. 43

273 x 175 — Penna, bistro, bianca, carta marroncina. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 333, n. 46.

Foto: G.F.S. 250983.

Questo disegno, eseguito con molta cura, è meno interessante dal punto di vista estetico, che per la sua importanza storica. Che il Vanni abbia fornito quadri per Salisburgo è riferito ad esempio dall'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 373: « In Salspurgh nella Catedrale una Tavola della Resurrezione di Christo, ed un S. Francesco per l'Arcivescovo di Salspurgh »). Otto Kurz (1944, p. 86 sg.) ha potuto identificare una Adorazione dei pastori nella chiesa dei Francescani a Salisburgo, come opera del Vanni: il disegno per questo quadro, recentemente segnalatomi da FrançoiseViatte come opera vannessa, si trova al Louvre, n. 2917.

Un altro quadro di mano senese, e cioè un Compianto su Cristo morto de Casolani, si trova nel coro della stessa chiesa dei Francescani, nella quale si trova inoltre un affresco ispirato a un quadro del Vanni con la Madonna svenuta accanto a Cristo coronato di spine, ora nel Kunsthistorisches Museum a Vienna (cfr. commento al n. 49). Entrambi i quadri sono a loro volta repliche di due dipinti pendants nella chiesa dei santi Quirico e Giulitta a Siena.

Altrettanto interessante è l'esistenza di una Trasfigurazione nel Duomo di Salisburgo, che compositivamente corrisponde al nostro disegno. La tela, di qualità mediocre, è la copia settecentesca di un quadro d'altare trasferito da Salisburgo nella Collegiata di Höglwörth presso Reichenhall (alta Baviera), che è da identificare con l'originale del Vanni; esso è l'ultimo quadro del Vanni rimasto in Germania, dopo la perdita dell'Immacolata Concezione nella chiesa dei Teatini, durante la seconda guerra mondiale. Di tutto il complesso dei quadri salisburghesi mi occuperò in un articolo *Salzburg und Siena* di prossima pubblicazione nel « Salzburger Museumsblätter ».

Schizzi preparatori per gli apostoli della Trasfigurazione si riscontrano sul foglio n. S.III.10/82 v. nella Biblioteca Comunale a Siena; al Cristo trasfigurato si riferisce il disegno n. S.I.4/13 v. nello stesso Istituto.

44. - STUDI TOTALI E PARZIALI DI DUE SANTI DIACONI, n. 10827 F.

Fig. 44

273 x 415 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali XVI, n. 3.

Foto: G.F.S. 227243.

Alcuni schizzi nella Biblioteca Comunale a Siena documentano l'impegno di Vanni sul tema dell'incontro di due Santi diaconi (Stefano e Lorenzo?). Mentre i fogli nn. S.III.10/9 r., S.III.10/8 r. e S.III.10/7 v., re-

cano molte varianti del gruppo, lo schizzo n. S.III.4/40 r. offre un'idea dell'insieme: nel campo rettangolare della scena si vedono i due diaconi nell'atto di abbracciarsi, mentre un angelo con le braccia aperte vola sopra di essi.

Gli studi del foglio esposto precisano le idee di questa composizione. Ciascuna figura è disegnata separatamente, ma in alto a destra sono visibili le due teste nella posizione che corrisponde all'abbraccio. La vicinanza stilistica ai fogli del « gruppo berlinese » (cfr. n. 34) fa pensare ad una datazione intorno o poco dopo il 1600.

45. - SCHIZZI PER UNA FLAGELLAZIONE E PER UNA NEGAZIONE DI PIETRO,
n. 4810 S. Fig. 45

186 x 275 (misure massime) — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 113.

Foto: G.F.S. 250944.

Le fonti ci tramandano che il Vanni fornì per la chiesa titolare del cardinale Sfondrato, cioè santa Cecilia in Trastevere a Roma, due quadri (cfr. commento al n. 25): una rappresentazione della Morte di santa Cecilia (n. 57) e una Flagellazione di Cristo, che non sono riusciti a rintracciare.

Il Mancini (ed. 1956, vol. I, p. 82) cita un « Christo Battuto per terra »; il Baglione (ed. 1733, p. 105) ricorda « un Cristo alla colonna battuto, e per terra gettato, che un manigoldo lo calpesta, assai devoto. E questi due quadri egli da Siena li mandò ». Il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830 vol. VIII, p. 599) menziona la Flagellazione come ampiamente rovinata (« poco però può aver vita »). Secondo la Nava Cellini (1969, p. 40, nota 30) negli anni 1601 e 1602 i pagamenti per la Flagellazione venivano trasferiti da Roma a Siena.

Nella raccolta Chigi Saracini a Siena si conserva un piccolo dipinto ad olio con la Flagellazione, il quale corrisponde alle vecchie descrizioni; dovrebbe trattarsi però di una copia della bottega più che di un modello di mano del Vanni stesso. La composizione ha in comune con la Morte di santa Cecilia la forma di lunetta, c'è anche una corrispondenza formale, vistosa, fra il Cristo caduto e la Santa giacente. Tuttavia la Morte di santa Cecilia e la Flagellazione non sembrano essere serviti come pendants.

Gli schizzi sul nostro foglio preparano la Flagellazione senza avvicinarsi troppo alla stesura del quadretto Chigi Saracini, ma non fa parte di questa scena la figura centrale, che si riferisce ad una Negazione di san Pietro (cfr. n. 46).

46. - SCHIZZI PER UNA FLAGELLAZIONE E PER UNA NEGAZIONE DI SAN PIETRO, n. 4778 S. Fig. 47

202 x 273 — Penna, carta bianca.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 341, n. 81.

Foto: G.F.S. 250936.

I tre schizzi per una Flagellazione, sono probabilmente pensieri per il quadro già nella chiesa di santa Cecilia in Trastevere (cfr. n. 45). Soprattutto la stesura a destra in basso contiene elementi della composizione, come è tramandata dal quadretto Chigi Saracini.

Le quattro varianti dell'uomo in piedi sono riferibili ad una Negazione di san Pietro per la quale esistono un disegno compositivo al Louvre, n. 1978, e uno studio per la serva alla Biblioteca Comunale di Siena, n. S.I.5/11 v. Con questo foglio e con quello precedente è in rapporto un disegno con schizzi per la Flagellazione nella Biblioteca Comunale a Siena, n. S.III.10/13 r.

47. - LA FLAGELLAZIONE DI CRISTO, n. 4820 S. Fig. 46

181 x 202 — Matita nera, sanguigna, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 123.

Foto: G.F.S. 250988.

Anche questo schizzo, disegnato con grande brio, dovrebbe appartenere alla serie di studi preparatori per il quadro della chiesa di santa Cecilia in Trastevere a Roma (cfr. nn. 45 e 46). È però da notare che, se gli elementi compositivi avvicinano strettamente questo foglio al n. 46, gli elementi di stile lo accostano ai modi del Casolani.

48. - SCHIZZI PER UNA FLAGELLAZIONE, n. 4842 S. Fig. 49

108 x 163 — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 344, n. 145.

Foto: G.F.S. 250942.

La figura di Cristo in piedi ed i movimenti dei due manigoldi indicano che questi schizzi non fanno parte della serie di studi per il quadro della chiesa di santa Cecilia (cfr. nn. da 45 a 47). Invece si può stabilire un rapporto con un ottimo quadretto del Vanni nella raccolta Chigi Saracini a Siena (cfr. SALMI, 1967, tav. XVIII), il quale però reca ben cinque manigoldi.

Si è esposto questo disegno soprattutto per dimostrare l'abilità del Vanni nel suggerire con pochi e piuttosto duri tratti di penna situazioni e posizioni. Disegni di questo genere sono senz'altro anche esercizi grafici. Si deve tuttavia sottolineare che la maggior parte dei fogli dell'artista si possono mettere in rapporto con quadri ancora esistenti o indirettamente documentabili. L'improvvisazione grafica autonoma, che talvolta a Siena piaceva al Casolani, non interessava al Vanni, sempre teso alla realizzazione di un'idea ben stabilita.

49. - STUDIO PER UN CRISTO ALLA COLONNA, n. 4803 S. Fig. 48

194 x 103 — Sanguigna, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 106.

Foto: G.F.S. 251832.

La figura del Cristo in piedi, leggermente inclinato, ricorda quella del foglio precedente (n. 48); d'altra parte è pure vicino alla stessa figura nel quadro con il Cristo dei dolori accanto alla Madonna svenuta, nella chiesa dei santi Quirico e Giulitta a Siena, anche se le forme del corpo sono più allungate.

Una replica del dipinto senese, firmata e datata 1596, si trova nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 351), mentre un disegno di grande formato, lievemente diverso dal dipinto, si conserva al Louvre, n. 1977.

Anche il Casolani ha disegnato, come mostra il disegno n. 4965 S. degli Uffizi, una figura di Cristo in un atteggiamento molto simile a questo.

50. - STUDIO DELLA SCENA E DI VARIE FIGURE PER LA CADUTA DI SIMON MAGO, n. 4772 S. Fig. 52

263 x 197 — Penna, bistro, matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870 p. 340, n. 75; CELANDRONI, 1957, pp. 391 sg. (come opera di scuola); DAVIDSON, 1958, p. 8, nota 2; CHAPPELL - KIRWIN, 1974, pp. 137 sg. fig. 29.

Foto: G.F.S. 167222.

Il dipinto più grande e più velleitario del Vanni, raffigurante la Caduta di Simon Mago, datato 1603, è stato più volte oggetto d'indagine critica; si ricordano in particolare l'articolo di Giovanni Incisa della Rocchetta (1932) ed il brillante saggio di Miles L. Chappell e W. Chandler Kirwin (1974).

Il quadro, di enormi dimensioni, dipinto su tavole di ardesia, si trovava originariamente nella chiesa di san Pietro a Roma. Nell'anno 1923 veniva smontato per il cattivo stato di conservazione e trasferito ai depositi del

Museo Petriano. Chi vuol farsi un'idea dell'effetto della composizione deve recarsi dinanzi alla copia assai precisa di Pierre Charles Trémolière, nel transetto destro della chiesa di santa Maria degli Angeli a Roma.

La commissione, procurata al Vanni dal cardinale Baronio, di eseguire una monumentale rappresentazione della storia di Simon Mago spingeva l'artista ad una soluzione davvero ampollosa, con architetture grandiose e masse di figure. Il risultato — la critica lo ha affermato più volte — non è in proporzione all'impegno. Manca al Vanni, in effetti, la capacità del regista di masse: invece di una unità differenziata, si riscontra la somma di molte idee. Proprio perché il Vanni — in gara con colleghi rinomati — cerca di raggiungere effetti drammatici, si rivelano i limiti delle sue abilità e lo sforzo del suo « pathos ».

Numerosi disegni testimoniano che il Vanni ha preparato il suo dipinto più pretenzioso con grande assiduità. Il foglio esposto non appartiene alle prime fasi del progetto, perché contiene pensieri per il balcone con l'imperatore Nerone e per alcune spettatrici in forma assai prossima al dipinto. Esso è notevole soprattutto per la scena: si tratta di una specie di teatro olimpico, totalmente sgombro di attori e di spettatori; a sinistra il palcoscenico, a destra le gallerie, coronate da un portico allusivo ad una combinazione di teatro romano e di architettura di foro.

I protagonisti destinati a questo vano sono visibili sul disegno di Berlino KdZ 15253 (cfr. Voss, 1920, p. 513; CHAPPEL-KIRWIN, 1974, p. 138, fig. 27); in esso gli apostoli Pietro e Paolo agiscono in uno spazio assai ampio. In contrasto con tutti gli altri studi preparatori, il foglio berlinese mostra la composizione in controparte e deve appartenere ai primi momenti del progetto.

Un bozzetto ad olio nel Landesmuseum a Darmstadt, n. 536, purtroppo bruciato durante la seconda guerra mondiale, si avvicinava alla stesura finale (cfr. Voss, 1920, p. 514; INCISA DELLA ROCCHETTA, 1932, tav. XXXVII; CHAPPELL-KIRWIN, 1974, p. 138, fig. 28). Rispetto al dipinto, figure e vano erano coordinati in maniera meno stentata e l'anfiteatro, visibile più in lontananza, offriva un effetto grandioso. Più del quadro, il bozzetto preannunciava il nuovo atteggiamento barocco.

Alcuni schizzi per il balcone con l'imperatore, i quali si avvicinano al disegno esposto, figurano sul foglio n. S.I.4/15 v.a. della Biblioteca Comunale di Siena. I due Apostoli appaiono sullo schizzo n. S.III.5/108 r., san Paolo e il balcone con l'imperatore sul numero S.III.10/12 bis e il Mago in atto di cadere, sul foglio n. S.III.10/8 v., pure questi nella Biblioteca Comunale di Siena.

Un disegno di grande formato al Louvre, n. 35773, potrebbe essere una copia di bottega o dal dipinto o dall'abbozzo non più esistente. Un altro disegno al Prado di Madrid, n. F.D. 76, segnalato da Chappell - Kirwin (1974, p. 138), non mi è stato ancora possibile analizzarlo.

51. - VARI STUDI DI FIGURE PER LA CADUTA DI SIMON MAGO, n. 4816 S. Fig. 50

200 x 198 — Penna, bistro, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 19; DAVIDSON, 1958, p. 8, nota 2.

Foto: G.F.S. 250941.

Questo foglio reca, come ha osservato la Davidson, schizzi per il san Pietro e per altre figure della Caduta di Simon Mago, per cui si veda il n. 50. I pensieri rappresentano uno stadio molto precoce del progetto, tanto è vero che la posa di san Pietro non si ripete in nessun altro disegno della serie.

52. - SOLDATO SEDUTO CON UN FASCIO LITTORIO, n. 1203 S. Fig. 53

126 x 103 — Penna, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 97, n. 35 (come Beccafumi); CHAPPELL - KIRWIN, 1974, p. 138.

Foto: G.F.S. 122930.

Questo pensiero, già attribuito al Beccafumi, si riferisce in realtà alla figura in primo piano a sinistra nel quadro la Caduta di Simon Mago (cfr. n. 50). Lo stesso nudo maschile, di stesura assai zuccaresca, appare in una forma simile ma in controparte sul dipinto raffigurante la Guarigione di una ossessa nella cappella di santa Caterina della chiesa di san Domenico a Siena (cfr. n. 6). Il Vanni ha dedicato a questa figura ancora altri disegni nella Biblioteca Comunale di Siena, nn. S.I.4/15 v. b, S.III.9/37 r. e S.I. 5/81 r, il primo dei quali è citato dalla Davidson (1958, p. 8).

Del soldato in piedi con la lancia, che sul dipinto compare a sinistra, l'artista si è occupato sullo schizzo n. S.III.9/28 v., nella Biblioteca Comunale a Siena.

53. - SCHIZZO DI DONNE E FANCIULLI, n. 4793 S. Fig. 55

58 x 70 — Penna, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 96; DAVIDSON, 1958, p. 8, nota 2.

Foto: G.F.S. 167317.

Con grande impegno il Vanni si è dedicato al gruppo delle spettatrici con bambini sul primo piano della Caduta di Simon Mago (cfr. n. 50). Lo schizzo esposto interpreta l'insieme in una forma che all'incirca corrisponde alla stesura finale. In modo simile il gruppo appare sul foglio della Rhode Island School of Design, Providence, n. 58.005 (cfr. DAVIDSON, 1958, p. 6

sg., fig. 10). Sul foglio di schizzi a Siena n. S.I.4/15 v. b (cfr. DAVIDSON, 1958, p. 8), la donna vista di spalle tiene alzato il braccio sinistro; sullo stesso foglio si vede una copia parziale della donna con la brocca sulla testa dell'incendio del Borgo di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Questa copia prova in modo sorprendente che il Vanni ha derivato il portamento del braccio della sua figura dal modello più antico. Un'altra copia della figura raffaellesca di mano del Vanni è conservata nella Biblioteca Comunale a Siena, n. S.III.9/83 r. Sulla redazione con il braccio alzato, insiste anche lo studio n. S.III.9/56 v. della Biblioteca Comunale di Siena. È notevole che tale stesura non soltanto appaia sul dipinto stesso, ma sia anche visibile sullo studio compositivo di Berlino (KdZ 15253), mentre il bozzetto perduto di Darmstadt mostra una versione meno patetica, in analogia al disegno esposto e a quello di Providence. Tratterò in un altro articolo la storia del progetto della Caduta di Simon Mago.

Ricordo, per la donna in primo piano a destra sul dipinto, lo studio della Biblioteca Comunale di Siena, n. S.III.10/72 r.

54. - SCHIZZI DI DONNE E FANCIULLI, n. 4832 S. Fig. 51

189 x 254 — Matita nera, penna, carta bianca. Controfondato. In basso a destra, a matita, in grafia ottocentesca (?) « Vanni ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 135; DAVIDSON, 1958, p. 8, nota 2; CHAPPELL - KIRWIN, 1974, p. 138, fig. 31.

Foto: G.F.S. 167173.

Questo foglio con numerosi studi per il gruppo di donne e bambini, appartiene evidentemente ad una fase molto precoce del progetto per la Caduta di Simon Mago (cfr. nn. da 50 a 53). Nessun altro disegno raffigura il gruppo in questa forma. Anche il drago visibile in basso non appare sul dipinto, dove sono, invece, diavoli alati che accompagnano la caduta del Mago. Tuttavia mi pare giusto pensare, con la Davidson, ad un rapporto col dipinto di Simon Mago.

55. - SEI VESTALI SEDUTE, n. 4744 S. Fig. 56

113 x 288 (misure massime del foglio composto da due frammenti) — Penna, tracce di matita nera, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 339, n. 47; CHAPPELL - KIRWIN, 1974, pp. 137 sg., fig. 30.

Foto: G.F.S. 167311.

Il tema di questo schizzo, realizzato con tratto sicuro ma un po' manierato, è quello delle vestali che appaiono sulla galleria dell'anfiteatro nella Caduta di Simon Mago (cfr. n. 50).

56. - DUE VESTALI SEDUTE, n. 1202 S.

Fig. 54

110 x 99 — Penna, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 97, n. 34 (come Beccafumi); CHAPPELL - KIRWIN, 1974, p. 138.

Foto: G.F.S. 122929.

Questo disegno, assai elegante, già attribuito al Beccafumi, è una variante parziale del foglio precedente (n. 55) e si riferisce a due delle vestali sullo sfondo della Caduta di Simon Mago (cfr. n. 50). In questo disegno il tratto mi appare leggermente più spontaneo rispetto al precedente. Si tratta qui evidentemente di un frammento; il pezzo mancante si trova nella Biblioteca Comunale di Siena, n. S.III.9/38 v.

Una variante, probabilmente non autografa ed erroneamente attribuita al Casolani, figura sul n. 4928 S. degli Uffizi.

57. - LA MORTE DI SANTA CECILIA, n. 10794 F.

Fig. 57

80 x 162 (misure massime del foglio tagliato a forma di lunetta) — Matita nera, penna, acquerello grigio, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 9; Voss, 1920, p. 512, nota 1; CELANDRONI, 1957, p. 345; NAVA CELLINI, 1969, pp. 32 sg., fig. 9.

Foto: G.F.S. 141388.

Il quadro a forma di lunetta, raffigurante la Morte di santa Cecilia assistita da due donne e incoronata da un angelo, veniva fornito dal Vanni, da Siena, per la cripta della chiesa di santa Cecilia in Trastevere a Roma (cfr. commento al n. 25); oggi il quadro si trova nel Convento di santa Cecilia.

Antonia Nava Cellini, la quale si è recentemente occupata di questo tema (1969, pp. 30 sg.), riferisce al quadro un pagamento dell'anno 1605, il che non contrasterebbe con la data riportata dal Romagnoli, cioè il 1603 (cfr. *Manoscritto* ca. 1830 vol. 8, p. 599).

La figura della Santa corrisponde alla figura marmorea di Stefano Maderno. La Nava Cellini ha effettivamente ragione affermando che sul dipinto si avverte una certa piattezza non riscontrabile sui disegni preparatori. È giusta anche l'ipotesi che il Vanni abbia raffigurato proprio il momento prima della morte della Santa, dato che una delle pie donne è colta nell'atto in cui estrae dalla ferita del collo la scheggia di osso — più tardi tanto venerata come reliquia.

Il disegno esposto è il primo anello di una serie di studi, che inizia con il pensiero n. S.III.10/80 r. b della Biblioteca Comunale di Siena. Il foglio senese mostra il gruppo della Santa sotto un'immagine della Madonna,

entro una lunetta di proporzioni più alte. Il foglio n. 424 a. nell'Albertina a Vienna, prelude il disegno esposto, e reca inoltre due schizzi per il putto in volo con la corona, sostituito sul dipinto, ma in modo non tanto riuscito, da un angelo a mezzo busto. Il disegno degli Uffizi sviluppa tale redazione nel senso della stesura definitiva, ma non è da interpretare come l'abbozzo.

La Nava Cellini, giustamente, afferma che il Vanni, dopo aver fatto degli studi dal vero per la Santa, è ritornato ad una soluzione meno libera e più dipendente dal Maderno. L'autrice menziona in questo rapporto lo studio di Berlino KdZ 15503, già pubblicato dal Voss (1920, fig. 204). Vorrei inoltre ricordare lo studio n. 1942.10.10.13 del British Museum a Londra e il n. S.III.5/116 r. della Biblioteca Comunale a Siena. Un disegno di simile qualità per la pia donna a destra si trova nell'Ashmolean Museum di Oxford n. 736 (cfr. PARKER, 1956, II, p. 393 s.; il Parker fa riferimento al rapporto dei disegni di Oxford, Berlino, Londra e Uffizi con il quadro romano).

Il fatto che il Vanni, dopo aver eseguito studi dal vero di effetto piuttosto realistico, arrivi a soluzioni relativamente diverse, si potrebbe spiegare con i « desiderata » dei committenti; ma corrisponde anche alla sua tendenza generale di sopprimere nei quadri quelle libertà che si è concesso sui disegni, qualche volta senza ragioni evidenti.

La stesura della Morte di santa Cecilia con il putto in volo, è stata incisa (foglio anonimo non registrato dal Bartsch; esemplare nell'Albertina di Vienna).

Una figura di donna giacente che ricorda molto la santa Cecilia si ritrova in un'altra composizione del Vanni, cioè nell'abbozzo per una Processione di san Carlo Borromeo nella raccolta Lugt a Parigi (cfr. Voss, 1928, p. 30), e precisamente nella donna che abbraccia un bambino fra le vittime della peste. L'abbozzo della raccolta Lugt è certamente in rapporto con un quadro perduto nella chiesa degli Scalzi a Genova, dipinto probabilmente poco dopo il 1600. Altri studi per questo quadro si conservano a Berlino KdZ 22518, nella raccolta Pope Hennessy a New York, nella Biblioteca Comunale a Siena n. S.III.5/9 r. e nel Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma n. 125791.

58. - UN PAPA, UNA SANTA E UN CARDINALE, n. 4829 S.

Fig. 58

98 x 110 — Penna, carta bianca ingiallita.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 132.

Foto: G.F.S. 251.837.

I protettori principali del Vanni a Roma, il cardinale Paolo Emilio Sfondrato e il cardinale Cesare Baronio — ambedue rappresentanti di prim'ordine della teologia e della politica ecclesiastica della Controriforma — davano all'artista l'incarico di dipingere il loro ritratto insieme ai

Santi da loro personalmente venerati. Del quadro del Vanni nella chiesa del Gesù a Roma, raffigurante il cardinal Sfondrato circondato dai Santi riesumati per suo interessamento nell'anno 1599 nella chiesa di santa Cecilia in Trastevere, e del pendant, approssimativamente contemporaneo (ca. 1603), di Giovanni Baglione, si è validamente occupato Stephen Pepper (1967, pp. 69 sg., fig. da 57 a 59; cfr. anche GERE, in « Master Drawings », VIII, 1970, pp. 137 sg.). Ho potuto rintracciare un foglio con numerosi schizzi per la tela del Vanni nella Biblioteca Comunale a Siena, n. S.III.10/3 v.

Il cardinale oratoriano, illustre storico ecclesiastico e confessore di Papa Clemente VIII, Cesare Baronio, il quale aveva procurato al Vanni la commissione per la Caduta di Simon Mago (cfr. n. 50), ordinava al pittore per la sua città natale, Sora, un dipinto sul quale ci riferisce l'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, II, p. 372): « Nella Città di Sora nella Chiesa fatta dal Cardinale Baronio sono due Tavole, in una delle quali è la Madonna della Chiesa nuova con molti Santi, ed a' piedi il Cardinale Baronio ». La struttura di questo quadro, ancora non rintracciato, è ricostruibile con una certa attendibilità, grazie ad uno schizzo compositivo della Soprintendenza di Siena, n. 67: in alto appare la Madonna della Chiesa Nuova, in basso a destra la figura a mezzo busto del cardinale scrivente, raccomandato da una Santa (Cecilia ?) posta alle sue spalle; a sinistra un Papa nell'atto d'inginocchiarsi — probabilmente si tratta di Clemente VIII —; al centro, in secondo piano, altri due Santi. È stato facile identificare il foglio qui esposto, grazie all'esistenza del disegno senese, perché le figure del Papa, della Santa e del Cardinale si corrispondono in modo evidente.

I due disegni sono databili intorno a poco dopo il 1603.

59. - ECCE HOMO, n. 18270 F.

Fig. 59

161 x 120 — Matita nera, bistro, acquerello grigio, carta bianca ingiallita. Sul verso in basso a sinistra, a penna, in grafia secentesca « Vanni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese, timbro a secco con stemma mediceo (L. 2712).

Bibl.: CELANDRONI, 1957, p. 332 (come « Flagellazione? »).

Foto: G.F.S. 251833.

Tra le opere conservate a Roma, l'Ugurgieri elenca « nelle camere del Papa a S. Pietro un'Ecce Homo mostrato da Pilato » (Cfr. UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 372).

Il disegno esposto potrebbe essere un abbozzo per questo dipinto, che finora non mi è stato possibile rintracciare. La sua qualità è assai modesta, ma non mi pare si debba pensare all'opera di un copista, dato che incertezze e schematismi del tratto si trovano anche in altri disegni vannesschi del periodo tardo. Molto più convincente che questo esposto, è lo studio per la Maria dolente sul foglio della Biblioteca Comunale a Siena, n. S.III.1/20 v., il quale ha una forza e una naturalezza che manca invece al nostro disegno.

Un'indicazione per la data risulta dal fatto che sul verso dello studio senese si trova uno schizzo per una figura secondaria dello Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena, nella chiesa del Refugio (cfr. n. 28). Ma lo stile dei due disegni — recto e verso —, non costringe a pensare che siano veramente contemporanei. Sarei propenso a situare l'Ecce Homo negli anni intorno al 1605. Una variante un po' più debole dello studio per la Maria dolente si trova sul foglio S.III.10/73 r. della Biblioteca Comunale di Siena.

60. - VARI SCHIZZI PER UNA SPOGLIAZIONE DI CRISTO, n. 4811 S.

Fig. 62

186 x 257 (misure massime del foglio frammentato a destra) — Matita nera, penna, bistro, carta bianca. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 114; PILLSBURY-CALDWELL, 1974, commento al n. 47.

Foto: G.F.S. 251840.

Tra i quadri perduti nell'incendio del 1655 in san Francesco a Siena si trovava, secondo le fonti, un quadro d'altare di mano del Vanni con l'Inchiodamento di Cristo sulla croce (cfr. n. 18). Si sono conservati tre gruppi di disegni di tema affine: il primo si riferisce ad un Inchiodamento, il secondo ad una Spogliazione di Cristo e il terzo ad una Caduta sotto la croce. Alcuni brani dell'Inchiodamento si ripetono nella scena della Caduta (posso qui soltanto accennare a questo problema).

L'Inchiodamento, così come ci è noto attraverso una copia mediocre sul foglio nel Louvre, n. 1980, si differenzia molto, quanto alla composizione, dalla Spogliazione. Il foglio di Parigi è interessante soprattutto in relazione ad una ripetizione parziale e modificata, che si è conservata su un quadro nella chiesa di san Giorgio a Siena (disegni autografi preparati per questo quadro si trovano a Berlino, KdZ 15536 e 15537), mentre uno studio parziale in accordo con la versione del Louvre è conservato agli Uffizi, n. 4716 S.

Uno studio compositivo autografo per la Caduta si trova al Louvre (n. 1607), ed è preceduto da uno schizzo nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.9/36 v.). In ambedue i fogli è visibile il gruppo della Madonna svenuta sorretta da santa Maria Maddalena, così come appare due volte sul disegno esposto. Il gruppo con Cristo e il manigoldo, e la figura dell'uomo che scava la buca per la croce, si ripetono, insieme con il gruppo della Madonna, sul foglio n. S.III.10/2 v. nella Biblioteca Comunale a Siena (cfr. anche S.III.10/8 v. in basso). In un abbozzo quadrettato nella raccolta J.F. Mc Crindle i motivi dei disegni su citati sono riuniti (cfr. PILLSBURY-CALDWELL, 1974, n. 47; cfr. anche cat. Mostra Edinburgo 1969, n. 86). Un foglio nella raccolta Chigi Saracini, probabilmente opera di un debole copista del Seicento, è interessante perché potrebbe essere una imitazione del quadro perduto di san Francesco, come suggerisce la ricchezza di figure e di dettagli.

La Spogliazione del Vanni mostra una stretta vicinanza con il quadro dello stesso soggetto del Salimbeni nella chiesa di san Lorenzo in san Pietro a Montalcino (1604). Un Inchiodamento del Vanni a Montalcino citato dall'Ugurgieri (cfr. UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 372): « Nella Chiesa de' Zoccolanti una Tavola d'un Cristo quando lo mettono in Croce » non è più rintracciabile; forse l'Ugurgieri scambia il quadro con la su citata composizione del Salimbeni.

È possibile che il Vanni, nell'accingersi a ideare il quadro per la chiesa di san Francesco, non fosse vincolato ad un'iconografia precisa, ma fosse soltanto tenuto a rappresentare una scena della Passione. In questo caso, tutti e tre i gruppi di disegni potrebbero riferirsi ad un'unica impresa; sarebbe poi stata eseguita la composizione attestata dal foglio del Louvre n. 1980: « Cristo quando e' posto in Croce » (cfr. n. 18). Ma naturalmente si può anche pensare che si trattasse di tre commissioni separate, per quadri non eseguiti o non conservati.

Per ragioni stilistiche, inclinerei a collocare tutta la serie riguardante le scene della Passione negli anni fra il 1600 e il 1605.

61. - LA MADONNA SVENUTA SORRETTA DA SANTA MARIA MADDALENA,
n. 4717 S. Fig. 61

94 x 61 — Penna, carta bianca. In alto a destra, a penna, una serie di numeri autografa.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 337, n. 20.

Foto: G.F.S. 251839.

Questo piccolo pensiero, disegnato velocemente, raffigura il gruppo della Madonna e della Maddalena per il quadro di cui al n. 60, come è visibile in forma più o meno variata sui seguenti fogli: Uffizi nn. 4811 S. (n. 60) e 4800 S. (n. 64), Biblioteca Comunale di Siena nn. S.III.9/36 v. e S.III.10/2 v., Louvre n. 1607. Uno schizzo parziale è conservato nella Soprintendenza di Siena, n. 115.

62. - LA MADONNA SVENUTA, n. 10814 F. Fig. 64

139 x 161 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato. In basso a destra, a penna, in grafia secentesca « Fran^{co} Vanni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250977.

Questo studio, dalle masse morbide e sfaccettate nel pannello che riecheggiano il Barocci, sviluppa ulteriormente la figura dei disegni precedenti (cfr. nn. 60 e 61). La forma sembra ispirata, per l'atteggiamento e il sentimento, dalla Maria nell'Ecce Homo di Correggio della National Gallery a Londra.

63. - SOLDATO CON ARMATURA CHE TIRA UNA CORDA, n. 10800 F.

Fig. 60

266 x 220 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 11 o n. 16 (come Salimbeni); PILLSBURY - CALDWELL, 1974, commento al n. 47.

Foto: G.F.S. 251583.

Come è giustamente suggerito nel catalogo di Pillsbury e Caldwell (1974, n. 47), il foglio esposto e lo studio ad esso assai vicino n. 10801 F degli Uffizi, si riferiscono al soldato a sinistra nella scena della Spogliazione di Cristo, in accordo con la composizione sul foglio n. 4811 S (n. 60) e con il disegno nella raccolta Mc Crindle. L'interesse dell'artista si concentra sul movimento della figura e soprattutto sulla struttura della armatura.

64. - SCHIZZO COMPOSITIVO PER UNA CADUTA DI CRISTO, n. 4800 S.

Fig. 63

101 x 113 — Penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 103; CELANDRONI, 1957, p. 360.

Foto: G.F.S. 250984.

Questo pensiero, il quale contiene di nuovo il gruppo con la Madonna svenuta e sorretta dalle pie donne, corrisponde soltanto parzialmente alla composizione di questa scena come tramandata dai fogli Louvre n. 1607 e Biblioteca Comunale di Siena n. S.III.9/36 v. (cfr. nn. da 60 a 62). Il Cristo tirato da un manigoldo, invece, appare su uno schizzo della Biblioteca Comunale a Siena n. S.III.9/47 r., il quale però mostra il gruppo di Maria e Maria Maddalena in una stesura assai differente. Probabilmente l'evoluzione compositiva partiva da quest'ultimo pensiero e si sviluppava sul foglio esposto, indi sullo schizzo senese n. S.III.9/30 v. e finalmente si concludeva coll'abbozzo del Louvre, n. 1607. Non sappiamo, come ho già accennato, se esisteva un dipinto di questa composizione.

65. - CRISTO SUL SEPOLCRO, CIRCONDATO DALLA MADONNA E SANTI, TRA I QUALI SANTA CATERINA DA SIENA, n. 1702 E.

Fig. 65

251 x 176 — Penna, bistro, carta bianca tinta e ingiallita, quadrettata a matita nera e sanguigna. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250993.

Di questa composizione esistono due versioni grafiche, ma nessuna dipinta: il foglio esposto e un abbozzo nell'Ashmolean Museum a Oxford

(n. 733). Il disegno di Oxford modifica ed arricchisce questo fiorentino in numerosi punti, e deve essere considerato il più maturo. L'affermazione del Parker (1952, vol. II, p. 392): « the composition is strongly influenced by Barocci » richiede una limitazione; la struttura della composizione vannesca è molto più statica di quella del Barocci e soltanto una figura sul disegno inglese si riferisce direttamente ad un modello baroccesco, cioè l'uomo che sostiene il corpo di Cristo sulla destra, nella Sepoltura di Cristo nella chiesa di santa Croce a Senigallia.

Quanto alla tecnica e allo stile, le due versioni sono vicinissime: quella di Oxford è più delicata e accurata, quella di Firenze più spontanea. Soprattutto il foglio di Oxford dimostra un evidente rapporto con lo stile grafico del Salimbeni; i contorni nervosi e le tratteggiate sottili ricordano a tal punto il fare del Salimbeni, da mettere in dubbio la paternità. Questa affinità si può spiegare supponendo che in questo momento il Salimbeni esercitasse una forte influenza sul fratellastro, così come nel Salimbeni si può riconoscere più volte una dipendenza altrettanto pronunciata dai modi del Vanni.

Non vi sono rapporti compositivi tra il disegno esposto e la Sepoltura di Cristo del Vanni nell'Oratorio del santo Sepolcro a Siena, e neppure con il Compianto sul Cristo morto nella chiesa di Betlem a Siena.

66. - LA SANTA FAMIGLIA DURANTE IL RITORNO DALLA FUGA IN EGITTO,
n. 5004 S. Fig. 66

117 x 88 (misure massime) — Penna, carta bianca ingiallita. A sinistra a matita nera in grafia ottocentesca « Rustichino ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 355, n. 1 (come Rustichino).

Foto: G.F.S. 250992.

Il quadro del Vanni con il Ritorno dalla fuga in Egitto nella chiesa senese dei santi Quirico e Giulitta, in passato famosissimo e molto copiato, è una creazione ambivalente: a brani di intenso naturalismo si oppone un'affettuosità eccessiva e artificiosa. È assai efficace il colorito, che si avvale del contrasto fra il fondo scuro e le tinte luminose delle vesti. La data 1603, tramandata dal Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. VIII, p. 602 sg.) potrebbe eventualmente correggersi in favore di una datazione più tarda.

Il disegno esposto, già attribuito al Rustichino, è un pensiero per il gruppo centrale della composizione. Lo schizzo, condotto con spontaneità, mostra il bambino Gesù che tiene la mano destra della Vergine, così che le figure si dispongono in sequenza. Invece un frammento nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.9/11 r) compone il gruppo già come nel quadro, cioè con il bambino dinanzi ai genitori, in atto di guardare la madre. Ambedue le redazioni ricorrono su un foglio di schizzi recentemente ap-

parso sul mercato antiquario (cfr. *Master Drawings and Prints*, Agnew and Sons, London, March-April 1976, n. 47, con riferimento al quadro). L'Ostrow ha pubblicato un disegno della raccolta J. Isaacs, che si avvicina alla stesura finale, ed il bell'abbozzo definitivo, acquistato dal Museum of Art and Archeology, Missouri (n. 64.88, già coll. Benjamin West, Lugt 419; cfr. OSTROW, 1967, pp. 22 sg. e fig. 4).

Se lo studio a colori di grande formato con una testa di donna negli Uffizi (n. 4843) si riferisca veramente — come vuole un'annotazione del Giglioli sul passepartout — alla Madonna del quadro, non si può dire con sicurezza. Tale foglio è così gravemente danneggiato, che non è stato possibile esporlo.

67. - LA NATIVITÀ, n. 4761 S.

Fig. 67

139 x 98 — Matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 64.

Foto: G.F.S. 251836.

Accanto a composizioni con più figure, come l'Adorazione del Bambino andata perduta nell'incendio di san Francesco a Siena (cfr. n. 18) e il quadro d'altare con lo stesso soggetto nella chiesa dei Francescani a Salisburgo (cfr. n. 43), il Vanni si è impegnato in interpretazioni più intime dell'adorazione di Cristo neonato. Alcune varianti della scena ci sono note in una serie di schizzi, abbozzi e bozzetti.

Dal punto di vista compositivo sono collegati fra loro un bozzetto a olio nel Louvre (n. 1974), un abbozzo nella raccolta Morrill a Rokeby, Yorkshire (cfr. T. ELLIS, *The Morrill Collection of Drawings*, in « Apollo » LXXVIII, 17, 1963, pp. 26 sg.) e un altro nell'Ermitage a Leningrado (n. 14281); con queste opere è in rapporto uno schizzo per la Madonna nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.I.4/18 r). Appartiene alla stessa serie di composizioni un quadro nel museo Poldi Pezzoli a Milano, attribuito dal Voss al Manetti giovane, ma secondo il mio parere vicino piuttosto al Vanni (cfr. H. Voss, *L'opera giovanile di Rutilio Manetti*, in « Vita artistica » III, 1932, p. 57).

Una seconda versione si trova sullo schizzo n. S.III.3/24 v. nella Biblioteca Comunale a Siena e su un disegno di forma circolare a Chatsworth (n. 373), evidentemente derivato dal foglio senese. La figura del san Giuseppe inginocchiato nella versione di Chatsworth si ripete, un po' modificata e isolata dall'insieme, in un foglio degli Uffizi (n. 4718 S) eseguito con una insolita tecnica, quasi da incisione; se veramente l'autore del disegno è da identificare nel Vanni, come suggerisce la scritta antica, ci troviamo di fronte ad un unicum nella produzione grafica dell'artista.

Il foglio esposto rappresenta una terza variante, che sembra ispirata per l'ambientazione e per il clima sentimentale alla Natività di Cristo del Barroci nel Prado a Madrid. Il trattamento stilistico indica la fase tarda del Vanni.

68. - FOGLIO DI STUDI: FIGURA IN PIEDI AMMANTATA, NUDO FEMMINILE IN PIEDI; SCHIZZO COMPOSITIVO PER UNA NATIVITÀ E ALTRI STUDI, n. 4833 S. Fig. 68

193 x 172 — Matita nera, sanguigna, penna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 136.

Foto: G.F.S. 251831.

Lo schizzo compositivo nella parte destra del foglio riprende l'idea del disegno precedente, sviluppandola ulteriormente e precisandola in alcuni punti. La veduta di sbieco dell'interno della stalla angusta e la grande mangiatoia al di sopra della culla ricordano molto il dipinto del Barocci a Madrid.

Questa composizione ricompare in un foglio di una serie di piccole xilografie con scene della vita di Maria e di Cristo (un esemplare di questo ciclo anonimo si trova nell'Albertina a Vienna).

Non è possibile precisare la destinazione di due studi per una figura ammantata e per un nudo femminile.

69. - FRAMMENTO DI UN FOGLIO DI SCHIZZI: DONNA CON BAMBINO, DONNA CON UNA BROCCA, n. 4730 S. Fig. 73

173 x 85 (misure massime del foglio frammentato) — Matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 338, n. 33; CELANDRONI, 1957, p. 348.

Foto: G.F.S. 250985.

I due piccoli schizzi, eseguiti con tratto leggero, sono verosimilmente destinati a una composizione con la Nascita di Maria. Non è rintracciabile un quadro del Vanni con il quale si possano collegare queste figure, ma esse hanno relazione con due studi dal vero di una giovane donna con brocca nella Biblioteca Comunale a Siena (nn. S.III.1/34 r e S.III.2/39 v), dove anche il foglio di schizzi S.III.10/21 v. è in stretto rapporto con il frammento esposto.

Con la composizione della Natività di Maria in santa Maria Corteorlandini a Lucca, eseguita dal Vanni nell'ultima fase della sua attività, non esiste alcun legame, perché l'ancella con la neonata è inginocchiata e di tre quarti, mentre la brocca è sorretta da un angioletto. Un foglio con lo schizzo compositivo e con vari studi di figure singole per il dipinto lucchese si trova al Louvre (n. 1972); lo studio per una delle ancelle, nella Biblioteca Comunale di Siena (n. S.III.1/9 r); l'abbozzo si può identificare in un disegno quadrettato nel British Museum a Londra (n. 1895.9.15.587).

Il foglio degli Uffizi n. 10796 F è, secondo me, una copia di bottega dall'abbozzo londinese; il foglio degli Uffizi 10867 F è qualitativamente un

po' superiore, ma neppur questo mi pare autografo del Vanni. Penso che siano pure derivazioni dal disegno londinese i fogli nella Plymouth Art Gallery e nella collezione Schapiro, Londra - Parigi, n. 1.407.

70. - LA MADONNA COL BAMBINO E DUE RE MAGI, n. 4801 S. Fig. 69

98 x 85 — Penna, carta bianca ingiallita e riquadrata ad acquerello violetto. Controfondato. In basso a destra a penna sigla indecifrabile in grafia sei-settecentesca, forse di un antico collezionista.

Coll.: Collezione ignota; Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 342, n. 104; CELANDRONI, manoscritto 1957, p. 361; RIEDL, 1959-60, pp. 62 sg., fig. 4.

Foto: G.F.S. 250982.

Nella fase tarda del Vanni — negli anni intorno al 1605 — si colloca il quadro d'altare con l'Adorazione dei Magi nella chiesa di santa Maria dell'Umiltà a Pistoia (cfr. RIEDL, 1959/60, pp. 60 sg.). Il disegno esposto rappresenta un pensiero per il gruppo centrale e si inserisce in una serie di disegni preparatori: uno schizzo compositivo assai rapido nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.II.5/55 r), uno studio d'insieme a Berlino (KdZ 15256), uno studio per un vescovo in piedi (Berlino, KdZ 24292), il quale è sostituito nel quadro dalla figura di san Francesco, e un disegno per la Madonna agli Uffizi n. 4790 S. Un bel bozzetto a olio nella raccolta Werner Gramberg ad Amburgo prelude immediatamente il quadro d'altare, le cui cattive condizioni rendono difficile la valutazione. È certo comunque che il bozzetto è qualitativamente superiore al quadro, tirato via di pratica.

71. - TRE STUDI DI FIGURE MASCHILI PER UNA ADORAZIONE DEI MAGI, n. 4979 S. Fig. 70

250 x 426 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 353, n. 128 (come Casolani).

Foto: G.F.S. 152639.

Questo foglio, tradizionalmente attribuito al Casolani, è in realtà opera del Vanni e corrisponde a un'altro nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.9/34 r). Si tratta di studi dal vero per l'Adorazione dei Magi in santa Maria dell'Umiltà a Pistoia (cfr. n. 70), che precedono immediatamente l'esecuzione. Il foglio degli Uffizi reca due studi alternativi per il re inginocchiato e uno studio per la mezza figura di san Giuseppe, che poggia la testa sulla mano sinistra (si noti che il Vanni si è servito di un modello giovane). Sul foglio senese si trovano studi per il san Francesco, la Madonna seduta e il re in piedi a sinistra, e inoltre tre studi di mano e uno di gamba per il medesimo re.

La maniera grafica ricorda i disegni del « gruppo di Berlino » (cfr. n. 34); l'accentuazione degli elementi realistici si accompagna con una certa pratica accademica.

72. - IL TRIONFO DI DAVID, n. 10798 F.

Fig. 71

226 x 239 — Matita nera, penna, acquerello grigio, carra bianca ingiallita, quadrettata a matita nera. Sul margine inferiore a penna in grafia seicentesca « Il Disegno di. ms. Fran^{co} Vanni da Siena ». Sul verso a penna in grafia seicentesca « Augusta ».

Coll.: Fondo Mediceo; in basso a destra timbro a secco con stemma mediceo (L. 2712).

Bibl.: *Iventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali XVI, n. 10; CELANDRONI, manoscritto 1957, p. 383 sg. (come non del Vanni).

Foto: G.F.S. 250948.

Che il Vanni si sia occupato del soggetto del Ritorno trionfale di David è attestato da un passo dell'Ugurgieri: « In Augusta un trionfo di David, ed un'altro di Sansone » (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 373). Nessuno di questi due dipinti è attualmente rintracciabile, ma l'abbozzo esposto, come prova l'antica scritta sul verso, si riferisce ad uno dei dipinti inviati da Siena ad Augsburg. La descrizione, di gusto teatrale, del ritorno trionfale del giovane eroe si distacca dal repertorio corrente del Vanni: con il cerchio di fanciulle danzanti e l'esercito sullo sfondo, essa anticipa la ben nota composizione di Rutilio Manetti nella Pinacoteca a Lucca.

Per quanto riguarda il trattamento grafico, il foglio non è tra le più felici manifestazioni dell'arte del Vanni, ma alcuni brani, come il cavaliere a destra e l'esercito, sono di qualità innegabile.

Si tratta certamente di quello elencato al n. 14 della lista di disegni inviata da Leopoldo de' Medici a Lodovico De' Vecchi nel 1666 per averne il parere; per il n. 14 De' Vecchi appunto precisa: « Un'opera in Augusta », come è segnalato anche dalla scritta antica sul verso del foglio.

73. - LA MORTE DI SAN GALGANO, n. 4785 S.

Fig. 74

201 x 137 — Penna, carta bianca. Controfondato. In basso a destra a matita nera in grafia ottocentesca (?) « vanni ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 341, n. 88.

Foto: G.F.S. 250935.

Il quadro d'altare con la Morte di san Galgano nella chiesa senese del Refugio è senza dubbio un capolavoro della pittura senese attorno al 1600.

La tela, iniziata secondo il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. 9, pp. 87 sg.) nel 1606, è sempre stata considerata opera del Salimbeni, nella

quale certe particolarità sarebbero dovute a suggerimenti o a interventi del Vanni. L'Ugurgieri scrive nella vita del Salimbeni: «... il transito di S. Galgano, da esso abbozzato a olio, e poi finito dal Cavalier Francesco Vanni»; e, nella vita del Vanni: «abbozzato dal Salimbeni, e finito dal Vanni» (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, pp. 366 e 370). Il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. 9, pp. 87 sg.) suggerisce che il Vanni abbia dato «le ultime tinte». Più diplomaticamente si pronuncia Adolfo Venturi (1934, p. 1112): «Nel grande angelo serico il tipo è più proprio del Vanni che del Salimbeni... è una pastosa morbidezza di carni che non troviamo mai in Ventura... bisogna tuttavia riconoscere che l'unità dell'effetto cromatico è in questo dipinto tale da render poco spiegabile l'intervento diretto del Vanni». Lo Scavizzi (1959, p. 134) afferma coraggiosamente: «secondo me in massima parte eseguite da Francesco...».

E innegabile che la Morte di san Galgano ricorda molto, dal punto di vista compositivo, l'Ultima comunione di santa Maria Maddalena del Vanni, nella chiesa di santa Maria di Carignano a Genova: la disposizione generale e l'interpretazione del paesaggio dell'uno non è pensabile senza l'altro quadro. Vi sono tuttavia evidenti differenze: il quadro senese ha un tono più eloquente e disinvolto, il suo colorito è più vivace, il trattamento pittorico è — almeno in parte — più robusto.

Posso qui soltanto accennare ai problemi posti da questo quadro, ma intendo sottolineare un aspetto specifico, che risulta da alcuni disegni negli Uffizi.

Dei tre schizzi compositivi conservati agli Uffizi uno, n. 4671 S, si rivela come una copia parziale e assai grossolana. Il foglio n. 14098 F mi sembra una parafrasi tarda del quadro e il suo ductus non permette collegamenti né con il Vanni né con il Salimbeni.

Al contrario, il foglio esposto emerge per l'alta qualità grafica. Esso è caratterizzato da tratti di penna veementi e da rapide tratteggiature a zigzag. I contorni sono segnati con velocità, e talvolta sottolineati e rinforzati da ripassature; fitte tratteggiature suggeriscono le ombre e linee ondulate, che alludono ad alberi e a nuvole, salgono come volute di fumo. La libertà grafica va di pari passo con una immaginazione vivace. Non c'è dubbio che il foglio sia da considerare come un primo pensiero per il quadro; le masse sono ancora distribuite in modo diverso, ma particolari come il conducente del cavallo con il braccio alzato e il gruppo dei cavalieri nello sfondo, testimoniano che lo sviluppo della composizione del quadro procede effettivamente da qui.

Il foglio esposto è tradizionalmente attribuito al Vanni. Lo si potrebbe considerare uno dei soliti scambi di nome fra i due artisti, se il linguaggio formale non apportasse un valido argomento: i disegni morfologicamente più affini non si trovano nel corpus del Salimbeni, bensì in quello del Vanni. Mi limito a citare i due schizzi per lo Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena nel Louvre (n. 1998) e nella Pierpont Morgan Library (IV, 191).

Due sono le conclusioni possibili: o il Salimbeni si avvicina in modo

ingannevole allo stile grafico del Vanni, o il foglio è di mano del Vanni stesso. Se si accetta la seconda possibilità — ed io stesso tendo a farlo — vi sono più spiegazioni plausibili. La tradizione che sostiene la partecipazione di ambedue i fratellastri potrebbe alludere al fatto che Ventura lavorava sulla base di un'idea di Francesco. Il Salimbeni si attenne forse alla composizione del Vanni, ma al tempo stesso arricchì l'insieme e sottolineò i valori narrativi. Egli sostituì la figura di spalle in primo piano a sinistra con una figura di giovane « prefabbricata » (si trova infatti già nei disegni per la Morte di santa Chiara in santa Maria degli Angeli presso Assisi, cfr. commento al n. 90). Quanto al resto, il Salimbeni stesso eseguì almeno due studi per figure singole del quadro (cfr. nn. 107 e 108).

Mi sembra possibile che il Vanni, forse per desiderio dei committenti, abbia dipinto o ripassato alcune parti della tela (per esempio le teste dei due spettatori verso il bordo sinistro e i personaggi della gloria celeste). Resta tuttavia aperto il problema specifico dei motivi di questo tipo insolito di cooperazione.

74. - DUE STUDI PER UN GIOVANE INGINOCCHIATO CON UNA CANDELA E DUE STUDI PARZIALI, n. 4972 S. Fig. 72

242 x 343 (misure massime) — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea ingiallita. Controfondato. In basso a destra a matita nera in grafia antica « 123 ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 352, n. 121 (come Casolani).

Foto: G.F.S. 250934.

Il foglio esposto, già attribuito al Casolani, si riferisce alla figura a destra in primo piano nel quadro d'altare con la Comunione di santa Lucia morente nella chiesa senese dei santi Niccolò e Lucia. Lo studio totale per il giovane inginocchiato, il quale si asciuga le lacrime con la mano destra e tiene un cero nella sinistra si avvicina molto alla stesura finale. Sulla prima idea per la composizione a Berlino (KdZ 15254) questa figura di astante manca del tutto; sul disegno compositivo del Louvre (n. 2002; cfr. MONBEIG GOGUEL, 1967, p. 97, commento al n. 132) al suo posto è inginocchiato un diacono barbuto.

Il disegno esposto ricorda per la saldezza dei contorni e la pregnanza del modellato alcuni degli studi eseguiti intorno al 1600 (cfr. nn. 20 e 21), ma per il quadro d'altare, assai mediocre, è tramandata la data 1606. Stilisticamente il quadro stesso e i disegni citati confermano una tale datazione.

Per quanto concerne l'iconografia e la composizione, la tela è legata all'Ultima comunione di santa Maria Maddalena nella chiesa di santa Maria di Carignano a Genova e, come questa, si ispira all'Ultima comunione di san Gerolamo di Agostino Carracci, oggi nella Pinacoteca di Bologna.

Una piccola versione a olio della Comunione di santa Lucia morente si trova nella raccolta Chigi Saracini a Siena, ma a mio parere si tratta di una modesta derivazione dalla tela d'altare.

75. - LE STIGMATE DI SAN FRANCESCO, n. 10820 F.

Fig. 76

155 x 110 — Matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato. Sul controfondo in basso a penna in grafia settecentesca (?) « C. Fr.° Vanni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: CELANDRONI, 1957, p. 348.

Sembra che non esista più un quadro autografo del Vanni al quale il nostro disegno possa riferirsi; nella raccolta Chigi Saracini si conserva però un dipinto a olio con le Stigmate di san Francesco probabilmente eseguito da un allievo del Vanni o del Salimbeni, che potrebbe essere una copia dell'originale attualmente non rintracciabile.

La composizione con il Santo sorretto da un angelo è in rapporto con il gruppo centrale della tela d'altare con la morte di sant'Antonio nella cappella del cimitero della misericordia a Siena e già nell'oratorio di sant'Antonio abate. Questo quadro è databile, tramite un documento, al 1609 ed è preceduto da un disegno compositivo nel British Museum a Londra (n. 1895.9.15. 759), da un abbozzo nell'Accademia di san Fernando a Madrid e da un bozzetto a olio nel Louvre (n. 2014); per parte sua, il quadro è una variante del motivo centrale dell'Ultima comunione di santa Maria Maddalena in santa Maria di Carignano a Genova.

Il disegno esposto, in base ai rapporti accennati e a particolarità morfologiche (come il panneggio spiegazzato e alquanto duro), si può collocare nell'ultimo periodo del Vanni. Dal punto di vista compositivo, esso non ha niente a che fare con l'acquaforte con l'Estasi di san Francesco (Bartsch 3), dalla quale dipende la famosa parafrasi di Agostino Carracci.

76. - SCHIZZO COMPOSITIVO E STUDI DI PARTICOLARI PER UNA MADONNA IN GLORIA ADORATA DA SANTI, n. 4818 S.

Fig. 75

186 x 270 — Penna, carta bianca.

Fil.: Aquila entro cerchio, esternamente sormontata da corona (simile a Briquet n. 207).

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 343, n. 121; RIEDL, 1959-60, p. 63, nota 12.

Foto: G.F.S. 250938.

Le fonti, a proposito del quadro raffigurante la Madonna in gloria e Santi all'altar maggiore nella chiesa senese di santa Maria degli Angeli, detta del Santuccio, sono poco chiare e contraddittorie. Il Chigi (ed. 1939, p. 313) racconta: « fatto di chiaro scuro dal Vanni; colorita la Madonna e 'l putto da Ventura rifinito poi da Bastian Fulli »; il Mancini (ed. 1956/57, p. 83): « cominciato dall Vanni e finito da Bastiano »; il Faluschi (1784, p. 133): « da Francesco Vanni primieramente, che contornò la medesima, da Ventura Salimbeni, che la principiò a colorire, e da Sebastiano Follì, che la terminò ». Il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. VIII, p.

641) dà il « disegno grandioso, ed espressivo » al Vanni, ma gli pone accanto al Folli il Manetti giovane.

Una chiara separazione delle mani è difficile anche per il cattivo stato della tela, ma si può con certezza ricondurre l'invenzione al Vanni. C'è il fatto che alcune figure sono già note da altri quadri dell'artista, e vi sono inoltre due disegni che danno una prova ancora più convincente: il foglio esposto, che presenta nella grafia tipica del Vanni uno schizzo compositivo e una serie di studi di particolari; e un abbozzo nell'Ashmolean Museum a Oxford (n. 732; cfr. PARKER, 1956, vol. II, p. 392: « Probably... for an altar-piece, hitherto unrecorded »), che combina questi pensieri con altre idee, con il risultato di una composizione organica e compiuta, la quale è però assai lontana dalla stesura definitiva.

Ragioni storiche e stilistiche indicano per i due disegni una datazione tarda. Il motivo della spartizione del lavoro potrebbe essere collegato alla morte del Vanni.

77. - VARI SCHIZZI PER UNA DISPUTA DEL SACRAMENTO (r. e v.), n. 15055 F. Fig. 77

225 x 193 — Penna, sanguigna, acquerello grigio, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita (r.), penna (v.).

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250938.

La storia del progetto per l'ultima opera importante del Vanni, cioè la *Disputa del Sacramento* nel Duomo di Pisa, è straordinariamente complicata e può essere solo accennata in questa sede. La tela — secondo il Lupi (1904, p. 40) compiuta nel giugno del 1610 — ha suscitato una approvazione rispettosa, la formazione di una leggenda ma anche un freddo rifiuto. È innegabile che il quadro documenta l'intensa fatica di inserire soluzioni e possibilità già sperimentate dal Vanni stesso in una ricca struttura pittorica. Alla chiarezza monumentale della *Disputa* di Federico Zuccari e di Ventura Salimbeni (cfr. RIEDL, 1959/60, pp. 226 sg.) il Vanni contrappone una complessità, che dal punto di vista formale si esprime con uno scaglionamento quasi aprospettico di figure, e dal punto di vista pittorico con un chiaroscuro irrequieto.

I disegni conservati dimostrano che verso il 1610 il Vanni non si occupava per la prima volta del tema della *Disputa*. Un'abbozzo nell'Albertina a Vienna (n. 408; cfr. STIX - FRÖHLICH BUM, 1932, p. 48) è costruito, in analogia con la *Disputa* del Salimbeni nella chiesa di san Lorenzo in san Pietro a Montalcino (datata 1600), in modo simmetrico e non mostra lo stile del Vanni tardo. A questo abbozzo sono coordinati due disegni: un foglio nella Soprintendenza di Siena, n. 10, e uno nella raccolta Janos Scholz, New York cfr. (K. OBERHUBER e D. WALKER, *Sixteenth Century Italian*

Drawings From the Collection of Janos Scholz, Washington / New York 1973/74, n. 37).

Altre e nuove idee sono sviluppate sul foglio n. S.III.10/7 r nella Biblioteca Comunale a Siena. Lo studio per la zona superiore sul foglio S.III.10/17 r si avvicina alla stesura finale, e in grado ancor più alto gli si avvicina il bozzetto a olio a Digione, n. 818 (cfr. cat. *Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques*, Paris 1965, n. 293, e MONBEIG GOGUEL, 1967, n. 142).

Sembra che il Vanni abbia concepito una *Disputa* già negli anni intorno al 1600, forse in gara con il Salimbeni. In occasione della commissione pisana, egli potrebbe aver rielaborato il materiale preparato in precedenza. Ma è anche possibile che l'esecuzione della tela pisana sia stata rimandata, per motivi a noi non noti, di alcuni anni, così che l'idea e lo stile del Vanni ebbero tempo di evolversi.

Il foglio esposto, che reca sul verso altri studi per la zona superiore della composizione e per la figura scrivente seduta, si approssima alla stesura finale ed è perciò da considerare posteriore all'abbozzo di Vienna. Uno scrivente seduto appare per la prima volta, sebbene in un'altra posizione, sul disegno della collezione Scholz. Una particolarità del nostro foglio, che non compare in altri disegni, è l'idea di contrapporre al gruppo a sinistra con il Santo che detta e lo scrivano un gruppo corrispondente sulla destra, composto da un angelo in atto di dettare e da un santo monaco scrivente (san Tommaso). Però la figura di un vescovo in piedi, che comparirà in seguito anche sul bozzetto e sul quadro a destra, è già sottoposta qui ad alcune varianti.

La figura del giovane scrivano seduto ricorre con le gambe accavallate sul foglio degli Uffizi n. 4828 S e su un disegno nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.5/27 r); per il gruppo di tre santi in secondo piano è preparatorio lo studio degli Uffizi n. 4767 S. Al vescovo inginocchiato e al san Gregorio della *Disputa* pisana sono da collegare i due studi sul foglio a Berlino KdZ 15538.

VENTURA SALIMBENI
(1568-1613)

78. - MEZZA FIGURA DI GIOVANE DONNA, n. 10863 F.

Fig. 78

242 x 125 — Matita nera, sanguigna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Foto: G.F.S. 229516.

Sulla fase giovanile del Salimbeni non siamo ancora sufficientemente informati. È vero che Giuseppe Scavizzi ne ha alquanto illuminato l'attività romana (cfr. SCAVIZZI, 1959 e 1960) ma è anche vero che numerose domande restano senza risposta, ed è tuttora particolarmente difficile ricostruire in modo attendibile lo stile del giovane artista.

Per quanto mi consta, con gli affreschi romani non si può con sicurezza connettere nessun disegno preparatorio. È però di grande aiuto una serie di acqueforti molto notevoli, le quali non soltanto sono datate (la loro esecuzione va dal 1589 al 1594), ma permettono anche di istituire dei legami con alcuni disegni.

Nel 1590 il Salimbeni eseguì ad acquaforte la mezza figura di una sant'Agnes (Bartsch, 7): questa si discosta stilisticamente da un'altra stampa con una Madonna del latte, incisa da Philipp Galle nel 1588 da un disegno perduto dello stesso Salimbeni, per il trattamento più fantasioso e vivace delle forme; tuttavia l'acquaforte e l'incisione hanno in comune il netto contrasto di luce e d'ombra, e il modellato pieno.

Il foglio esposto corrisponde all'acquaforte suddetta e mostra la testa, il busto e il braccio sinistro della Santa per esteso, mentre le altre parti sono accennate fuggevolmente. Poiché il disegno non è in controparte rispetto all'acquaforte, si potrebbe supporre una copia parziale, e anche la delicatezza del ductus e la grazia civettuola della figura sembrerebbe indicare una data più tarda per la sua esecuzione. D'altra parte, queste caratteristiche trovano nell'acquaforte una corrispondenza tale, che anche le piccole differenze potrebbero essere interpretate in favore della paternità salimbeniana del disegno. Il fatto che l'acquaforte non sia in controparte rispetto al nostro foglio non è di per sé una prova per posporre quest'ultimo, perché spesso gli artisti usavano disegni intermedi fra quelli di elaborazione e quelli immediatamente precedenti le incisioni.

Se decidiamo di accettare questo come disegno autografo del Salimbeni — la mancanza di materiale di confronto induce ad essere molto cauti — si fa urgente il problema delle possibili fonti del suo stile grafico. La sen-

sibilità dei contorni e dei tratteggi e la precisa osservazione della realtà sembrano derivare qui da una strana combinazione fra modi echeggianti il primo manierismo e una morfologia proto-barocca. Non posso indicare opere che siano direttamente paragonabili a questo foglio, né nei tardi manieristi della generazione precedente — se non forse in certi aspetti grafici dei pittori dello Studiolo —, né nei contemporanei. Più che altro la sensualità e la finezza della fattura fanno pensare a un rapporto con Francesco Vanni, il cui barocchismo intorno al 1590 verrebbe così interpretato dal Salimbeni in modo assai personale.

Che si tratti qui di un autografo del Salimbeni era stato suggerito anche dagli esperti del cardinal Leopoldo, il quale aveva inviato questo foglio, con altri, a Lodovico De' Vecchi nel 1666 per averne il parere: « n. 2 Questo disegno è alla stampa in acquaforte, in figura di S. Agnese, mano del medesimo Salimbeni » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

Un foglio esposto nel 1965 a Manchester mi pare nient'altro che una copia molto libera dell'acquaforte salimbeniana (cfr. cat. *Between Renaissance and Baroque*, City Art Gallery, Manchester 1965, p. 111, n. 373).

79. - LA VERGINE IMMACOLATA IN GLORIA, n. 10851 F.

Fig. 79

209 x 136 — Matita nera, carta bianca. Sul verso in basso a penna in grafia seicentesca « Salinbene », « Sta bene ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 229515.

Accanto a quella con sant'Agnese (cfr. n. 78), il Salimbeni eseguì nel 1590 ancora tre acqueforti: Anna e Gioacchino (Bartsch 1), lo Sposalizio (Bartsch 2) e la Gloria di Maria Immacolata (Bartsch 3).

Il disegno in esame è in rapporto con quest'ultima: corrisponde in controparte alla composizione dell'acquaforte, ma è meno ricco di particolari e più stretto; manca il gruppo di putti visibile sulla destra di Maria nel foglio stampato (soltanto uno degli angioletti è leggermente accennato). La qualità del disegno è molto superiore a quello di un foglio al Louvre (n. 2033), che è senz'altro una tarda imitazione.

Nel nostro disegno, che si può accettare come studio preparatorio per l'acquaforte, si segnalano non solo la freschezza del ductus deciso ma anche una affettuosità che per il suo tono disinvolto si oppone a quella del Vanni. Quel che invece ricorda il Vanni — e penso soprattutto a un disegno nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.III.3/30 v) per una figura del quadro nella chiesa dei Cappuccini presso Arcidosso, databile verso il 1590; cfr. il commento al n. 20 — è l'uso di contorni assai vigorosi e spigolosi, che danno alle figure una struttura sfaccettata.

Questo stile grafico non condiziona definitivamente il Salimbeni, e negli anni successivi diviene più libero ed elastico. Vi sono però anche nel

periodo più tardo dell'attività dell'artista disegni che si distinguono per la pregnanza delle forme e per il trattamento sfaccettato dei panneggi.

Per l'acquaforte con l'Annunciazione (1594, Bartsch 4), che assomiglia nell'insieme e in molti dettagli ad un affresco del Salimbeni nella zona superiore della navata centrale di santa Maria Maggiore a Roma, probabilmente dipinto nel 1593, è conservato un disegno al Louvre (n. 1638), interpretabile come studio preparatorio. Alcuni particolari ricordano il disegno in esame, ma i panneggi sono ancor più sontuosi e le forme appena più morbide. Si possono individuare citazioni dal Barocci (Madonna del Popolo) e affinità con la seconda Annunciazione del Vanni nella chiesa dei Servi a Siena. Con lo stile grafico del Vanni il Salimbeni mostra, in questi anni, più di un punto di contatto, così che si può ipotizzare una relazione artistica assai stretta fra i due fratelli in questo periodo.

Sul ruolo del disegno berlinese KdZ 21733 e del foglio n. S.III.3/14 r nella Biblioteca Comunale a Siena in rapporto con l'Annunciazione, mi pronuncerò in altra sede.

80. - LA BATTAGLIA DI MONTAPERTI, n. 15063 F.

Fig. 80

198 x 359 (misure massime del foglio tagliato a forma di lunetta) — Penna, acquerello grigio-marrone, carta bianca, quadrettata a matita nera.

Coll.: Leopoldo de' Medici (?).

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 33.

Foto: G.F.S. 179975.

Al grande ciclo di affreschi nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena (cfr. n. 17), il Salimbeni partecipa con parecchi dipinti. Nel 1597 egli raffigura uno dei più gloriosi eventi della storia di Siena ghibellina, cioè la Vittoria sui Guelfi fiorentini, avvenuta a Montaperti presso Siena nel 1260. La battaglia è rappresentata, secondo la consuetudine, come strage tra guerrieri; sulla destra è visibile la cattura dei prigionieri, e sullo sfondo scene di combattimento. Il brio della resa formale fa dimenticare il carattere convenzionale della composizione.

Tutti gli elementi dell'affresco monumentale sono già presenti in questo progetto, il quale deve essere stato certamente preceduto da altri schizzi. Il modo di definire i contorni e di chiaroscurare le figure con il bistro dà l'impressione di una certa secchezza, ma il trattamento dello sfondo è assai più sciolto e vivace di quello delle figure in primo piano. Con ogni probabilità si tratta qui dello stesso disegno indicato al n. 6 della lista inviata da Leopoldo de' Medici nel 1666 a Lodovico De' Vecchi: « Nella Sala della Signoria, in una lunetta » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115).

Sembra che il Salimbeni abbia dipinto anche il pennacchio corrispondente alla lunetta. Per uno dei prigionieri negli angoli del pennacchio è conservato un disegno preparatorio presso la Soprintendenza di Siena, n. 152.

81. - L'INVESTITURA DI SALIMBENE SALIMBENI, n. 15057 F. Fig. 81

265 x 357 (misure massime del foglio tagliato a forma di vela) — Matita nera, carta bianca ingiallita, quadrettata a matita nera. Nel cartiglio in basso al centro la scritta autografa: « Sanesi sono 3 volte per publico dechreto andati al cōquistā / terra Santa nelli 3 gran passaggi che per cio ano fatto li Chrīni / la prima lano 1096 in numero di mille sotto domenico et bonifati / gricci gentil homini Sanesi seconda lano 1187 in numero di 500 / sotto filipo malevolti la seconda lano 1217 in numero di 900 / sotto guido del palagio di bandinelli - et Salimbene Salim.ⁿⁱ / fatto Vescovo di antiochia nel primo passaggio perche li Sañ nel cōquisto di qu / ella cita salirno sule mura ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERRI, 1890, p. 177.

Foto: G.F.S. 179974.

Che l'affresco con l'Investitura di Salimbene Salimbeni nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena (databile, come la lunetta corrispondente, al 1597) sia di mano di Ventura Salimbeni, si può dimostrare in base a considerazioni stilistiche, ma anche tramite due disegni, l'uno dei quali è questo conservato agli Uffizi e l'altro nella Biblioteca Comunale di Siena, il cui autore è sicuramente Ventura.

Il disegno in esame è preparatorio per l'affresco nel suo insieme, e contiene anche l'indicazione di tutti i dettagli più significativi. Le due Vittorie negli angoli hanno contorni curvilinei; il modellato è ottenuto per mezzo di tratteggi che accompagnano le forme del corpo. Nella scena della Investitura, i contorni assumono un ruolo più decisivo: le forme tendono a sfaccettarsi, le tratteggiature si infittiscono. Complessivamente, la scala delle possibilità grafiche è non meno considerabile dell'effetto decorativo della composizione. Nella figura di Vittoria a sinistra, per la quale è conservato uno studio nella Biblioteca Comunale a Siena, n. S.III.1/22 r, ai contorni, talvolta diseguali e ondulati, si accompagnano tratteggiature che producono un effetto di gonfio plasticismo.

E qui evidente un accostamento ai modi di Alessandro Casolani nella costruzione e nel trattamento grafico del nudo; sebbene il Salimbeni sia di solito più pittorico e più sciolto del Casolani, si può pensare che in questo momento egli ne subisse l'influsso.

82. - LA PREDICA DI SAN BERNARDINO DA SIENA, n. 15060 F. Fig. 82

220 x 286 (misure massime del foglio frammentato) — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 13.

Foto: G.F.S. 250932.

Una delle lunette più attraenti nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico a Siena (cfr. nn. 17 e 80) è quella raffigurante la Predica di san

Bernardo da Siena davanti al Palazzo Pubblico, datata 1598: un dipinto che affascina per il tono popolare, la scioltezza narrativa, l'esecuzione vivace e il colorito raffinato.

Giuseppe Scavizzi non soltanto ha convalidato la paternità del Salimbeni per la lunetta, ma ha anche identificato un bel disegno preparatorio nel Gabinetto delle Stampe a Roma, n. 125788. (cfr. SCAVIZZI, « Commentari », X, 1959, pp. 122 sg. fig. 4), il quale si basa evidentemente sul disegno degli Uffizi, purtroppo gravemente frammentato. In questo disegno l'insieme appare più sommario, la grafia è meno personale che nel disegno romano, l'acquerellatura è più intensa; il pittore è interessato alle figure soprattutto in quanto elementi compositivi. Nel disegno romano, in seguito, il Salimbeni conduce a maggior precisione il trattamento grafico, accentuandone il carattere personale.

Per un'altra lunetta, cioè il Ritorno di Gregorio XI da Avignone (1597), ho ritrovato a Berlino due disegni preparatori (KdZ 21736 e 18277). Il rapporto tra i due fogli berlinesi è molto simile a quello che sussiste fra il disegno esposto e il foglio romano.

83. - LA MADONNA CHE APPARE A SAN FRANCESCO, n. 834 E. Fig. 84

264 x 189 — Penna, bistro, sanguigna, carta bianca fortemente ingiallita, quadrettata a sanguigna e matita nera. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERRI, 1890, p. 176.

Foto: G.F.S. 250923.

Che anche il Salimbeni si sia occupato del tema della Visione di san Francesco, lo dimostra questo disegno. Si deve supporre che l'artista conoscesse la composizione del Vanni (n. 15), la quale dal canto suo è una parafrasi di un dipinto di Lodovico Carracci.

Ventura rappresenta la scena in contrapposto, così che la Madonna appare sulla sinistra, modificando però l'atteggiamento delle figure ed arricchendo l'insieme con una scorta di angeli. L'evento miracoloso è interpretato più in senso teatrale, che in chiave di intima religiosità.

Non ho potuto rintracciare un quadro del Salimbeni che corrisponda al disegno in esame. L'aspetto stilistico suggerisce una datazione negli anni intorno al 1600.

84. - DUE STUDI PER UNA MADONNA E UNA SANTA MARIA MADDALENA,
n. 10856 F. Fig. 83

195 x 227 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato. Sul
controfondo a penna in grafia seicentesca « Ventura ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250928.

La monumentale Crocifissione con la Madonna, santa Maria Maddalena, Giovanni e due santi domenicani, dipinta dal Salimbeni nell'anno 1600, si trovava in origine ad un altare nella navata della chiesa di san Domenico a Siena; oggi la tela è nella cripta della chiesa. Il quadro, con le sue figure disposte simmetricamente e lo spazioso sfondo di paesaggio, quasi eco ritardata del Perugino, vale più per la composizione che per la qualità pittorica un po' piatta.

Il disegno esposto presenta uno studio per la Madonna dolente e per santa Maria Maddalena in atto di abbracciare la croce. Il modo in cui la matita articola i contorni, e le tratteggiate e le lumeggiature determinano il gioco di luce e d'ombra sul fondo ceruleo della carta, fa pensare a certi disegni del Vanni, soprattutto ad alcuni fogli del contemporaneo « gruppo di Berlino » (n. 34). Questa considerazione vale ancor più per il disegno di Berlino (KdZ 21729) con santa Caterina e san Giovanni Evangelista sul lato destro della croce: ai contorni pacati corrisponde un chiaroscuro assai fuso. Un'aria di vago accademismo frena lo slancio affettivo dei personaggi.

Se la vicinanza con il Vanni sia il risultato di un'influenza unilaterale o piuttosto di uno scambio reciproco, è difficile da stabilire. E però sicuro che intorno al 1600 i rapporti artistici tra i fratellastri raggiungevano una tale intensità, che i disegni dei due pittori sono a malapena distinguibili.

85. - STUDIO PER UNA DECORAZIONE PARIETALE CON DUE MIRACOLI DI
SAN GIACINTO, n. 15080 F. Fig. 85

410 x 285 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 1.

Foto: G.F.S. 122931.

Gli affreschi della cappella Bargagli nella chiesa di santo Spirito a Siena sono fra le più attraenti, originali e conosciute opere del Salimbeni. Il compito di decorare la parete principale della cappella con scene della leggenda di san Giacinto doveva esser diviso tra il Salimbeni e il Vanni: al primo spettava l'esecuzione degli affreschi, al secondo quella del quadro d'altare (nn. 20 e 21). Un'iscrizione fissa la data della decorazione all'anno 1600; mentre il Vanni raffigura con fervore emotivo la Resurrezione di un

bambino annegato, il Salimbeni metteva in scena altri quattro miracoli con brio narrativo e coloristico. Il nostro disegno, già riferito giustamente al Salimbeni dall'*Inventario* del 1793 e più tardi inspiegabilmente passato sotto il nome di Bernardino Mei, dà preziose informazioni sulla storia della progettazione del ciclo di san Giacinto. In esso, che è un progetto parziale della decorazione (infatti si vede solo la metà sinistra della parete) l'episodio con la tempesta è collocato a sinistra del quadro d'altare, e lo spazio nella zona superiore, dove poi è stata dipinta la tempesta, appare destinato ad una scena forse di risanamento. La precisione con la quale sono indicati gli elementi architettonici ed ornamentali suggerisce che all'autore delle scene affrescate spettava anche la progettazione dell'intero sistema decorativo.

La nitidezza del trattamento grafico si può forse spiegare come una concessione al gusto dei committenti. I contorni sono svolti con esattezza, ma senza pedanteria: soltanto le figure sullo sfondo della scena in basso, e quelle della scena in alto sono realizzate con un tratto più vivo, più tipico del Salimbeni. L'effetto dell'acquerellatura culmina nella scena drammatica di san Giacinto che placa la tempesta; scena, questa, che verrà poi eseguita con molte varianti: per esempio il gruppo delle figure che cercano rifugio compare già qui con alcune modifiche. Che il disegno fosse nella collezione di Leopoldo de' Medici col giusto nome di Ventura Salimbeni, è dimostrato dal fatto che esso è identificabile col primo numero della lista di disegni inviati da Leopoldo per la stima a Lodovico De' Vecchi nel 1666 « n° p.° Di Ventura in un'istoria a fresco in S. Spirito nell'altare Bargagli » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 114).

La parte del disegno raffigurante il Miracolo della tempesta è stata riprodotta a facsimile dal Mulinari nella fine del '700 con l'attribuzione esatta (« Ventura Salimbeni inv: e del: »).

86. - DONNA CON BAMBINO CHE CAMMINANO CONTRO VENTO, n. 10861 F.
Fig. 87

71 x 75 (misure massime dell'originale tagliato irregolarmente) — Penna, bistro, tracce di matita nera, biacca ossidata, carta bianca ingiallita, quadrettata a sanguigna. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 3.

Foto: G.F.S. 250971.

Nei due affreschi della zona superiore nella cappella Bargagli (cfr. n. 85) la narrazione si svolge con un piacevole realismo. Per la scena a destra, la Resurrezione di un neonato e il risanamento della puerpera, si è conservato il disegno preparatorio definitivo in una raccolta privata inglese (cfr. Cat. Mostra Edinburgh, 1969, n. 74), del quale un foglio nella Biblioteca Comunale di Siena (S.III.1/46 r) mi sembra copia parziale di altra mano.

Per l'affresco pendant, che mostra il Santo in atto di implorare il cielo perché la tempesta si plachi (cfr. n. 85), si cercherà invano il progetto che evidentemente è andato distrutto, poiché il nostro disegno — come provano il taglio e la quadrettatura — non ne è altro che un frammento, l'unico oggi noto, e corrisponde esattamente al particolare dell'affresco.

In contorni vibranti e l'acquarellatura molto rapida danno alla raffigurazione della donna in lotta contro il vento, con il bambino spaventato per mano, un aspetto molto vivace.

87. - TRE STUDI: DONNA CON BAMBINO, UOMO CON BAMBINO, SAN GIACINTO IN PIEDI, n. 1287 F. Fig. 88

208 x 258 (misure massime) — Mattia nera, gessetto bianco, carta cerulea.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 15; FERRI, 1890, p. 177; RIEDL, 1959/60, pp. 66 sg. e fig. 10.

Foto: G.F.S. 110894.

I due studi a sinistra e al centro si riferiscono alla Guarigione di due gemelli ciechi per opera di san Giacinto nella cappella Bargagli (cfr. n. 85): la madre e il padre sono rappresentati con un bambino ciascuno. Il realismo dell'osservazione e la separazione tra i due gruppi testimoniano che si tratta di studi dal vero. Lo studio sulla destra è preparatorio per il protagonista dell'affresco con san Giacinto che cammina sulle acque, a destra dell'altare. I contorni, soprattutto nello studio per san Giacinto, tendono a farsi spigolosi.

Per l'affresco di san Giacinto sulle acque, è conservato un disegno di straordinaria bellezza nel Museo di Capodimonte a Napoli, n. 6-121, che è stato identificato da Giuseppe Scavizzi (segnalazione orale). Non posso mantenere l'opinione che ho espresso anni fa (cfr. RIEDL, 1959/60, pp. 66 sg.) che il foglio n. 15596 F degli Uffizi sia un disegno autografo, anche se di qualità scadente; penso ora che si tratti di una copia di bottega, come nel caso dello schizzo n. S.IV.14/4 r nella Biblioteca Comunale a Siena. Il disegno n. S.III.5/28 v conservato nello stesso istituto con i due spettatori in secondo piano potrebbe pure essere la copia di uno studio perduto del Salimbeni.

Non è del Salimbeni il disegno per una Guarigione dei due gemelli ciechi, assai vicino alla composizione dell'affresco, nell'Ashmolean Museum a Oxford (n. 677 a; cfr. PARKER, 1956, pp. 564 sg.), il quale è invece il bozzetto per il quadro dell'altar maggiore del Rustichino nella chiesa di san Giacinto (Vitaeterna) a Siena, datato 1615.

88. - STUDIO PER LA DECORAZIONE DI UNA PORTA SORMONTATA DAI SANTI DOMENICO (?) E CATERINA DA SIENA AI PIEDI DEL CROCIFFISSO, n. 15079 F.

Fig. 86

416 x 259 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universale X, n. 7.

Foto: G.F.S. 122932.

Questo disegno è in stretto rapporto stilistico con il foglio degli Uffizi n. 15080 F (n. 85) e, come quello, era attribuito nell'*Inventario* del 1793 ca. al Salimbeni e poi invece erroneamente passato a Bernardino Mei. Sull'autografia di Ventura Salimbeni non sussiste il minimo dubbio.

Anche l'identificazione della sua destinazione è possibile con un alto grado di certezza. L'Ugurgieri (UGURGIERI AZZOLINI, 1649, p. 366) scrive nella vita del Salimbeni: «Sopra la porta della Chiesa di S. Spirito a piè d'un Christo alcuni Santi a fresco...»; ma un'ulteriore precisazione della ubicazione dell'affresco cui viene dalla lista di disegni inviata da Leopoldo de' Medici a Lodovico De' Vecchi nel 1666, dove al n. 9 è detto «la parte di dentro della porta maggiore di S. Spirito» (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115).

Di questo affresco non rimane alcuna traccia, ma i due fatti, che le descrizioni dell'Ugurgieri e del De' Vecchi concordano con il tema di questo disegno e che il disegno affine n. 85 si riferisca ad un affresco nella chiesa di santo Spirito, permettono di definire la destinazione del nostro foglio e anche la sua datazione, intorno al 1600. Ancor più che nel disegno n. 85 si avverte la fatica di una grafia controllata. L'acquerellatura assai uniforme si sottomette ai contorni spigolosi ma continui; certe semplificazioni formali (come le mani o le ali del putto) sembrano più formule già sperimentate che abbreviazioni spontanee.

Uno schizzo più libero per l'ornamento della porta si trova sotto il nome del Vanni nella National Gallery of Scotland, Edinburgh, n. D 4890/33c (cfr. ANDREWS, 1698, I, p. 126 e II, p. 148, fig. 842).

89. - LA PUNIZIONE DI DAVID, n. 4775 S.

Fig. 90

195 x 137 — Matita nera, acquerello grigio, carta bianca ingiallita, quadrettata a sanguigna. Controfondato. In basso a penna in grafia seicentesca «verso la Sagrestia».

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 340, n. 78 (come Vanni); RIEDL, 1959-60, pp. 222 sg., fig. 2.

Foto: G.F.S. 250929.

La fama del Salimbeni in Umbria è dovuta alla sua amicizia con un alto prelato: il cardinale Bonifacio Bevilacqua da Ferrara, che già al tempo di Gregorio XIII era un autorevole personaggio della corte papale e probabilmente aveva conosciuto il giovane artista quando questi lavo-

rava in Vaticano. Dopo la sua nomina a legato pontificio a Perugia nell'autunno del 1600, il cardinale si ricordò dell'artista senese e gli procurò delle commissioni importanti, la cui esecuzione soddisfacente egli premia nominando Ventura Cavaliere dello Speron d'Oro e permettendogli di portare il nome onorario de Il Bevilacqua.

Nella chiesa di san Pietro a Perugia esistono due quadri e nella basilica di santa Maria degli Angeli presso Assisi un trio di affreschi monumentali (cfr. n. 90). Per il quadro con la Processione di san Gregorio in san Pietro a Perugia non si conoscono purtroppo disegni preparatori. Invece per il pendant, la Punizione di David — un soggetto iconograficamente assai raro (*Vecchio Testamento*, II Samuele, 24, 10-25) — esiste questo studio già attribuito al Vanni.

Benché la quadrettatura indichi che il disegno era destinato ad una trasposizione su larga scala, esso ha l'aspetto di un'improvvisazione.

La struttura grafica è quasi lacerata: essa affascina per la grande vivacità, ma stupisce per la mancanza di controllo. La linea perde a tal punto la sua funzione descrittiva, da divenire un mezzo di espressione dell'interna irrequietezza. Nella figura dell'angelo il tratto assume una libertà quasi anarchica, mentre nel bambino appestato è di una straordinaria crudezza.

90. - LA RESURREZIONE, n. 10854 F.

Fig. 89

339 x 258 — Sanguigna, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita, quadrettata a penna.

Fil.: Giglio entro cerchio sormontato dalla lettera M.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 173, vol. universali X, n. 24; RIZZI, 1959-60, p. 225 e fig. 8; FORLANI, 1962, p. 274 e tav. 117.

Foto: G.F.S. 250963.

Questo disegno, senza dubbio uno dei più belli del Salimbeni, è in rapporto con una delle commissioni più importanti che il Maestro doveva eseguire fuori di Siena attorno al 1600. Nella volta della cappella di san Massimino in santa Maria degli Angeli presso Assisi, Ventura dipingeva a fresco tre scomparti con la Vestizione di santa Chiara, la Morte di santa Chiara e la Resurrezione di Cristo. Malgrado il cattivo stato di conservazione, i dipinti conquistano per l'efficace unione di elementi scenografici e narrativi. Oltre a ciò, nella Resurrezione il Salimbeni raggiunge trasparenze di colore quasi settecentesche e insoliti contrasti fra toni intensi e valori tenui di azzurri e di violetti.

Il disegno preparatorio per la Vestizione di santa Chiara è conservato a Chatsworth (n. 377); uno studio ancora molto lontano della realizzazione finale per la Morte della Santa è nell'Albertina a Vienna, n. 411, e un altro, più sviluppato, a Holkham, n. 1. Ma il disegno di gran lunga più attraente per gli affreschi della cappella di san Massimino è questo esposto. L'illusionismo sapiente, l'elasticità delle forme, il pathos elegante, cioè tutto

quel che valorizza il dipinto, si annunziano già nello studio, condotto con virtuosismo. L'interesse per l'anatomia e per i movimenti del Cristo ascendente e delle due guardie giacenti sulla balaustra, è predominante; i panni sono appena accennati. In alcune parti i contorni sono lievemente suggeriti, in altre si presentano come linee ondulate continue.

Particolare attenzione merita anche uno studio per la guardia a destra conservato a Windsor (n. 997, cfr. POPHAM - WILDE, 1949, p. 345), tradizionalmente attribuito al Barocci e dal Popham dubitativamente al Vanni o al Salimbeni. In base all'atteggiamento e al panneggio della figura, si può pensare che si tratti di un disegno precedente a quello esposto. La bellezza del foglio di Windsor si deve soprattutto al ricco giuoco delle sfaccettature, ottenuto con levità quasi barocca.

91. - LA MORTE DELLA MADONNA, n. 10807 F.

Fig. 91

414 x 269 — Matita nera, bistro, tracce di biacca ossidata, carta bianca fortemente ingiallita, quadrettata a matita nera.

Fil.: Ancora (?) entro cerchio.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali IX, n. 16 (come Vanni); RIEDL, 1959-60, p. 64 e fig. 7.

Foto: G.F.S. 250961.

Gli affreschi del Salimbeni nella parete dell'altare nella chiesa di santa Maria in Fontegiusta a Siena sono stati valorizzati dai recenti restauri. La decorazione — eseguita forse intorno o poco dopo il 1600 — consiste in una Natività di Maria e in una Morte di Maria ai lati dell'altar maggiore, e in una Annunciazione su due scomparti separati nella zona superiore.

Teresa Gerszi (1958, pp. 359 sg.) ha posto in relazione con l'affresco della Morte di Maria un disegno nel Museo Nazionale di Stoccolma (n. 270, cat. SIRÉN, n. 126), nel quale il ductus libero mostra i segni dell'improvvisazione.

Il nostro disegno invece, già attribuito al Vanni, traduce l'idea compositiva del foglio di Stoccolma in un linguaggio più pacato, ma anche più stanco, e nello stesso tempo stabilisce la stesura definitiva.

92. - « IL PARADISO DELLI MARITATI », n. 15064 F.

Fig. 92

225 x 357 (misure massime del foglio tagliato irregolarmente) — Penna, tracce di matita nera, bistro, carta bianca ingiallita. Scritte autografe con l'indicazione del tema e dei nomi dei personaggi.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 34.

Foto: G.F.S. 179976.

Il grande ciclo di affreschi nell'Oratorio della SS. Trinità presso la chiesa senese di santa Maria dei Servi è stato molte volte discusso, ma non è ancora stato valutato nella giusta misura.

Il ciclo, nella sua forma odierna, è il risultato di una vicenda assai lunga e discontinua. Di mano del Salimbeni sono gli affreschi delle otto vele delle due volte, della volticella sopra la nicchia dell'altare e di almeno otto delle dieci porzioni di lunetta ai lati delle finestre. Gli affreschi dell'arcone del coro e della zona inferiore dell'Oratorio sono opere secentesche di Giuseppe Nasini e di Raffaello Vanni. Le variazioni di stile all'interno della parte salimbeniana si spiegano con la sua esecuzione in due diverse riprese. Secondo lo stadio delle ricerche, nel 1595 o poco dopo egli dipingeva le vele della volta vicino al coro e la volticella sopra l'altare. Quando nel 1599 il Salimbeni fu invitato a dipingere altri affreschi, pose la condizione che i precedenti affreschi del Rusticone venissero distrutti. Come data di esecuzione di questa seconda parte del ciclo è tramandato l'anno 1602 (cfr. ROMAGNOLI, *Manoscritto* ca. 1830, vol. IX, pp. 33 sg., 41 e 69 sg.).

Il programma che il Salimbeni doveva seguire era senza dubbio stabilito fin dall'inizio. Le vele della prima volta sono riservate ad assemblee celesti, sulla base delle litanie di tutti i Santi, le porzioni di lunette a fatti dell'Apocalisse. Angeli, apostoli, patriarchi e martiri popolano, in gruppi simmetrici, la volta dipinta nel 1595. Per la vela con i martiri è conservato un disegno compositivo nello Städelsches Kunstinstitut a Francoforte, n. 4363, per le vele con gli angeli e con i patriarchi esistono parecchi studi nella Biblioteca Comunale a Siena (S.I.5/63 v, S.I.5/42 r, S.III.9/57 v, S.II.5/57 v).

Il disegno esposto si riferisce ad una vela della serie più recente. Esso rappresenta il « Paradiso delli maritati », come dice la scritta sul cartiglio tenuto dall'angelo in alto, e la maggior parte delle coppie e famiglie esemplari sono contrassegnate da iscrizioni autografe: a sinistra sono seduti Zaccaria ed Elisabetta con Giovannino, al centro Giovacchino ed Anna con Maria bambina, a destra Eustachio e Teopista con il bambino, sullo sfondo in piedi si vedono Giuliano con Basilissa ed Adriano con Natalia.

Il foglio è disegnato con relativa precisione; i contorni sono sensibili, l'acquerellatura è insieme spontanea e sicura. Esso apparteneva alla collezione di Leopoldo de' Medici, perché è sicuramente lo stesso disegno citato due volte nel carteggio di quest'ultimo con Lodovico De' Vecchi, e cioè nella lettera del De' Vecchi dell'8 novembre 1666 e nella lista di disegni inviata a lui da Leopoldo nello stesso anno, per averne il parere: « n. 3 Nella Compagnia della Santissima Trinità, dipinto a fresco nella volta, et è bizzarro il disegno et il pensiero del Paradiso de' maritati. Questo titolo però che ha posto nel disegno, non è scritto nell'opera » (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115). Mi sembra interessante citare qui per intero il brano della lettera suddetta, anche perché offre una testimonianza di prima mano sulla stima che il Salimbeni godeva ancora in pieno '600: « Con questa occasione mi è riuscito fare staccare da un libro di un mio amico un disegno di Ventura Salimbeni dipinto nella volta della Santissima Trinità, et accompagna il disegno del Paradiso de' maritati ch'è fra quelli trasmessimi da Vostra Altezza Serenissima, quale ho visto con gusto et ho preso nota del nome de'

santi, già che, avendo altre volte sentito discorrere di questa pittura, non erano noti i nomi di questi Santi.

Sono a mio credere i disegni di Ventura Salimbeni da tenersi in prezzo et il Cavalier Bernini quando fu in Siena volse che io gli facesse vedere tutte l'opere sue che sono in pubblico e lodò in primo luogo quella della Compagnia della Santissima Trinità, dicendo essere di gran lunga superiori a quelle di Mecarino nella sala della Signoria, e lo chiamava il primo pittore di questa città. Io però non interamente mi sottoscriverei all'opinione sua, perché in quel secolo fiorì il Vanni e lo stimo eguale, et il Sorri, che ha fatto qualche opera di maniera lombarda che non è inferiore ad alcuna di questi ». (cfr. BAROCCHI, 1975, pp. 111, 112).

La composizione, arricchita di dettagli e con qualche modifica, si ripete nell'abbozzo quadrettato nel British Museum a Londra (n. 1959. 11.14.3). Per santa Teopista è conservato uno studio nello Städelches Kunstinstitut a Francoforte (n. 4446).

Anche per le vele contigue si conoscono dei disegni preparatori: per l'assemblea dei Santi vergini esiste uno schizzo compositivo nel Musée Wicar a Lille (n. 537; cfr. FORLANI, 1962, pp. 273 sg. e fig. 116, e cat. *Dessins italiens du Musée de Lille*, Amsterdam, Bruxelles, Lille, 1968, n. 100). Un bell'abbozzo per la vela dei Santi monaci è stato identificato da Françoise Viatte al Louvre, n. 34507 (segnalazione orale).

Più che studi preparatori, i due disegni in rapporto con la vela dei Santi monaci conservati nella collezione Chigi Saracini a Siena (uno dei quali è pubblicato da SALMI, 1967, p. 135, fig. 96) sono derivazioni non autografe.

93. - SCENA DELL'APOCALISSE, n. 15066 F.

Fig. 93

404 x 273 — Penna, bistro, tracce di matita nera e biacca, carta bianca ingiallita, quadrettata a sanguigna. Sul verso a penna in grafia seicentesca in alto a sinistra « 48 », in alto a destra « di Ventura », in basso una serie di numeri illeggibili.

Coll.: Leopoldo de' Medici.

Foto: G.F.S. 227232.

Il ciclo di fatti dell'Apocalisse affrescato dal Salimbeni nelle porzioni di lunette dell'Oratorio della SS. Trinità a Siena (cfr. n. 92) è degno di attenzione soprattutto per due motivi: il primo, che sembra trattarsi del più importante ciclo di argomento apocalittico in Italia attorno al 1600: il secondo, che il Salimbeni si è evidentemente ispirato alla serie di xilografie di Albrecht Dürer.

La tesi di un influsso del Dürer sul Salimbeni sarà da me sviluppata in un'altra sede; qui basterà accennare che le formule grafiche del Dürer

sono tradotte in un linguaggio, che talvolta non rivela immediatamente la sua dipendenza e talvolta invece la mostra con assoluta evidenza.

Il disegno esposto, raffigurante la scena degli angeli che trattengono i quattro venti e pongono il sigillo sulla fronte dei servi di Dio (*Apocalisse*, 7, 1-8) corrisponde al foglio 5 del ciclo del Dürer con gli angeli che proteggono l'Albero della Vita. L'Albero della Vita nel Salimbeni appare a destra, verso il bordo, mentre le scene suddette sono poste in maggior risalto; perciò egli capovolge i valori compositivi e iconografici del foglio di Dürer. Nondimeno, ci sono le prove di una dipendenza: l'angelo che contrassegna le fronti ripete l'atteggiamento dell'angelo corrispondente nell'incisione, quello con scudo e spada sulla sinistra è una parafrasi della figura düreriana in secondo piano. E da notare inoltre che il Salimbeni, come il Dürer, fa apparire un angelo con la croce non menzionato nel settimo capitolo dell'Apocalisse; ma la relazione istituita dal Dürer fra la croce e l'Albero della Vita non è forse compresa dal Salimbeni.

Il disegno in esame era nella collezione di Leopoldo de' Medici, citato al n. 4 della lista di cui al numero precedente (cfr. BAROCCHI, 1975, p. 115). Ad esso si possono avvicinare altre due redazioni della stessa composizione: Uffizi n. 13282 F (già attribuito al Procaccini e restituito al Salimbeni dal Pouncey, annotazione sul passepartout) e il foglio n. 1946.7.13.515 nel British Museum a Londra. In tutti i casi si osserva un tratto di penna scheggiato e un'acquerellatura assai energica. Sul piano qualitativo il disegno esposto e il foglio londinese sono superiori al su citato foglio degli Uffizi, ma non è necessario concludere che quest'ultimo non sia autografo.

Nel British Museum a Londra si trova anche un abbozzo (o la copia di un abbozzo?) per la scena con gli angeli vendicatori (n. 1946.7.13.516); il motivo così originale nel primo piano, cioè i due angeli armati di spada che si incurvano sulle vittime in direzioni opposte, si ispira evidentemente al foglio 7 dell'Apocalisse del Dürer.

Per la rappresentazione dell'angelo con il libro è apparso di recente sul mercato un disegno preparatorio (cfr. cat. *Old Master Drawings*, Yvonne Tan Bunzl, London, Summer 1975, n. 34).

94. - SCENA DELL'APOCALISSE, n. 10868 F.

Fig. 94

193 x 142 — Sanguigna, acquerello rosso carta bianca ingiallita.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250970.

Questo foglio, già attribuito a Rutilio Manetti, è in realtà un disegno del Salimbeni preparatorio per l'affresco con la Porta aperta nel ciclo (*Apocalisse*, 4 e 5) nell'oratorio della SS. Trinità (cfr. nn. 92 e 93). Nell'af-

fresco il Salimbeni dispone i vecchi con le corone l'uno di seguito all'altro in modo da ottenere un effetto scenografico, che valorizza l'apparizione monumentale di Dio Padre. Il gruppo centrale deriva ancora una volta da un modello düreriano: l'Eterno, l'agnello con le sette corna, il trono e i simboli degli Evangelisti si attengono, nello schema d'insieme e in molti particolari, alla formula dell'incisione. Il disegno esposto mostra soltanto le due figure di vecchi in primo piano e Dio Padre in trono.

È notevole il modo di sfaccettare i voluminosi panneggi, che ricorda il Barocchi e ancor di più il Vanni.

Le due figure in primo piano sono oggetto di singoli studi nella Biblioteca Comunale a Siena (S.III.3/2 r e S.III.10/88 v), che stilisticamente sono vicinissimi al foglio degli Uffizi.

95. - LA TRINITÀ CON CRISTO CROCFISSO, n. 4657 S.

Fig. 95

187 x 148 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato. In basso a matita nera in grafia ottocentesca «ventura».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 332, n. 39.

Foto: G.F.S. 250957.

Sopra la porticina che mette in comunicazione la chiesa senese di santa Maria dei Servi con l'annesso Oratorio della SS. Trinità, si trova un piccolo affresco raffigurante la Trinità con Cristo crocifisso. Mi sembra verosimile che quest'opera — probabilmente dipinta intorno al 1602 in concomitanza con gli affreschi all'interno dell'Oratorio — sia ispirata alla pala con la SS. Trinità del Beccafumi nella Pinacoteca senese.

Giuseppe Scavizzi ha riconosciuto che due disegni agli Uffizi già attribuiti a Ventura Salimbeni, sono riferibili alla sopraporta: questo e il n. 4652 S (segnalazione orale). Benché ambedue i disegni abbiano un formato rettangolare (l'affresco invece è centinato), e il pannello di Dio Padre nell'affresco sia alquanto diverso, la relazione è probabile. Nel disegno esposto è visibile una bordura ornamentale, che manca nell'affresco. È anche possibile che esso sia stato eseguito per un'altra destinazione, e che sia stato poi impiegato con alcune modifiche nel dipinto murale in santa Maria dei Servi.

96. - LA TRINITÀ CON CRISTO CROCFISSO, n. 4652 S. Fig. 96

206 x 156 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca fortemente ingiallita, traccia di quadrettatura a sanguigna. Sul verso in basso a destra traccia di una vecchia scritta illeggibile.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 332, n. 34.

Foto: G.F.S. 250966.

Cfr. n. 96; la redazione più definita e più pittorica e la quadrettatura fanno pensare che il pittore intendesse tradurre questo disegno su scala più larga.

97. - LA VISITAZIONE, n. 1286 F. Fig. 97

223 x 188 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 30; FERRI, 1890, p. 177.

Foto: G.F.S. 250926.

Si tratta di un disegno molto caratteristico del Salimbeni maturo. Il ductus leggero e l'acquerellatura trasparente ricordano alcuni disegni eseguiti intorno al 1600, per esempio il n. 92.

La disposizione d'insieme e certi particolari, come l'Elisabetta che scende incurvando il busto in avanti, avvicinano questo abbozzo ad un quadro nella chiesa della Madonna di Vitaleta a san Quirico d'Orcia, citato dal Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. VIII, p. 644) come « opera bellissima » del Vanni, che in realtà mostra il fare del Salimbeni e secondo il mio parere è dipinto almeno in parte da Ventura stesso.

98. - SAN BERNARDINO DA SIENA RISANA UN BAMBINO FERITO DA UN TORO, n. 833 E. Fig. 99

179 x 339 (misure massime del foglio a forma di lunetta) — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita quadrettata a matita nera. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 32; FERRI, 1890, p. 176; Voss, 1920, p. 521 e fig. 208.

Foto: G.F.S. 93114.

L'abbozzo si riferisce ad una delle lunette nella sala inferiore dell'Ora-
torio di san Bernardino presso san Francesco a Siena. Tre delle lunette,

ed i pennacchi corrispondenti, spettano al Salimbeni: la storia della Resurrezione di un bimbo annegato, il Risanamento di un bambino ferito da un toro, e la morte di Tobia Tolomei. La data sull'affresco citato per primo, secondo me è da leggersi come 1602 e vale forse per tutte e tre le lunette.

Purtroppo, la storia della progettazione degli affreschi non è documentata a sufficienza. Nel disegno esposto, la veduta nello sfondo è caratterizzata con maggior freschezza che non le figure in primo piano.

Per il pennacchio corrispondente a questa lunetta, che mostra tre putti con un cartiglio, ho rintracciato il disegno nello Städelisches Kunstinstitut di Francoforte (n. 551).

99. - IL MARTIRIO DEI SANTI QUIRICO E GIULITTA, n. 15065 F.

Fig. 104

189 x 321 — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita quadrettata a matita nera.

Fil.: Ancora entro cerchio, sormontato da una corona (simile a Briquet n. 207).

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese.

Bibl.: *Inventario manoscritto* ca. 1793, vol. universali X, n. 36; RIEDL, 1959-60, p. 66 e fig. 12.

Foto: G.F.S. 110771.

Il coro della chiesa dei santi Quirico e Giulitta a Siena — così ricca di quadri del tardo Cinquecento e del primo Seicento — fu affrescato poco dopo il 1600 da una équipe di maestri locali: accanto ad Alessandro Casolani e a Pietro Sorri fu incaricato anche Ventura Salimbeni, al quale toccava la decorazione del semicilindro dell'abside e delle pareti laterali del coro. La data 1603, leggibile sulla parete sinistra, vale sicuramente anche per la rappresentazione nell'abside del duplice martirio di santa Giulitta e del suo figlioletto treenne, san Quirico.

Il Salimbeni assolve il suo incarico con molta abilità, riservando il centro della composizione, parzialmente nascosto dall'altare, ad uno sfondo architettonico e disponendo le due scene di martirio sui lati.

Nel disegno esposto — si tratta dell'abbozzo definitivo per l'affresco — malgrado la spontaneità della fattura, predomina la volontà di dare chiarezza alla struttura compositiva. All'intensificazione degli effetti lineari e dell'acquerellatura nelle scene laterali del disegno, corrisponde nell'affresco un crescendo cromatico.

Resta da osservare, che la figura di santa Giulitta potrebbe essere ispirata da quella del protagonista del Martirio di santo Stefano del Cigoli (1587), così come qualcosa della forza prebarocca del quadro cigolesco affiora nell'invenzione di Ventura.

100. - SANTA CATERINA DA SIENA CHE ACCECA COL PROPRIO SGUARDO I SOLDATI FIORENTINI, n. 4844 S. Fig. 98

484 x 358 (misure massime del foglio centinato in alto) — Penna, bistro, tracce di matita nera e sanguigna, carta bianca ingiallita. Controfondato. In basso a destra a penna in grafia seicentesca « Vanni da Siena ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 344, n. 147 (come Vanni).

Foto: G.F.S. 250968.

Nel 1604 il Salimbeni collaborava al ciclo degli affreschi nell'Oratorio inferiore del Santuario senese di santa Caterina (Oratorio della Contrada dell'Oca) con un dipinto raffigurante santa Caterina che acceca con il proprio sguardo i soldati fiorentini, che le vogliono impedire di entrare a Firenze.

Le figure, assai mosse, si dispongono su uno sfondo di architettura a mo' di quinte teatrali. La netta separazione tra i due gruppi di figure corrisponde al senso dell'evento drammatico; essa inoltre si accorda con l'inserimento di una finestra nel campo superiore del dipinto.

Il disegno esposto, tradizionalmente attribuito al Vanni, contiene già tutti i particolari essenziali della composizione, sebbene sommariamente indicati. La Santa è raffigurata in piedi, e il gruppo delle suore che l'accompagnano è spinto verso il lato destro. In lontananza si vede la cupola del Duomo fiorentino. Il disegno è piuttosto rozzo e negligente, ma il tratto manca quasi completamente di pentimenti.

Del tutto diverso è l'abbozzo che ho potuto identificare nella Teylers Stichting a Haarlem (cfr. VAN REGTEREN ALTENA, 1966, fig. 74). La redazione definitiva della scena è condotta con una acribia insolita per il Salimbeni e paragonabile con i più accurati disegni del Vanni. Debbo infine menzionare uno studio particolarmente bello per i due soldati fiorentini nella collezione E. Schapiro, Londra - Parigi, n. 1.550.

101. - LA COSTRUZIONE DELLA SS. ANNUNZIATA A FIRENZE, n. 1284 F. Fig. 100

272 x 405 «misure massime del foglio tagliato in forma di lunetta») — Sanguigna, acquerello rosso, carta bianca ingiallita, quadrettata a matita nera.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERRI, 1890, p. 177.

Foto: G.F.S. 177933.

Nel 1605 al Salimbeni toccava l'onore di misurarsi con l'artista che si può considerare il suo diretto rivale toscano, cioè con Bernardino Poccetti. Accanto al Poccetti il Salimbeni contribuì alla decorazione nel chiostro dei Morti della SS. Annunziata a Firenze; in una prima fase, egli dipinse due lunette, che non sono affatto sminuite dal confronto con l'opera del suo

rinomato collega. Non doveva essere difficile, per il Salimbeni, competere con la vena narrativa del Poccetti ed è perciò strano che Ventura, invece di affidarsi alla propria fantasia, si riferisca subito a un dipinto del rivale. La lunetta con la storia della Costruzione della chiesa fiorentina dei Servi da parte del Beato Falconieri è evidentemente ispirato ad un affresco poccettiano di poco precedente nel chiostro grande di san Marco a Firenze, cioè sant'Antonino che richiede l'ammissione nell'ordine domenicano. Ma il giudizio non può basarsi soltanto su questa considerazione. La grazia della narrazione, la leggerezza del pennello, il vigore della tavolozza compensano il deficit dell'invenzione e assicurano all'opera una degna posizione accanto ai lavori del fiorentino.

La diligenza, con la quale il Salimbeni si è dedicato alla progettazione degli affreschi, è testimoniata da alcuni disegni di alta qualità. L'abbozzo esposto è uno dei disegni più ricchi di mano del Salimbeni. La decisione del tratto si va attenuando nelle figure sullo sfondo, e le tratteggiate tendono alla trasparenza.

In che misura l'affresco si discosti dal bozzetto non è comprensibile ad un primo sguardo: il gruppo a sinistra nella lunetta dipinta appare modificato ed il gruppo al centro è arretrato e visivamente collegato con due spettatori ancor più lontani, così che lo spazio pittorico risulta più ampio e più continuo.

Un foglio a Windsor (n. 1805) con due studi per lo scalpellino in primo piano è stato correttamente attribuito al Salimbeni da Walter Vitzthum (c.o.); mentre R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci... at Windsor Castle*, London 1952, pp. 150 sg., n. 378 e tav. 44), lo aveva attribuito ad Annibale Carracci. Alcuni studi di eguale qualità per figure del gruppo centrale si trovano sul foglio n. 976 della raccolta E. Schapiro, Londra - Parigi.

Per la seconda lunetta dipinta dal Salimbeni nel 1605, con il beato Manetto dell'Antella che riceve l'indulgenza da Clemente IV, è conservato lo studio compositivo a Genova (n. 2843; cfr. GROSSO-PETTORELLI, *I disegni di Palazzo Bianco*, Genova 1910, n. 84, e DELOGU, 1930, p. 280 e fig. 5; nessuno degli autori riconosce il rapporto con l'affresco). Studi per singole figure si trovano a Berlino, KdZ 16352 e 21732.

102. - CARDINALE IN PIEDI VOLTO A DESTRA, n. 1283 F. Fig. 101

271 x 181 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. In basso in grafia seicentesca « Vent. Salimbenj ».

Fil.: Angelo entro cerchio sormontato da stella a sei punte (simile a Briquet n. 643).

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 93119.

Malgrado la differente posizione della testa e del braccio sinistro, questo bello studio sembra riferirsi alla figura centrale dello studio precedente.

Sull'affresco stesso, la figura è sostituita da una completamente diversa. Il trattamento sensibile e differenziato determina un effetto pittorico e arioso. È possibile che il disegno avesse un'altra destinazione, e che l'atteggiamento del braccio sinistro sia da interpretare come un gesto benedicente. La figura del papa visibile in controparte sull'abbozzo a Holkham per l'affresco con la Morte di santa Chiara (cfr. n. 90) assomiglia molto allo studio in esame, tanto che si potrebbe pensare che il Salimbeni abbia riusato una soluzione precedente per il disegno n. 101, per poi cambiarla nell'affresco con una meno patetica e più adatta alla scena.

103. - STUDIO DI UOMO CADUTO, n. 4635 S.

Fig. 108

158 x 217 — Sanguigna, carta bianca ingiallita. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 331, n. 17.

Foto: G.F.S. 250967.

Questo studio dal vero è destinato ad una composizione che si trova nel disegno del Louvre n. 2042, il quale — tradizionalmente attribuito al Vanni e dal Pouncey dubitativamente al Salimbeni (annotazione sul *pas-partout*) — raffigura il martirio di santa Caterina d'Alessandria. Il miracolo della ruota si svolge su un alto palco circondato di spettatori: dietro la Santa legata ad un palo va in pezzi la ruota, e ai piedi della Santa stessa giacciono due manigoldi colpiti dai frammenti.

Il foglio esposto corrisponde quasi del tutto al manigoldo sulla sinistra. Il fatto che nello studio anatomico il braccio sinistro non pende verso il basso, come nell'abbozzo di Parigi, si può spiegare con la necessità di non costringere il modello ad una posa troppo scomoda.

Lo stile del disegno del Louvre indica una datazione assai tarda, cioè negli anni dopo il 1600, che vale anche per il nostro studio.

104. - L'OFFERTA DI ZACCARIA, n. 15070 F.

Fig. 103

163 x 323 (larghezza del foglio composto di due frammenti non contigui) — Penna, sanguigna, acquerello grigio, carta bianca ingiallita. In basso a sinistra a penna in grafia seicentesca « Salimbeni ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250925.

Non si può commentare questo abbozzo parziale ed alquanto frammentario senza toccare rapporti assai ampi e complicati. Si può identificare il soggetto grazie al fatto che esistono vari altri disegni, i quali

rappresentano diversi gradi di sviluppo di questa stessa composizione. Uno schizzo molto generico nella Biblioteca Comunale a Siena (S.II.5/56 v) accenna la disposizione di base. Un disegno al Louvre (n. 1611) riassume l'idea in forma più precisa. Ormai il tema è chiaro: si tratta dell'Offerta di Zaccaria; al centro si vede Zaccaria dinanzi all'altare, sopra di lui appare l'angelo, ai lati gruppi di spettatori seguono l'evento.

Il foglio esposto riorganizza l'assemblea di astanti del disegno francese, cosicché l'accento cade sui lati della scena. Un nudo maschile nel primo piano del disegno del Louvre è sostituito da un bambino con un cane, i quali collegano più discretamente i due gruppi.

Un abbozzo nella Teylers Stichting a Haarlem, eseguito con la massima accuratezza, perfeziona la composizione e definisce tutti i particolari: nel centro, in primo piano, è ora visibile soltanto un cane giacente.

Nella Teylers Stichting vi è inoltre un abbozzo per una Natività di Maria, che è da considerare, per la forma a lunetta, le dimensioni e la tecnica, come pendant dell'Offerta di Zaccaria.

I due disegni dovrebbero essere in rapporto con una commissione che probabilmente non fu mai eseguita; almeno, non ho potuto trovare nessuna notizia su due dipinti del genere. L'acribia straordinaria dell'esecuzione fa pensare che si trattasse di un incarico molto impegnativo.

Per ragioni stilistiche, suggerirei una datazione degli abbozzi di Haarlem, e di conseguenza anche del foglio esposto, intorno agli anni 1604-7 (cfr. n. 105).

Un disegno nella Biblioteca Marucelliana a Firenze (n. A 96) è forse copia di bottega del foglio con l'offerta di Zaccaria ad Haarlem.

105. - LA NATIVITÀ DI MARIA, n. 835 E.

Fig. 105

240 x 157 (misure massime del foglio centinato in alto) — Penna, bistro, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita. Controfondato. In basso a sinistra a penna la scritta autografa « ventura ».

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Bibl.: FERRI, 1890, p. 176; MARANGONI, 1919, n. 18; GERSZI, 1958, pp. 359 sg. e fig. 3; RIEDL, 1959-60, pp. 64 sg., 238 sg.

Foto: G.F.S. 98904.

Questo bel disegno del Salimbeni, più volte pubblicato, non è direttamente in rapporto con un quadro, ma, indirettamente, con parecchie opere del Maestro.

L'abbozzo, disegnato a acquerellato con vivezza, ha in comune con il disegno dello stesso soggetto della Teylers Stichting a Haarlem citato alla scheda precedente e con un quadro d'altare pure dello stesso soggetto in san Domenico a Ferrara una parte delle figure. L'ancella inginocchiata con il bacile si ripete quasi invariata in tutte e tre le composizioni. L'ampio

e caratteristico pannello di questa figura autorizza la connessione con due quadri sicuri: una piccola Madonna del 1604 nel Museo di Capodimonte a Napoli e una tela con la Processione della Croce nella chiesa di san Frediano a Pisa, del 1607. Non è impossibile che il disegno esposto sia il risultato di un primo pensiero per il quadro ferrarese (che però è più ricco di figure e non centinato). Non si può invece considerarlo come abbozzo per l'affresco con la Natività di Maria nella chiesa di Fontegiusta a Siena (cfr. n. 91), come vuole la Gerszi.

Uno studio per una lunetta con la Natività di Maria agli Uffizi (n. 91740) non ha alcuna relazione con il foglio esposto né con l'abbozzo di Haarlem.

106. - STUDIO DI TESTA FEMMINILE (r.) - SCHIZZI ORNAMENTALI (v.),
n. 4636 S. Fig. 102

132 x 105 — Sanguigna, acquerello rosa, tracce di matita nera, carta bianca ingiallita (r.) - sanguigna (v.).

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 331, n. 18.

Foto: G.F.S. 250965.

Questo studio di testa femminile non è in rapporto con un'opera precisa del Salimbeni, ma rappresenta una fisionomia che ricorre assai spesso nei suoi dipinti e disegni: ad esempio, nell'ancella con la neonata nel quadro della Natività di Maria in san Domenico a Ferrara (cfr. n. 105). Due studi sul foglio S.III.3/10 r nella Biblioteca Comunale a Siena sono molto vicini al disegno esposto. Mentre le teste del foglio senese sono costruite con contorni piuttosto nitidi, il nostro disegno è caratterizzato da un modellato pieno, il cui sfumato ricorda — sebbene molto superficialmente — il Barocchi.

107. - STUDIO DI DUE MANI, DI BUSTO VIRILE E DI UN DETTAGLIO DEL
MEDESIMO, n. 10846 F. Fig. 107

172 x 232 — Sanguigna, carta bianca ingiallita.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250927.

Per quanti modi vi siano di interpretare la progettazione del quadro d'altare con la Morte di san Galgano nella chiesa del Refugio a Siena (cfr. n. 73), una cosa è certa, che il Salimbeni dedicò estrema attenzione alla definizione dei particolari.

Il disegno esposto reca due studi parziali per il Santo inginocchiato in attesa della morte, e due studi per la mano destra dell'angelo, il quale mostra all'eremita la croce sull'elsa della spada infilata nella roccia. La pregnanza di questi studi a sanguigna ricorda certi disegni del Vanni, ad esempio i nn. 20 e 21, ma non è necessario far ricorso a Francesco: l'abbozzo degli Uffizi n. 1284 F (n. 101) e il disegno per l'affresco nell'Oratorio inferiore del Santuario Cateriniano nella Teylers Stichting a Haarlem (cfr. n. 100) rivelano una disposizione molto simile e confermano l'attribuzione di questo foglio al Salimbeni.

108. - FOGLIO DI STUDI: TESTA DI DONNA, BAMBINO E MANI, n. 1282 F.
Fig. 106

176 x 229 — Sanguigna, carta bianca ingiallita.

Fil.: n. 6763 del Briquet.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese, timbro a secco con stemma mediceo (L. 2712).

Foto: G.F.S. 250924.

Il foglio esposto mostra le stesse caratteristiche del precedente, e si riferisce almeno in parte allo stesso quadro. Le mani giunte in alto al centro sono preparatorie per quelle di san Galgano, gli altri due studi di mano sono per il giovane cavaliere in primo piano a sinistra, che ripete con qualche modifica una figura dell'abbozzo per la Morte di santa Chiara nell'Albertina a Vienna, n. 411 (cfr. n. 90).

Le varianti per la mano del giovane non sono esercitazioni superflue, perché proprio per la posizione delle mani il cavaliere nel quadro senese si differenzia dal modello dell'abbozzo viennese.

La testa di donna e il nudo di bambino non si collegano direttamente con il dipinto; ma i putti della zona superiore di esso sono modellati con analoga decisione e la testa del grande angelo in alto ricorda nella posa e nella morfologia lo studio sulla sinistra.

In questa sede, vorrei anche attirare l'attenzione sul foglio Uffizi n. 1344 S, tradizionalmente attribuito al Ligozzi e raffigurante san Galgano in adorazione della croce-spada. Il disegno è senese e vicino al Salimbeni, e mostra con la sua atmosfera romantica, una affinità con i tardi affreschi salimbeniani nella chiesa del Santuccio a Siena.

109. - MANIGOLDO IN PIEDI CON SPADA (r.) - TRE STUDI PER FIGURE MASCHILI (v.), n. 1591 S. Figg. 110, 111

240 x 168 — Matita nera, tracce di gessetto bianco (r. e v.), carta cerulea. Sul verso in basso a sinistra in grafia ottocentesca « 36 ».

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1890, p. 122, n. 56 (come Poccetti).

Foto: G.F.S. 251582 (r.), 251580 (v.).

Questo foglio di studi, finora attribuito al Poccetti, mi è stato segnalato come opera del Salimbeni da Anna Forlani Tempesti. Gli studi sul recto e sul verso si riferiscono a due quadri in chiese pisane, dipinti dal Salimbeni nel 1607.

Il manigoldo con la spada sul recto prepara la stesura finale del carnefice di santa Cecilia sul quadro nella chiesa omonima a Pisa. Lo studio compositivo per questa tela si trova al Louvre (n. 1612; cfr. MONBEIG GOGUEL, 1967, p. 97, n. 132).

Gli studi di nudi virili sono in rapporto con figure della Raccolta della Manna nel coro del Duomo pisano.

110. - RAGAZZO ADDORMENTATO, n. 1289 F. Fig. 113

171 x 141 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Coll.: Fondo Mediceo-Lorenese (?).

Foto: G.F.S. 250973.

Chiamato di nuovo a Firenze nel 1608, il Salimbeni dipingeva altre due lunette nel chiostro dei Morti della Santissima Annunziata (cfr. n. 101). La lunetta con la Morte del beato Bonfigliolo Monaldi non è delle più felici, perché la separazione della composizione in due zone giustapposte è assai rigida; l'altra lunetta, con la Visione di san Filippo Benizzi, è invece meglio risolta per l'effetto decorativo dell'insieme.

Un disegno agli Uffizi (n. 4666 S), che il Voss considerava opera del Salimbeni (Voss, 1920, p. 521, nota 2), è in realtà una tarda copia parziale dell'affresco; mentre un abbozzo parziale per la Morte del Beato Bonfigliolo Monaldi, recentemente apparso sul mercato antiquario (cfr. cat. *Old Master Drawings*, Armando Neerman, London 1975) mi pare, pur non conoscendo l'originale, autografo.

Il disegno esposto è da riferire all'affresco della Morte del beato Monaldi, ed è inoltre uno dei più belli studi dal vero del Salimbeni. Esso raffigura il ragazzo addormentato, che si vede davanti alla facciata della chiesa a sinistra.

La forza della descrizione realistica e l'abilità grafica avvicinano questo foglio allo studio a Windsor n. 1805 (cfr. n. 101). È interessante, che il

modo di definire i contorni con una linea angolosa ed il modellato ottenuto con fitte tratteggiature e lueggiature di gessetto bianco ricordano certi disegni contemporanei del Vanni (cfr. per esempio il n. 74). Questo approccio alla realtà è assai vicino al gusto dei Carracci, soprattutto di Annibale. Molto meno convincente è lo studio di un nudo maschile per il primo piano della lunetta, che si trova nella Biblioteca Comunale a Siena (n. S.I.5/38 r).

111. - VESCOVO IN PIEDI VOLTO A DESTRA, n. 4654 S.

Fig. 112

228 x 127 — Sanguigna, gessetto bianco, carta cerulea, quadrettata a sanguigna. Controfondato.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 332, n. 36.

Foto: G.F.S. 250959.

Per l'ultimo grande ciclo di affreschi del Salimbeni, cioè le monumentali rappresentazioni della Raccolta della manna, di Ester e Assuero e di due Assemblee di santi e beati senesi nel coro del Duomo di Siena, non ho potuto rintracciare molti disegni preparatori.

Se lo studio di vescovo nel foglio esposto sia realmente in rapporto con il Santo a sinistra di santa Caterina in una delle Assemblee di santi e beati senesi, datata 1610, è difficile da stabilire, a causa delle differenze nell'atteggiamento e nel panneggio. Il disegno preparatorio, stilisticamente affine ma più sciolto, per la figura centrale dell'affresco, cioè santa Caterina (Biblioteca Comunale, Siena, n. S.III.3/1 v), differisce dall'affresco in misura analoga. Più precisa è la corrispondenza di un bello studio nel British Museum a Londra (n. 1942.10.10.14) con la figura a sinistra di santa Caterina nell'affresco (il disegno è stato identificato dal Pouncey).

I tre disegni hanno in comune una quadrettatura piuttosto larga.

112. - FIGURA VIRILE SEDUTA E STUDIO PER UN PADRE ETERNO, n. 4661 S.

Fig. 109

197 x 238 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea.

Fil.: Parte di filigrana entro cerchi, o non leggibile.

Coll.: Santarelli (L. 907).

Bibl.: Cat. SANTARELLI, 1870, p. 332, n. 43.

Foto: G.F.S. 250969.

Lo studio a sinistra dovrebbe essere preparatorio per la figura che, nella Assemblea di santi e beati sopra citata (cfr. n. 111), siede alla destra di santa Caterina e dinanzi a san Galgano. La positura della persona seduta, con il gomito sinistro poggiato sul ginocchio e la testa, volta verso l'osservatore,

sorretta dalla mano sinistra, corrisponde con quella del Santo nell'affresco, così come alcuni motivi del panneggio. Ma anche in questo caso sono da constatare certe differenze: nella figura del dipinto murale, sotto l'avambraccio sinistro è visibile la mano destra che tiene un rosario. Probabilmente il Salimbeni ha modificato il risultato dello studio dal vero per esigenze iconografiche e compositive.

Lo studio a destra si riferisce al Padre Eterno del quadro raffigurante Dio Padre con angeli nel Duomo di Pisa, datato 1609.

La qualità del foglio esposto risulta dall'equilibrio tra l'osservazione del vero e la sensibilità per i valori della forma. Si avvertono echi del Vanni, ma anche del Barocci.

Si potrebbero menzionare una serie di disegni stilisticamente prossimi; basterà in questa sede citare lo studio Uffizi n. 4662 S con due figure femminili, fra le quali quella seduta è probabilmente uno studio per una delle figure nella Sala delle Virtù nella Villa Buonvisi a Lucca.

113. - STUDIO DI UOMO, DI UNA TESTA E DI DUE TORSI MASCHILI, n. 10826 F. Fig. 114

198 x 252 — Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea. Controfondato.

Bibl.: RIEDL, 1959-60, pp. 66 sg. e fig. 14.

Foto: G.F.S. 250972.

Il quadro monumentale con l'Andata al Calvario nella chiesa di sant'Agostino a Siena reca l'iscrizione « OPUS VENTURAE DE SALIMBENIS SENENSIS 1612 ». L'attribuzione del quadro è tuttavia molto più problematica di quanto la scritta possa far pensare. Alcune fonti menzionano, in relazione al quadro, anche Alessandro Casolani. Il Faluschi (1784, p. 80) cita « Casolani... e terminato da Ventura Salimbeni »; il Romagnoli (*Manoscritto* ca. 1830, vol. VIII, p. 35) racconta: « Incominciò pure in questo tempo 1591 il Casolani il quadro con la caduta di G. C., che fu poi terminata da Ventura Salimbeni per la chiesa di S. Agostino, 1612 ».

Senza voler discutere a lungo la complicata vicenda — un chiarimento definitivo del resto potrebbe venire soltanto dalla radiografia —, si può dire che la tradizione che designa il Casolani come inventore sembra ben fondata. Un abbozzo nella National Gallery of Canada a Ottawa (n. 6133, cfr. A.E. POPHAM e K.M. FENWICK, *European Drawings in the Collection of the National Gallery of Canada*, 1965, n. 56) è evidentemente riferibile al quadro. Esso presenta una disposizione generale assai simile e parecchi particolari somiglianti, ad esempio i due ladroni di spalle, la bandiera a sinistra e i cavalieri sullo sfondo, e non vi sono dubbi sulla sua attribuzione al Casolani. Un chiaroscuro inciso nel 1592 dall'Andreani su un disegno del Casolani mostra la Madonna svenuta in forma simile a quella del quadro. Di mano del Casolani mi sembra lo schizzo piuttosto rozzo

per il manigoldo a sinistra di Cristo nella Biblioteca Comunale di Siena (n. S.III.3/16 v).

Si può quindi concludere che il Casolani fosse l'inventore e il Salimbeni l'esecutore del quadro; ma si deve supporre che il Salimbeni abbia apportato così larghe modifiche, da sentirsi in diritto di apporre la sua firma.

Nel tentativo di specificare il ruolo del Salimbeni ci aiutano due disegni su carta cerulea, che gli si possono attribuire con certezza: un foglio nella raccolta di Lord Crawford, Edinburgo, ed il foglio qui esposto. Quest'ultimo, tradizionalmente attribuito al Vanni, contiene uno studio per l'intera figura e uno per la testa del manigoldo chino in avanti, e uno studio per i due ladroni. È interessante notare che le figure del disegno sono meno casolanesche di quelle corrispondenti nel quadro. Questo autorizza la supposizione che Ventura, sulla base di idee del Casolani, eseguisse studi chiarificanti dal vero, per poi doversi forse attenere in maggior misura alla pittura preesistente.

BIBLIOGRAFIA

(Si elencano qui sia le voci bibliografiche citate abbreviate nel testo, sia le altre voci più importanti sull'argomento. Per la bibliografia generale relativa al Barocci e ai barocceschi, si rimanda al catalogo della Mostra « Federico Barocci », Bologna 1975).

- 1617-1630 ca. - MANCINI G., *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura*, in « Considerazioni sulla Pittura », a cura di Marucchi G. e Salerno L., voll. 2, Roma 1956.
- 1625-1626 - CHIGI F., *Descrizione delle cose più notabili di Siena*, in BACCI P., *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11.*, in « Bullettino Senese di Storia Patria », N.S. X, 1939, pp. 197 sg. e 297 sg.
- 1642 - BAGLIONE G., *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642*, Roma (ed. Napoli, 1733).
- 1649 - UGURGIERI AZZOLINI I., *Le Pompe Sanesi*, voll. 2, Pistoia (vol. II).
- 1655 ca. - LANDI A., *Racconto di pitture, di statue e d'altre opere eccellenti che si trovano ne' tempj e negli altri luoghi pubblici della città di Siena...*, manoscritto nella Biblioteca Comunale di Siena.
- 1672 - BELLORI G.P., *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma.
- 1681-1728 - BALDINUCCI F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze.
- 1723 - GIGLI G., *Diario Senese*, voll. 2, Lucca.
- 1759 - PECCI G.A., *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena ad uso dei forestieri*, Siena.
- 1784 - FALUSCHI G., *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena (II ed. Siena 1815).
- 1782-1786 - DELLA VALLE G., *Lettere Sanesi ... sopra le belle arti*, voll. 3, Venezia e Roma (vol. III, Roma 1786).
- 1787 - DA MORRONA A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, voll. 3, Pisa.
- 1793 ca. - *Inventario generale della raccolta dei disegni della R. Galleria*, manoscritto nella Biblioteca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
- 1795-96 - LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano, voll. 3.
- 1803-21 - BARTSCH A., *Le Peintre-graveur*, voll. 21, Wien.
- 1830 ca. - ROMAGNOLI E., *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi*, manoscritto nella Biblioteca Comunale di Siena.
- 1836 - ROMAGNOLI E., *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbj*, Siena.
- 1839-40 - GAYE G., *Carteggio inedito d'artisti*, voll. 3, Firenze.
- 1854-56 - MILANESI G., *Documenti per la storia dell'arte senese*, voll. 3, Siena.

- 1863 - BROGI F., *Inventario degli oggetti d'arte di Siena*, manoscritto nella Biblioteca Comunale di Siena.
- 1870 - [SANTARELLI E.], *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donati dal prof. Emilio Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Firenze.
- 1890 - FERRI P. N., *Catalogo riassuntivo della Raccolta dei Disegni Antichi e Moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma.
- 1897 - BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena.
- 1898 - BORGHESI S. e BANCHI L., *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena.
- 1904 - LUPI C., *L'arte Senese a Pisa*, in « *Bullettino Senese di Storia Patria* », XI, pp. 355 sg.
- RICCI C., cat. *Mostra dell'antica arte senese*, Siena.
- 1914 - BELL C. F., *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford*.
- 1917 - SIRÉN O., *Italienska handteckningar från 1400-och 1500-talen i Nationalmuseum*, Stockholm.
- 1919 - MEDER J., *Die Handzeichnung*, Wien.
- 1920 - VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin.
- 1928 - GRASSI V., *La Chiesa di S. Giorgio*, in « *La Balzana* », N.S. II/3, pp. 55 sg.
- VOSS H., *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, München.
- 1929 - PITTALUGA M., *L'incisione italiana del Cinquecento*, Milano.
- 1930 - DELOGU G., *Pittori senesi del sec. XVI e del sec. XVII a Genova*, in « *Bullettino Senese di Storia Patria* », N. S. I, pp. 268 sg.
- 1931 - BRANDI C., *Francesco Vanni*, in « *Art in America* », XIX, pp. 63 sg.
- 1932 - INCISA DELLA ROCCHETTA G., *Le vicende di tre quadri d'altare*, in « *Roma* », X, pp. 255 sg.
- MIROLLI E., *Gli ultimi sprazzi del Cinquecento a Siena*, in « *La Diana* », 7, pp. 59 sg. (Vanni), pp. 111 sg. (Salimbeni).
- STIX A. e FRÖHLICH BUM L., *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina - Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Wien.
- 1934 - VENTURI A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IX/7, Milano.
- 1935 - STECHOW W., *Ventura Salimbeni*, ad vocem in « *Thieme-Becker* », vol. 29, Leipzig, pp. 345 sg.
- 1938 - CIARANI FRANCINI A.M., *La prima Annunciazione di Francesco Vanni ai Servi di Siena*, in « *Bullettino Senese di Storia Patria* », N.S. IX, pp. 189 sg.
- 1940 - DOBKROLONSKIJ M. V., *Risunki italijskoj skoly*, Moskwa.
- KREPLIN B. C., *Francesco Vanni*, ad vocem in « *Thieme-Becker* », vol. 34, Leipzig, pp. 97 sg.
- 1942 - BIANCHI BANDINELLI G., *La vita del pittore Francesco Vanni*, in « *Bullettino Senese di Storia Patria* », XLIX, S.III/1, pp. 69 sg.
- 1943 - BIANCHI BANDINELLI G., *Catalogo delle opere del pittore Francesco Vanni*, in « *Bullettino Senese di Storia Patria* », L, S.III/2, pp. 139 sg.
- POPE - HENNESSY J., *Some Aspects of the Cinquecento in Siena*, in « *Art in America* », XXXI, pp. 63 sg.
- 1944 - KURZ O., *Francesco da Siena - Francesco Vanni*, in « *Art in America* », XXXII, pp. 86 sg.

- 1949 sg. - HOLLSTEIN F. W., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Amsterdam.
- POPHAM A.E. e WILDE J., *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London.
- 1952 - CIARANFI FRANCINI A.M. e altri, cat. *Mostra Bozzetti delle Gallerie di Firenze*, Firenze.
- 1956 - BLUNT A., *Hand-list of Drawings in the Witt Collection*, London.
- PARKER K.T., *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, Oxford.
- 1957 - CELANDRONI P., *Francesco Vanni*, tesi manoscritta presso l'Università di Pisa.
- 1958 - DAVIDSON B., *A Painting and a Drawing by Francesco Vanni*, in « Bulletin of Rhode Island School of Design », December, pp. 4 sg.
- GERSZI T., *I disegni di Ventura Salimbeni per gli affreschi della Chiesa di S. Maria in Portico a Fonte Giusta di Siena*, in « Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae », vol. V, 3-4, pp. 359 sg.
- 1959 - SCAVIZZI G., *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in « Bollettino d'arte », I, pp. 33 sg.
- SCAVIZZI G., *Su Ventura Salimbeni*, in « Commentari », X, 2-3, pp. 115 sg.
- 1959-60 - RIEDL P.A., *Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. 9, pp. 60 sg.
- RIEDL P.A., *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. 9, pp. 221 sg.
- 1960 - RIEDL P.A., *A Few Drawings by Francesco Vanni*, in « The Connoisseur », November, pp. 163 sg.
- RIEDL P.A., *Francesco Vannis «Glorie des hl. Torpetes»*, in « Pantheon », XVIII, pp. 301 sg.
- SCAVIZZI G., *Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano - I*, in « Bollettino d'Arte », I-II, pp. 111 sg.
- 1961 - BRIGANTI G., *La maniera italiana*, Roma.
- [1962] - FORLANI A., *I disegni italiani del Cinquecento*, Venezia.
- 1962 - OLSEN H., *Federico Barocci*, Kopenhagen.
- 1963 - RIEDL P.A., *Zu einigen toskanischen Bozzetti*, in « Pantheon », XXI, pp. 14 sg.
- 1964 - PETRUCCI A., *Panorama dell'Incisione Italiana. Il Cinquecento*, Roma.
- 1965 - COULANGES ROSENBERG F., in cat. *Mostra Le XVI Siècle Européen. Dessins du Louvre*, Paris.
- 1966 - MISCIATELLI P., *Misticismo Senese*, Firenze.
- VAN REGTEREN ALTENA J.Q., *Les Dessins Italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm.
- SALMINA HASKELL L., *Drawings by Francesco Vanni in the Hermitage*, in « Master Drawings », IV/1, pp. 32 sg.
- 1967 - MONBEIG GOGUEL C., in cat. *Mostra Le Cabinet d'un Grand Amateur: P.J. Mariette (1649-1774)*, Paris.
- OSTROW ST., *Some Italian Drawing for Known Works*, in « Muse », I, pp. 19 sg.
- PEPPER ST., *Baglione, Vanni and Cardinal Sfondrato*, in « Paragone », XVIII, n. 211, pp. 69 sg.
- SALMI M., *Il Palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Siena.

- SALMINA HASKELL L., *Two Drawings by Francesco Vanni*, in « The Burlington Magazine », CIX, pp. 580 sg.
- 1968 - ANDREWS K., *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, voll. 2, Cambridge.
- BACOU R. e VIATTE F., *Drawings in the Louvre. The Italian Drawings*, London (ed. italiana, Milano 1969).
- OSTROW ST., in cat. *Mostra Visions and Revisions*, Rhode Island School of Design, Providence.
- 1969 - Cat. *Mostra Italian 16th Century Drawings from British Private Collections*, Edinburgh Festival, Edinburgh.
- NAVA CELLINI A., *Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere*, in « Paragone », XX, 227, pp. 18 sg.
- 1971 - CARLI E., *I Pittori senesi*, Siena.
- 1972 - KIRWIN W. CHANDLER, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. 16, pp. 199 sg.
- 1973 - BYAM SHAW J., *A Note on Francesco Vanni*, in « Album Amicorum J.G. van Gelder », The Hague, pp. 76 sg.
- 1974 - CHAPPELL M.L. e KIRWIN W. CHANDLER, *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII*, in « Storia dell'arte », 21, pp. 119 sg.
- PETRIOLI TOFANI A.M., cat. *Mostra Acquisizioni 1944-1974*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.
- PILLSBURY E. e CALDWELL J., cat. *Mostra Sixteenth Century Italian Drawings, Form and Function*, Yale University.
- 1975 - P. BAROCCHI, in F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, vol. VI, appendice, Firenze.
- EMILIANI A. e GAETA BERTELA G., cat. *Mostra Federico Barocci*, Bologna.
- GAETA BERTELA G., cat. *Mostra Federico Barocci - Disegni*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.
- 1976 - BYAM SHAW J., *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, voll. 2, Oxford.
- INGENDAAY M., *Sienesische Altarbilder des 16. Jahrhunderts, Studien zur Typologie und Thematik mit einem Katalog sienesischer Altarbilder von 1500-1620*, tesi manoscritta presso l'Università di Bonn.
- PETRIOLI TOFANI A.M., in cat. *Mostra Omaggio a Leopoldo de' Medici*, Firenze.

CONCORDANZE

INVENTARIO	CATALOGO		INVENTARIO	CATALOGO
1281 F	— 20		15064 F	— 92
1282 F	— 108		15065 F	— 99
1283 F	— 102		15066 F	— 93
1284 F	— 101		15070 F	— 104
1286 F	— 97		15079 F	— 88
1287 F	— 87		15080 F	— 85
1289 F	— 110		18270 F	— 59
1290 F	— 11		19298 F	— 4
1292 F	— 21		19165 F	— 15
1293 F	— 24			
10771 F	— 3		833 E	— 98
10794 F	— 57		834 E	— 83
10795 F	— 9		835 E	— 105
10798 F	— 72		863 E	— 18
10800 F	— 63		1693 E	— 28
10802 F	— 41		1694 E	— 2
10807 F	— 91		1695 E	— 23
10808 F	— 33		1696 E	— 8
10814 F	— 62		1697 E	— 42
10818 F	— 27		1702 E	— 65
10820 F	— 75			
10826 F	— 113		103671	— 6
10827 F	— 44			
10846 F	— 107		1202 S	— 56
10851 F	— 79		1203 S	— 52
10854 F	— 90		1591 S	— 109
10856 F	— 84		4628 S	— 39
10861 F	— 86		4629 S	— 40
10863 F	— 78		4635 S	— 103
10868 F	— 94		4636 S	— 106
13691 F	— 14		4652 S	— 96
15048 F	— 29		4653 S	— 38
15049 F	— 1		4654 S	— 111
15053 F	— 25		4657 S	— 95
15054 F	— 16		4661 S	— 112
15055 F	— 77		4664 S	— 43
15057 F	— 81		4708 S	— 19
15058 F	— 17		4717 S	— 61
15060 F	— 82		4730 S	— 69
15062 F	— 26		4744 S	— 55
15063 F	— 80		4761 S	— 67

INVENTARIO	CATALOGO
4764 S	- 35
4765 S	- 30
4766 S	- 12
4769 S	- 13
4772 S	- 50
4775 S	- 89
4778 S	- 46
4783 S	- 7
4785 S	- 73
4793 S	- 53
4800 S	- 64
4801 S	- 70
4803 S	- 49
4810 S	- 45
4811 S	- 60
4816 S	- 51
4818 S	- 76

INVENTARIO	CATALOGO
4820 S	- 47
4821 S	- 36
4829 S	- 58
4830 S	- 32
4831 S	- 31
4832 S	- 54
4833 S	- 68
4842 S	- 48
4844 S	- 100
4921 S	- 37
4970 S	- 34
4971 S	- 10
4972 S	- 74
4979 S	- 71
5004 S	- 66
6101 S	- 22
9337 S	- 5

TAVOLE



1. F. VANNI, 15049 F.

n. 1



2. F. VANNI, 1694 E.





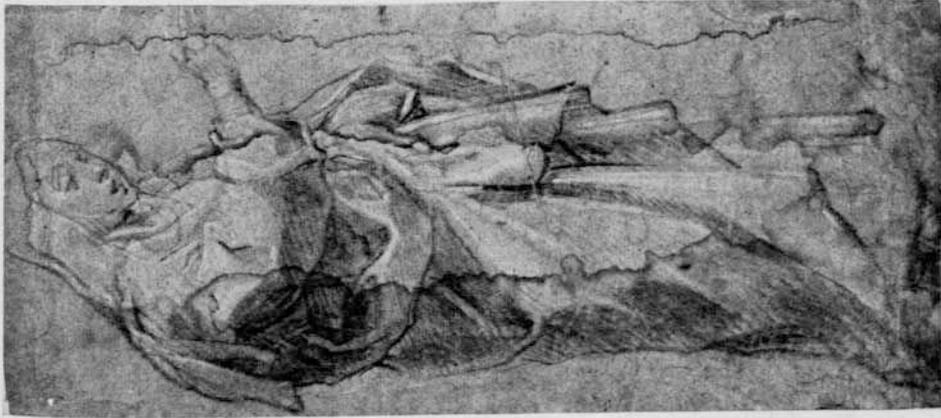
4. F. VANNI, 18298 F.

n. 4



5. F. VANNI, 9337 S.

n. 5



6. F. VANNI, 103671.

n. 6



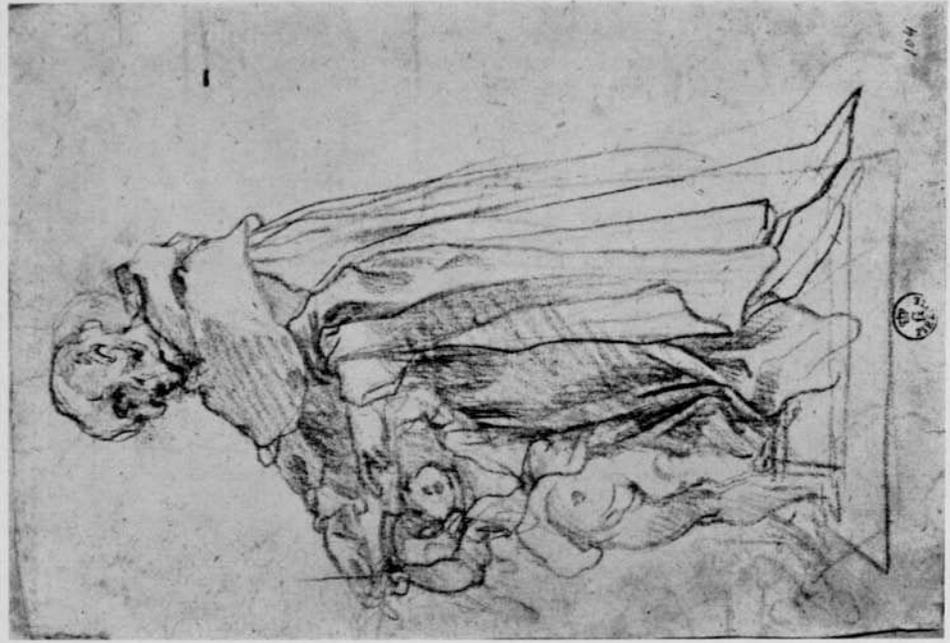
7. F. VANNI, 10795 F.

n. 9



8. F. VANNI, 4783 S.

n. 7



9. F. VANNI, 1696 E.

n. 8



10. F. VANNI, 13691 F.

n. 14



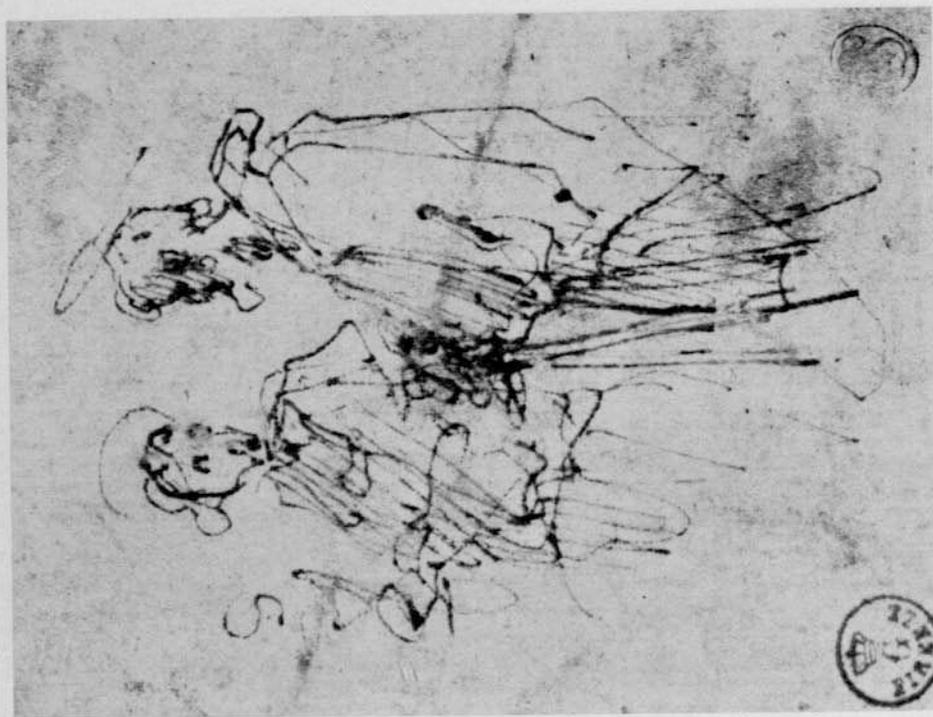
11. F. VANNI, 1290 F.

n. 11



n. 13

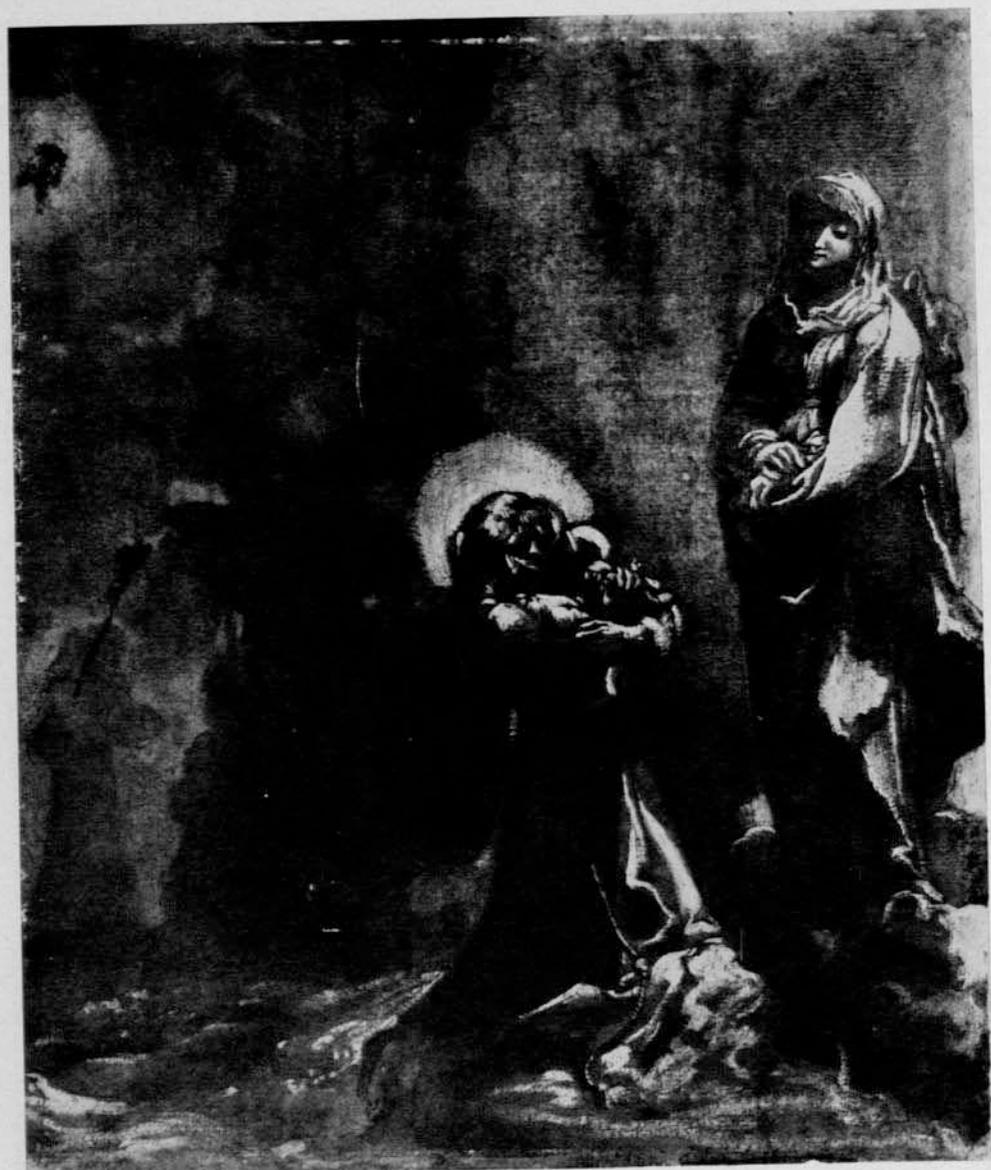
13. F. VANNI, 4769 S.



n. 12

12. F. VANNI, 4766 S.





15. F. VANNI, 19165 F.



16. F. VANNI, 15054 F.



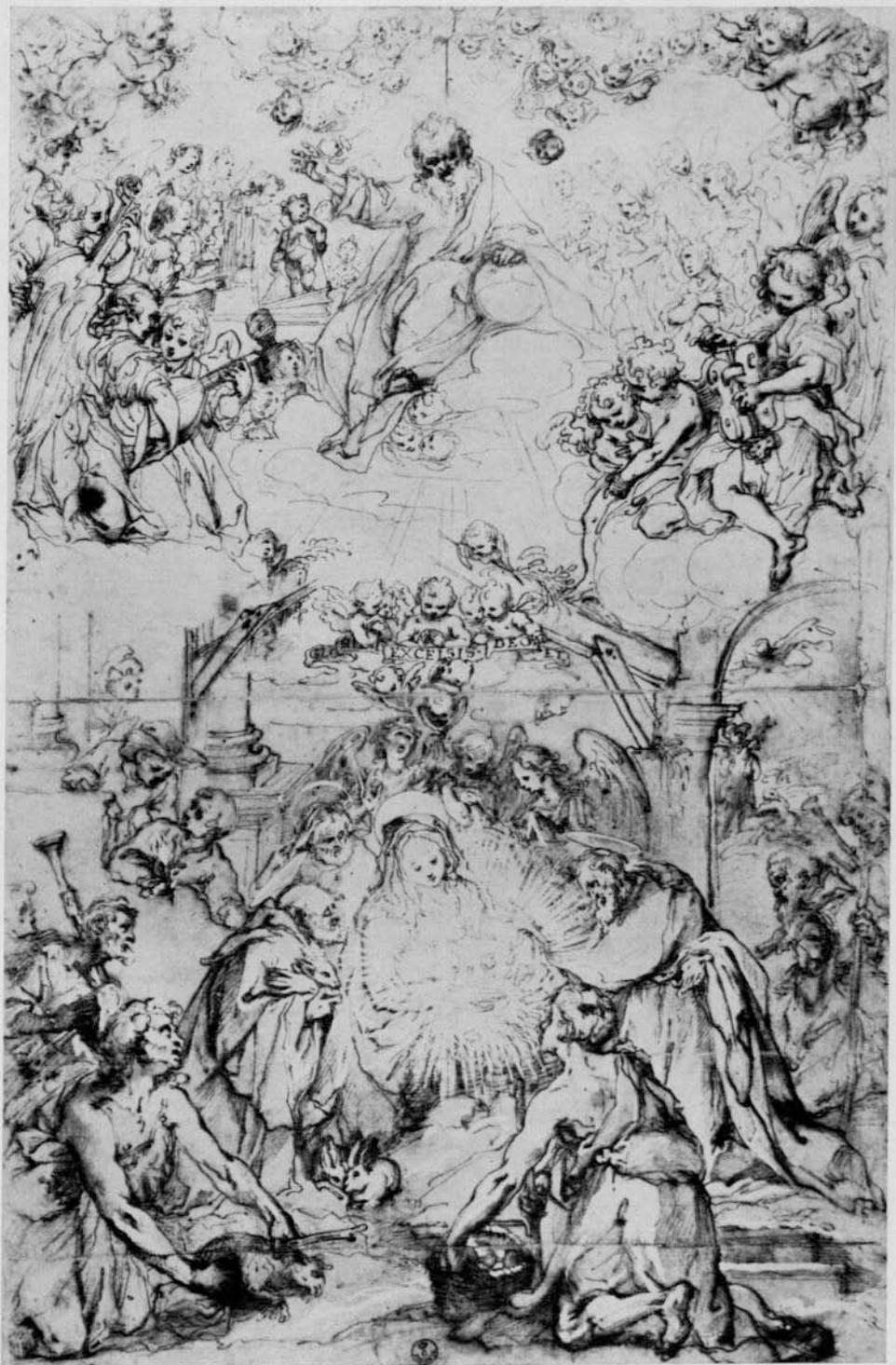
17. F. VANNI, 15058 F.

n. 17



18. F. VANNI, 4708 S.

n. 19





20. F. VANNI, 6101 S.

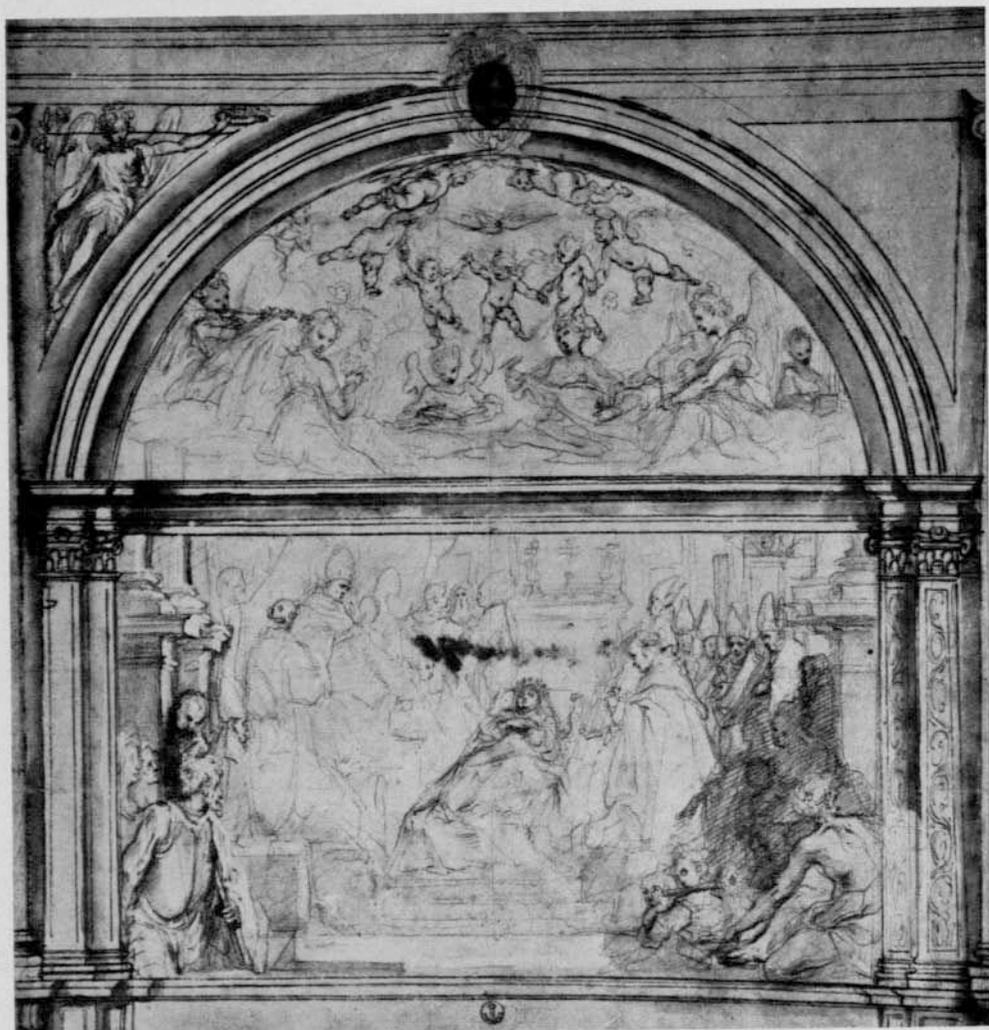
n. 22



21. F. VANNI, 1281 F.

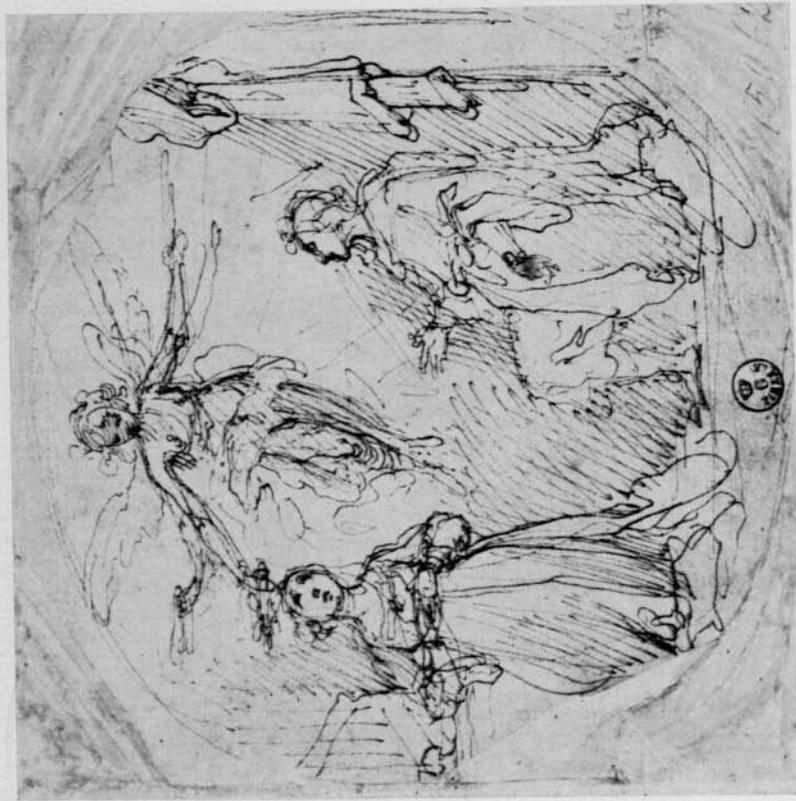
n. 20





23. F. VANNI, 1695 E.





25. F. VANNI, 15062 F.

n. 26



26. F. VANNI, 10818 F.

n. 27

Vanni

Caes. Fr.



27. F. VANNI, 1293 F.

n. 24



28. F. VANNI, 1503 F.

n. 25



n. 31

30. F. VANNI, 4831 S.



29. F. VANNI, 15048 F.

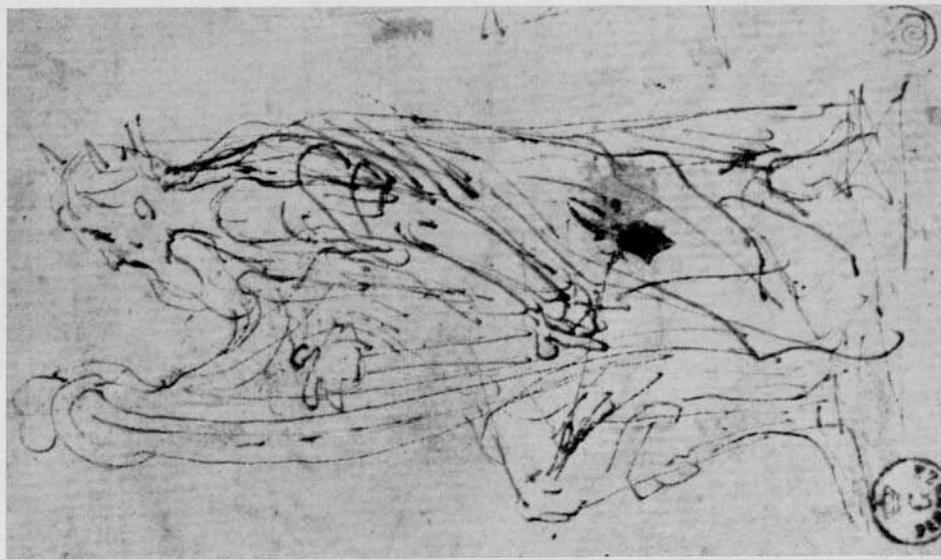
n. 29

15048



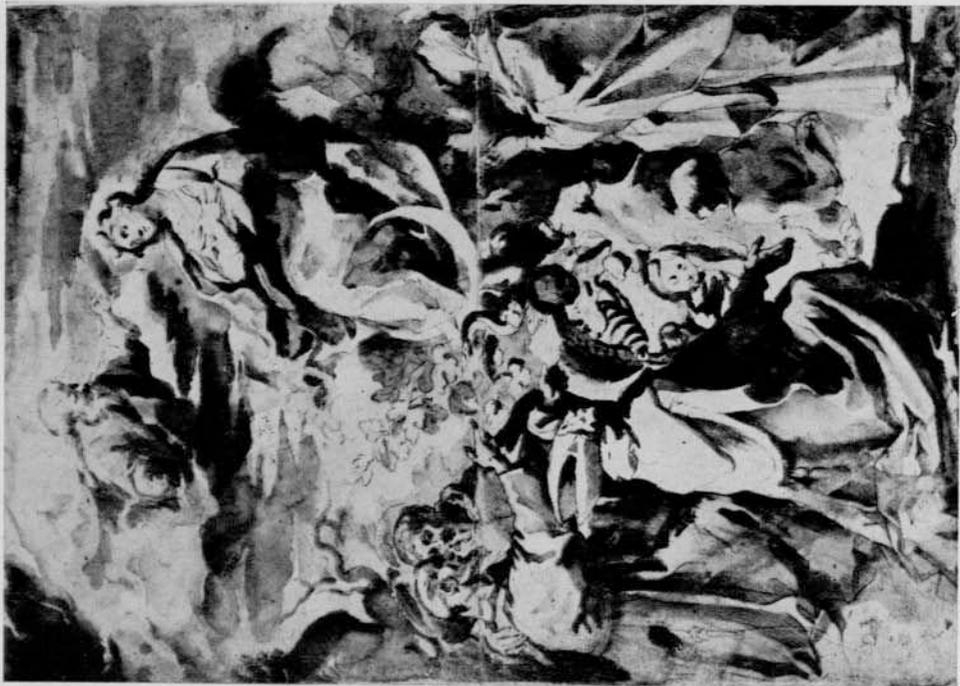
31. F. VANNI, 4765 S.

n. 30



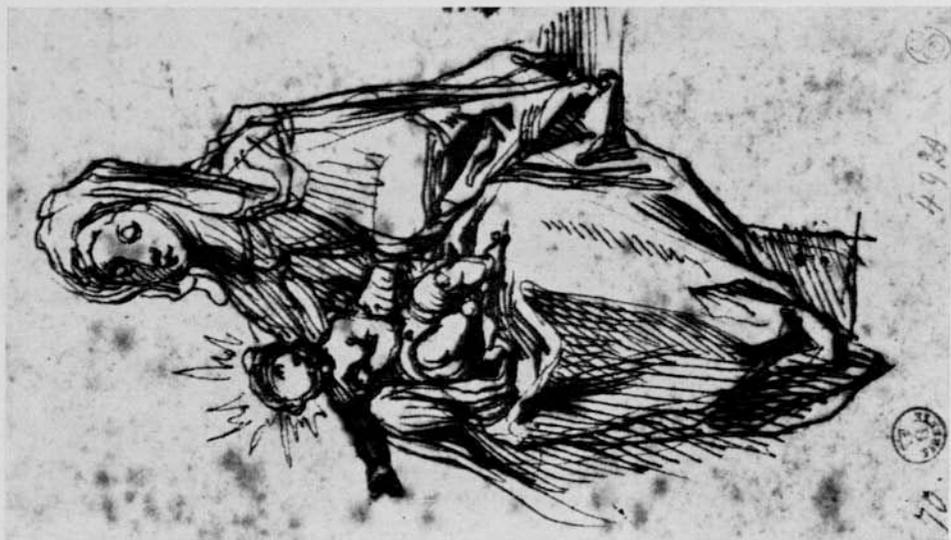
32. F. VANNI, 4830 S.

n. 32



33. F. VANNI, 10808 F.

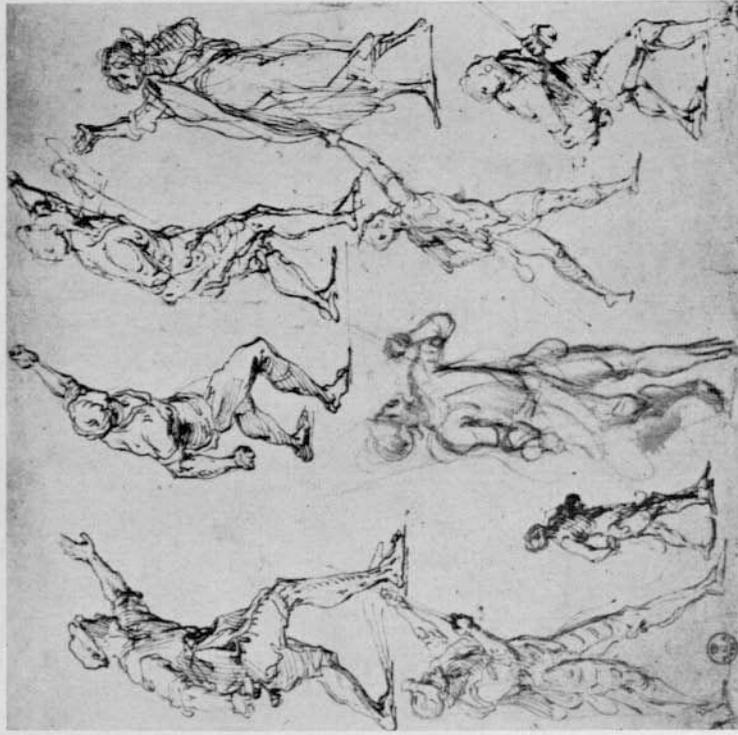
n. 33



34. F. VANNI, 4921 S.

n. 37





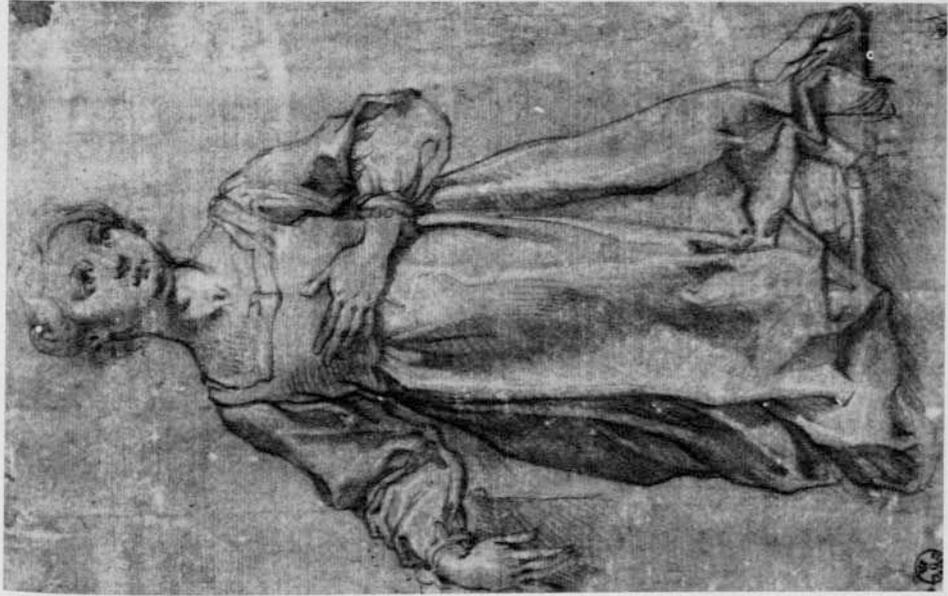
36. F. VANNI, 4821 S.

n. 36



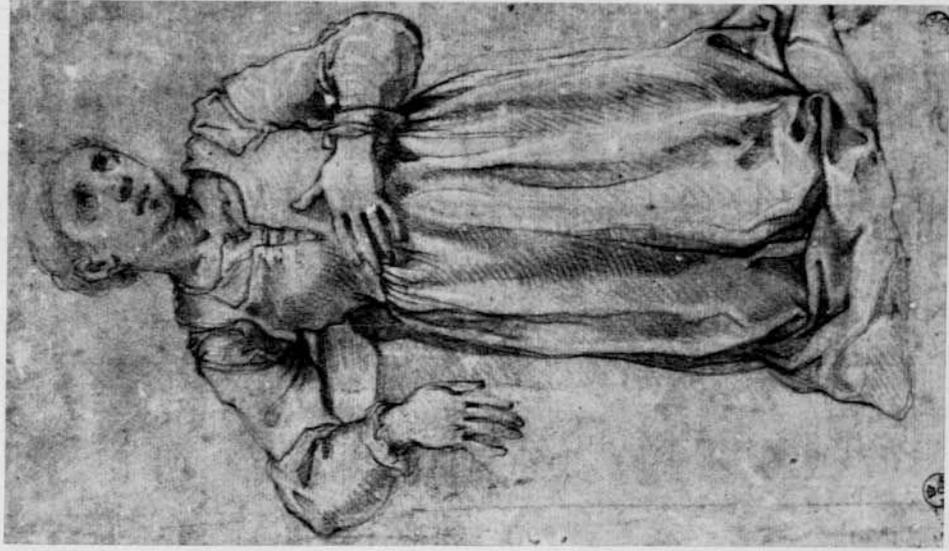
37. F. VANNI, 4764 S.

n. 35



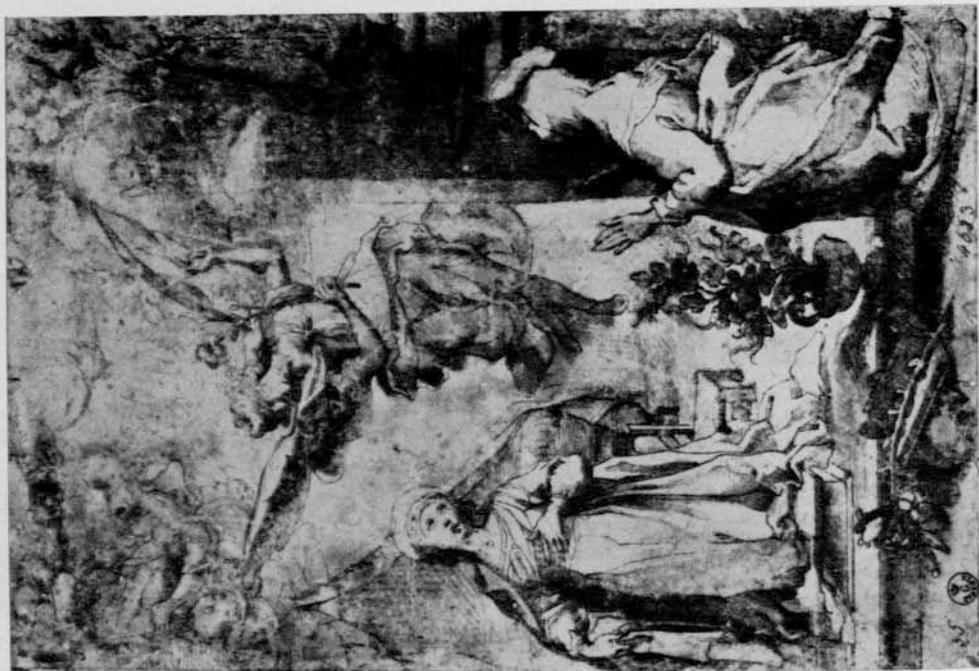
38. F. VANNI, 4628 S.

n. 39



39. F. VANNI, 4629 S.

n. 40



40. F. VANNI, 4653 S.

n. 38



41. F. VANNI, 10802 F.

n. 41



42. F. VANNI, 1967 E.

n. 42



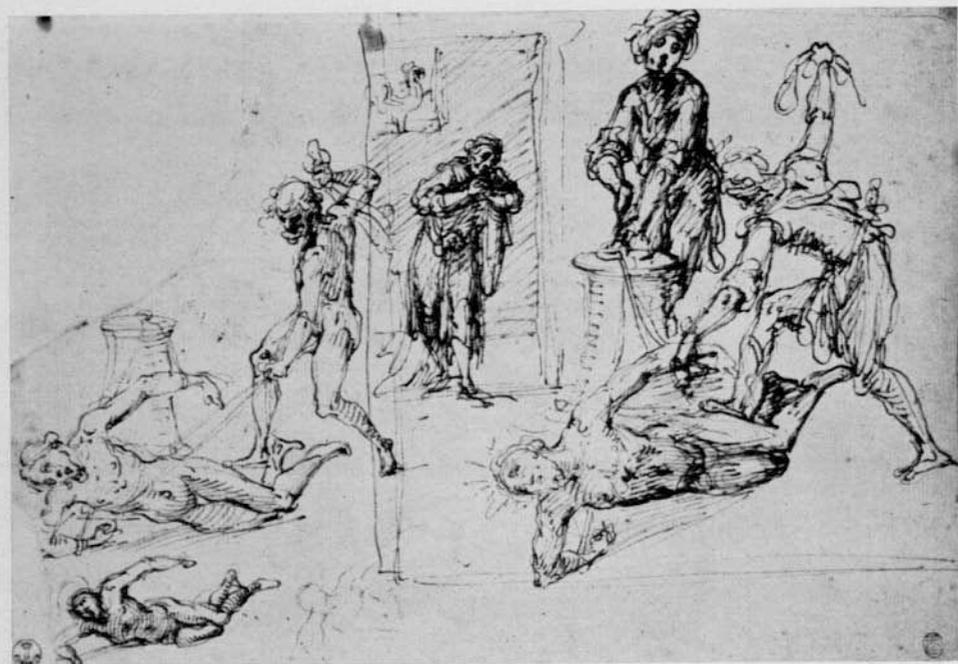
43. F. VANNI, 4664 S.

n. 43



44. F. VANNI, 10827 F.

n. 44



45. F. VANNI, 4810 S.

n. 45



46. F. VANNI, 4820 S.

n. 47



47. F. VANNI, 4778 S.

n. 46



48. F. VANNI, 4803 S. n. 49



49. F. VANNI, 4842 S.



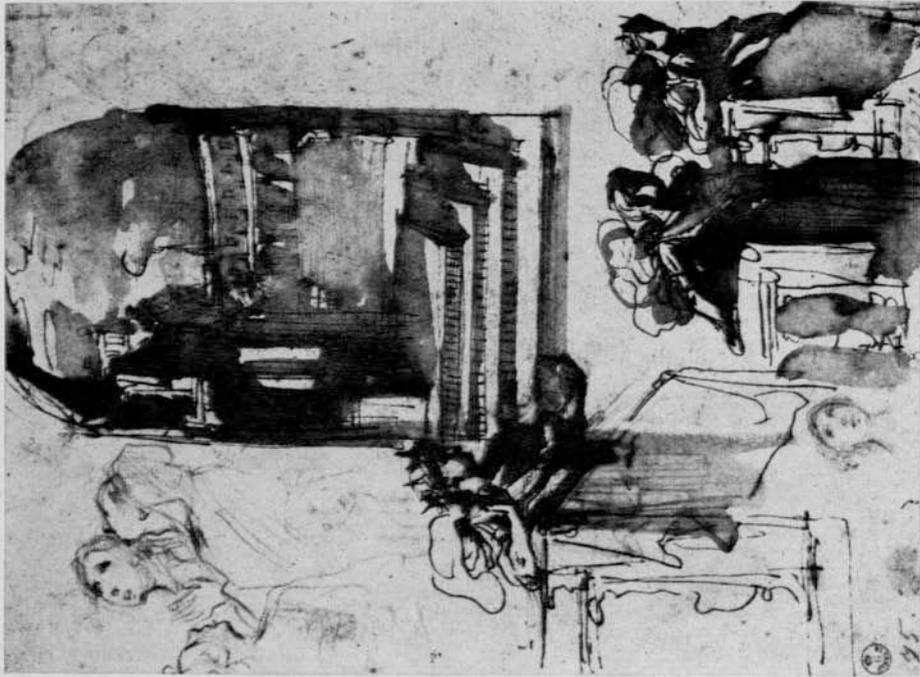
50. F. VANNI, 4816 S.

n. 51



51. F. VANNI, 4832 S.

n. 54



52. F. VANNI, 4772 S.

n. 50



53. F. VANNI, 1203 S.

n. 52



55. F. VANNI, 4793 S.

n. 53



54. F. VANNI, 1202 S.

n. 56



56. F. VANNI, 4793 S.

n. 55



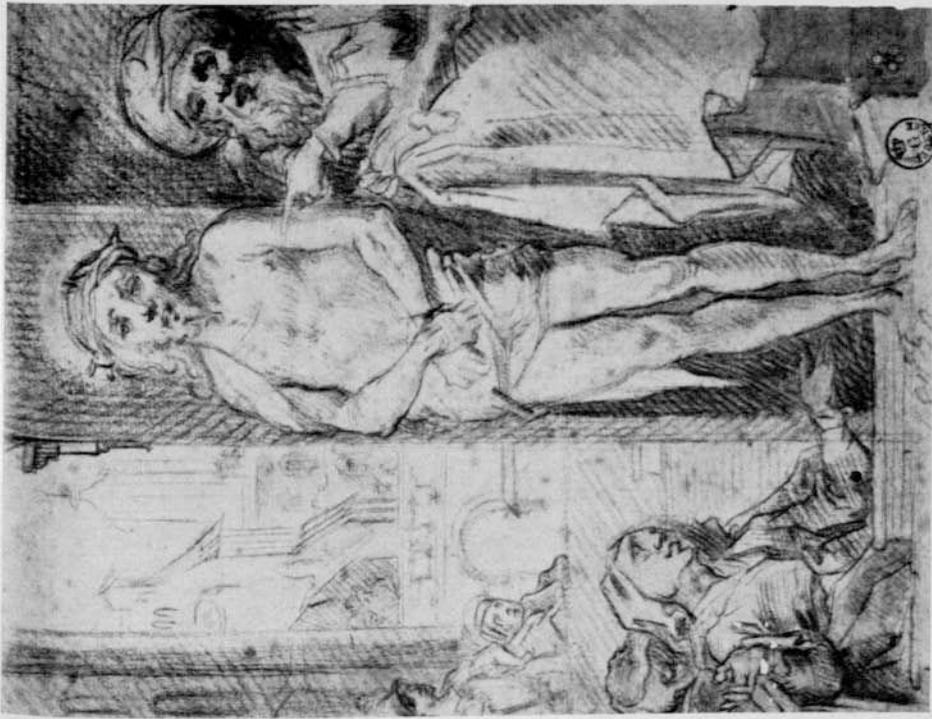
57. F. VANNI, 10794 F.

n. 57



58. F. VANNI, 4829 S.

n. 58



59. F. VANNI, 18270 F.

n. 59



60. F. VANNI, 10800 F.

n. 63



61. F. VANNI, 4717 S.

n. 61



62. F. VANNI, 4811 S.

n. 60



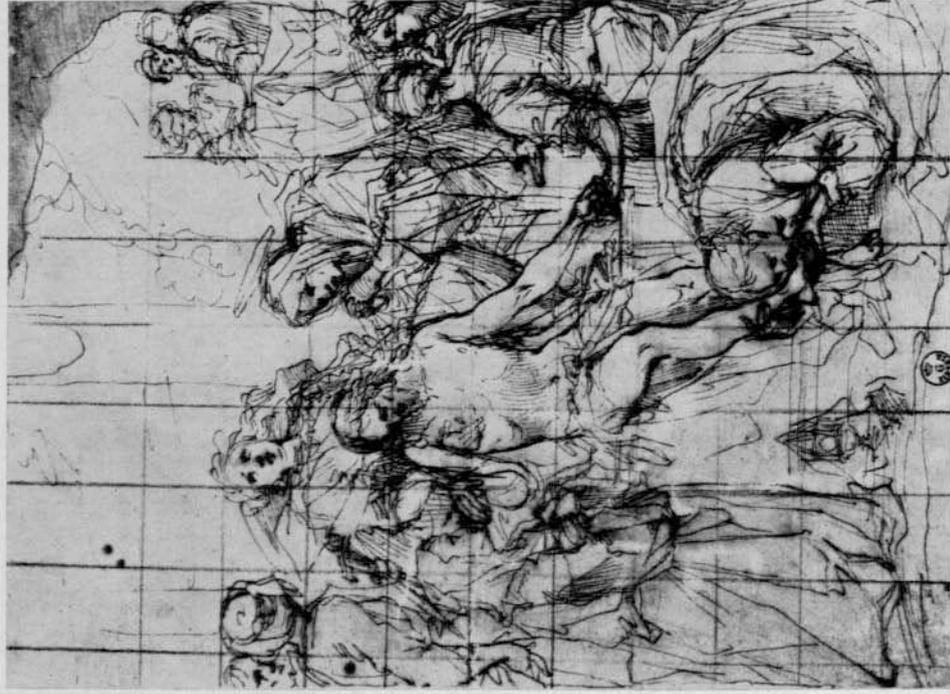
63. F. VANNI, 4800 S.

n. 64



64. F. VANNI, 10814 F.

n. 62



65. F. VANNI, 1702 E.

n. 65



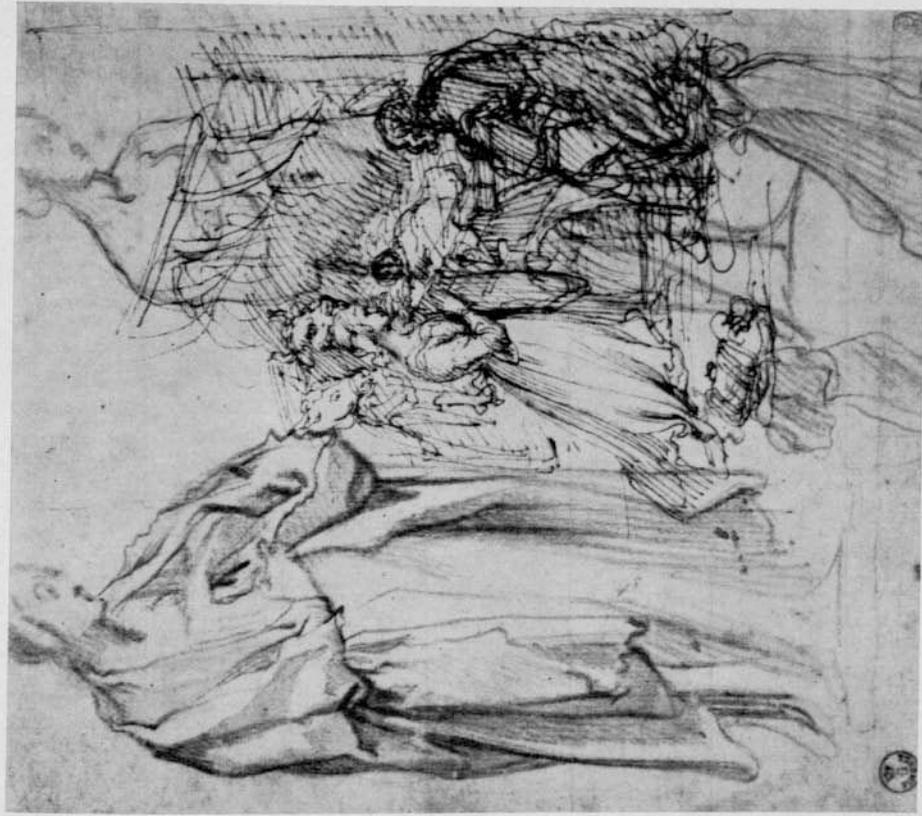
66. F. VANNI, 5004 S.

n. 66



67. F. VANNI, 4761 S.

n. 67



68. F. VANNI, 4833 S.

n. 68



69. F. VANNI, 4801 S.

n. 70



70. F. VANNI, 4979 S.

n. 71



71. F. VANNI, 10798 F.

n. 72



72. F. VANNI, 4972 S.

n. 74



74. F. VANNI, 4785 S.

n. 73



73. F. VANNI, 4730 S

n. 69





76. F. VANNI, 10820 F.

n. 75

77. F. VANNI, 15055 F.

n. 77





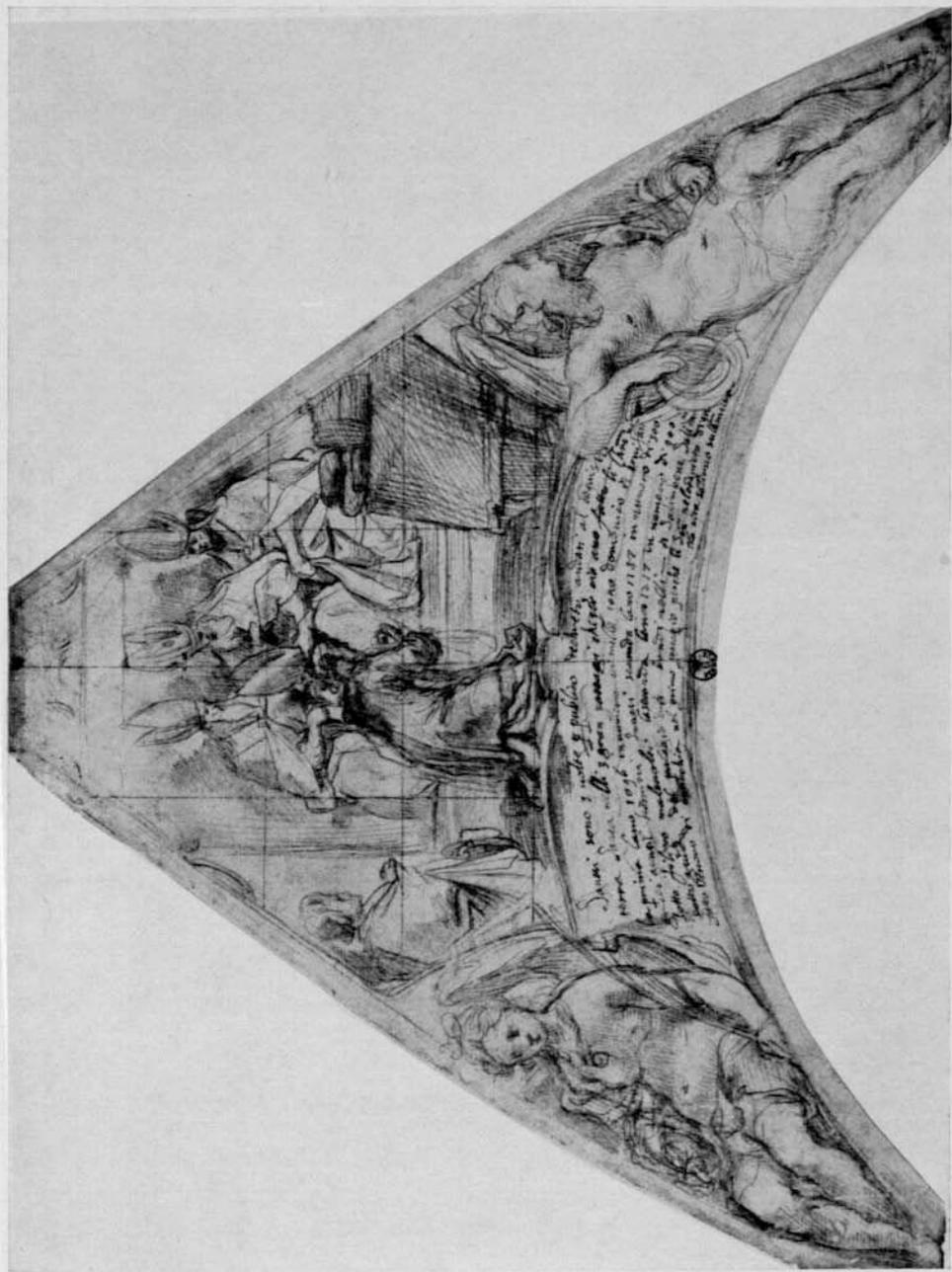
78. V. SALIMBENI, 10863 F. n. 78

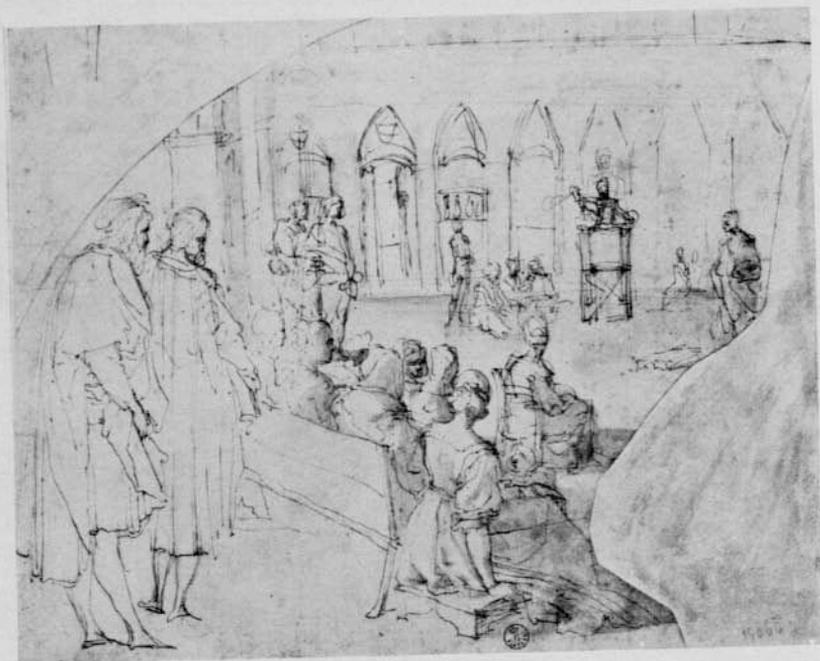


79. V. SALIMBENI, 10851 F. n. 79



80. V. SALIMBENI, 15063 F.





82. V. SALIMBENI, 15060 F.

n. 82

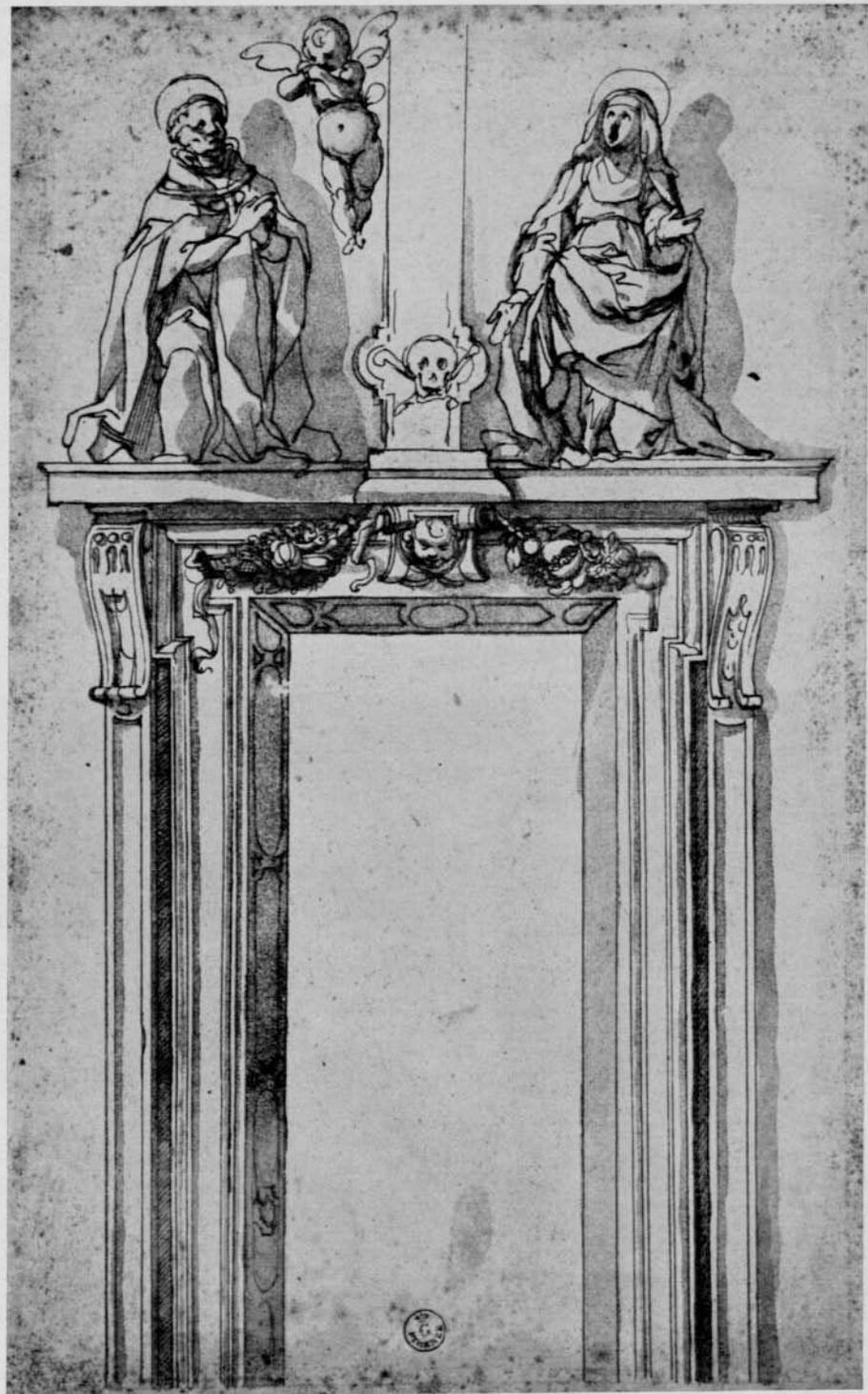


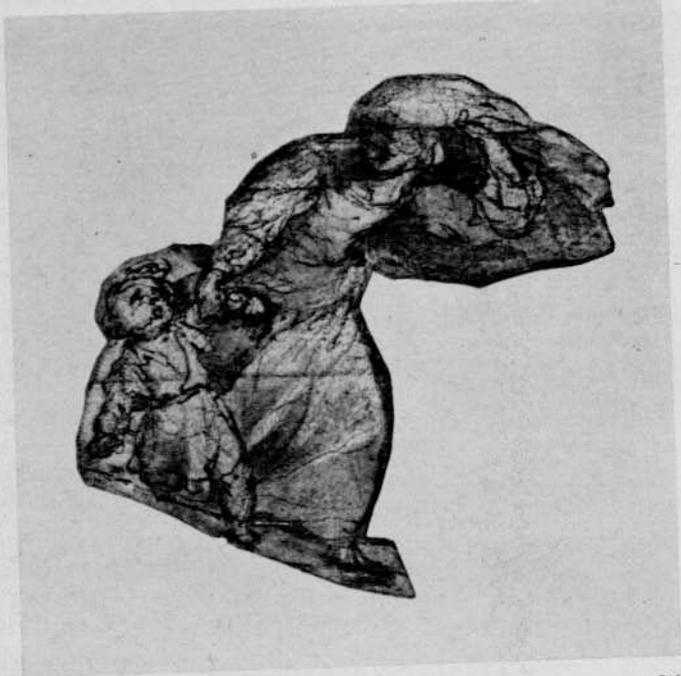
83. V. SALIMBENI, 10856 F.

n. 84









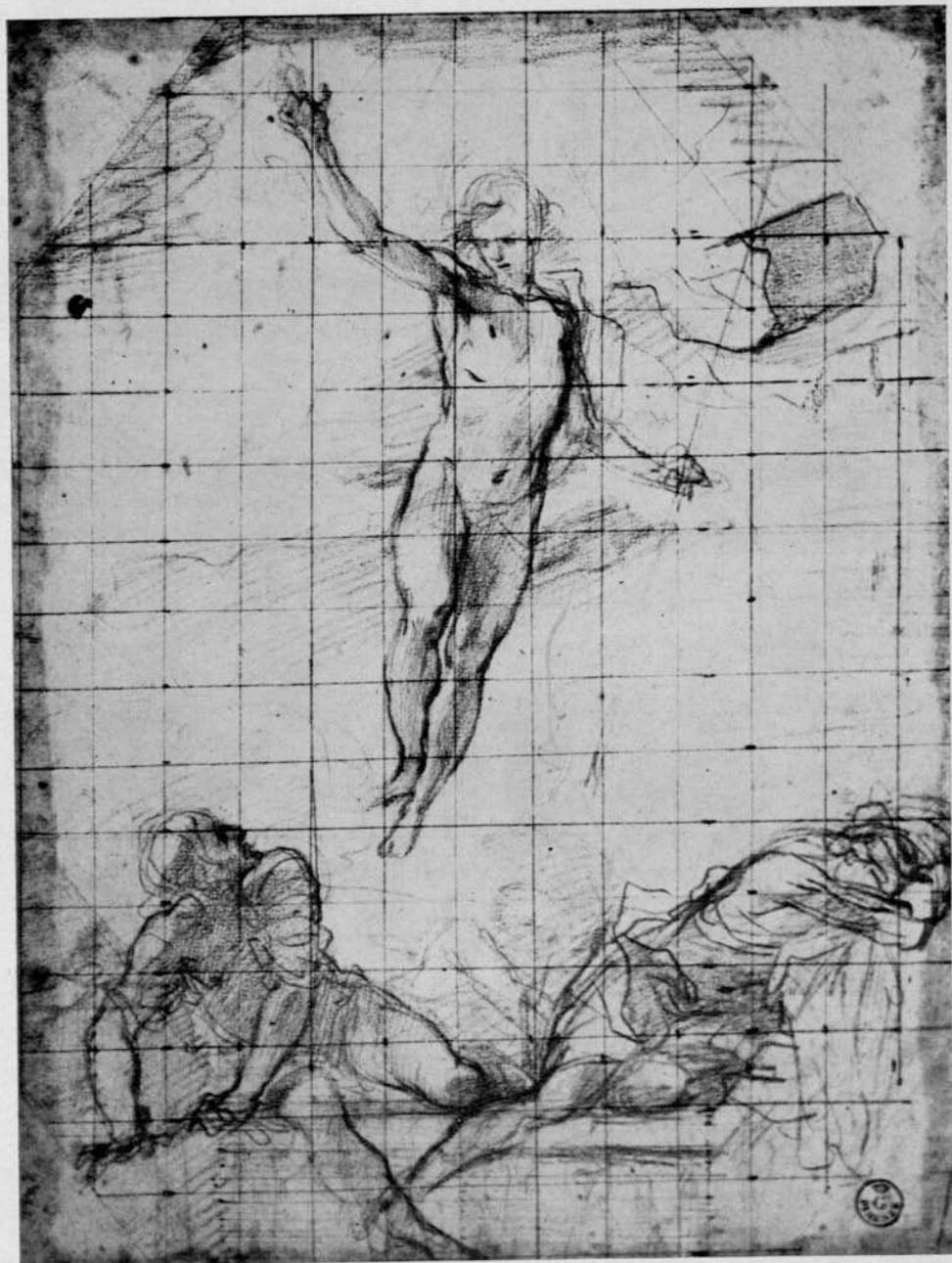
87. V. SALIMBENI, 10861 F.

n. 86

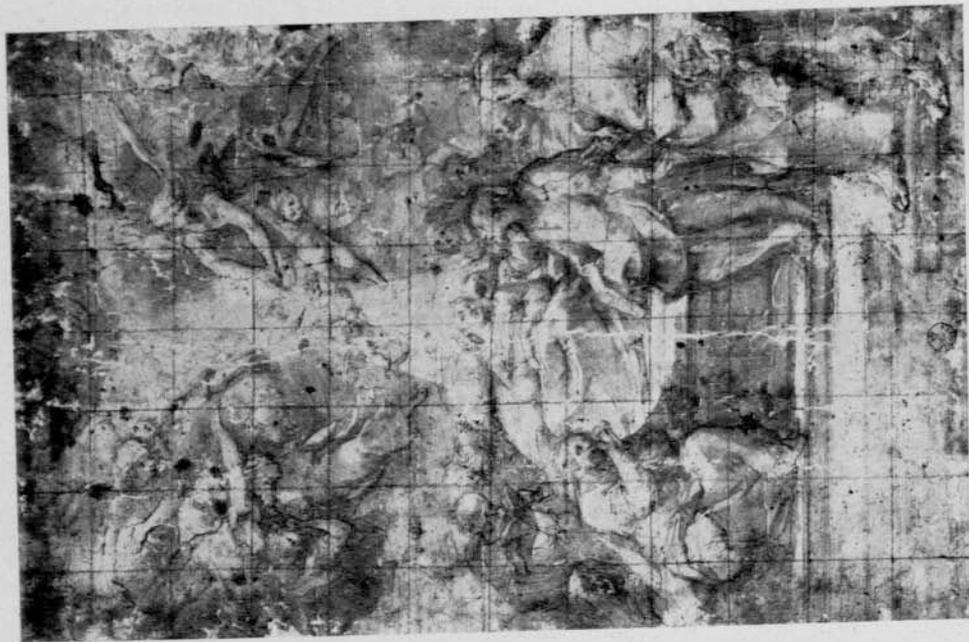


88. V. SALIMBENI, 1287 F.

n. 87

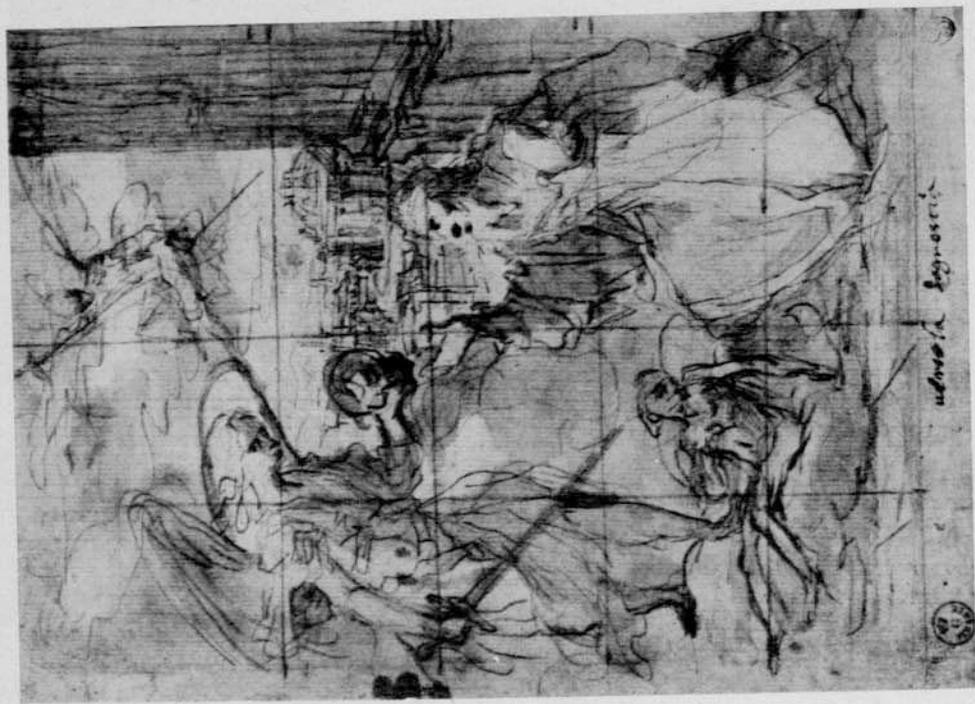


89. V. SALIMBENI, 10854 F.



91. V. SALIMBENI, 10807 F.

n. 91



90. V. SALIMBENI, 4775 S.

n. 89



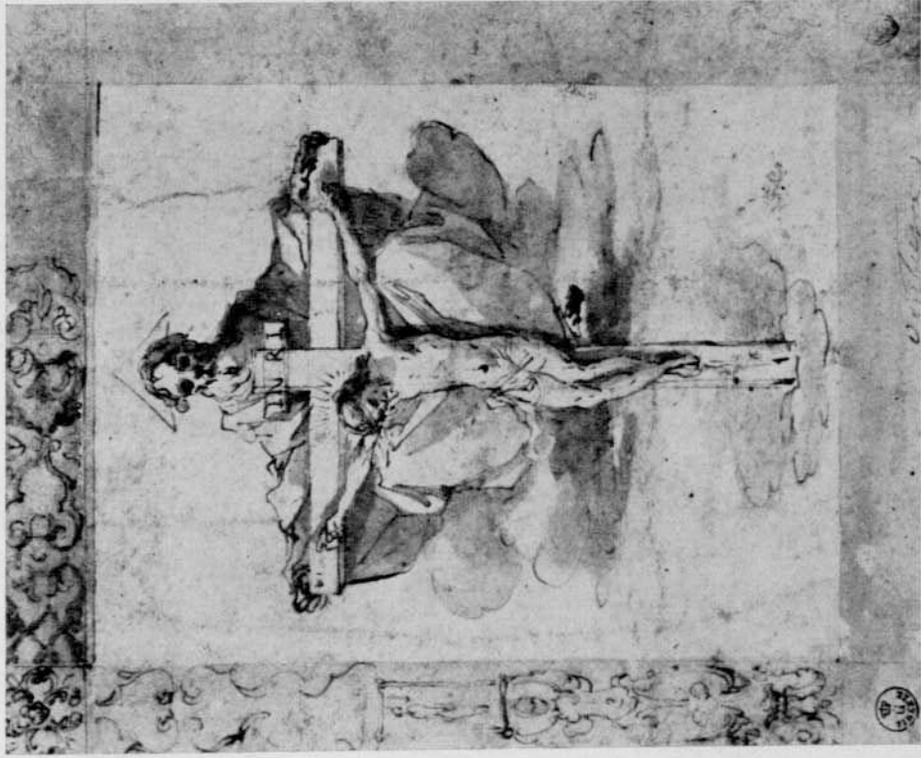
94. V. SALIMBENI, 10868 F.

n. 94

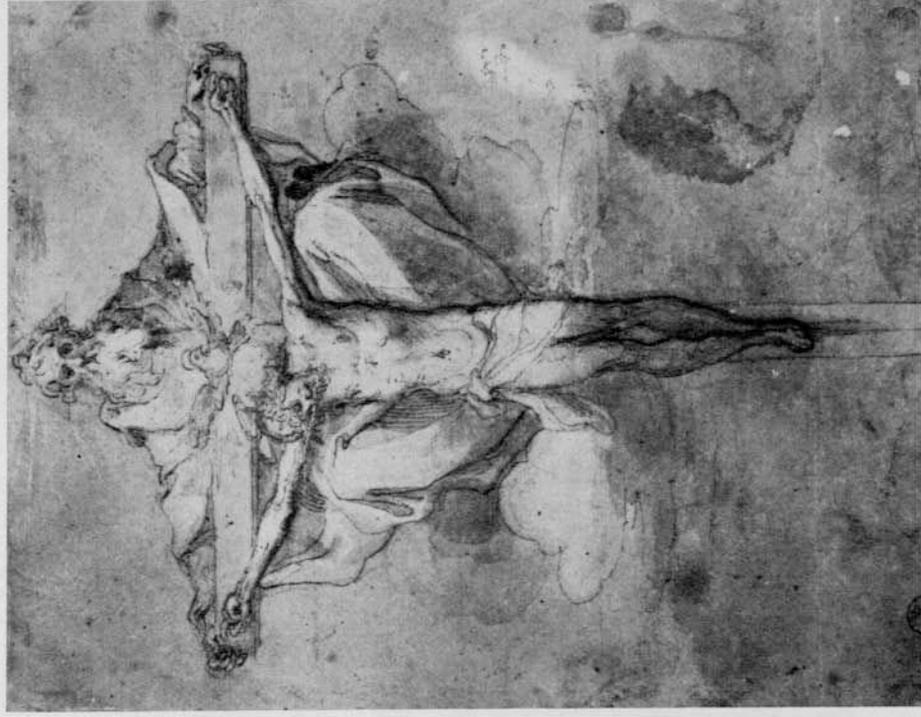


93. V. SALIMBENI, 15066 F.

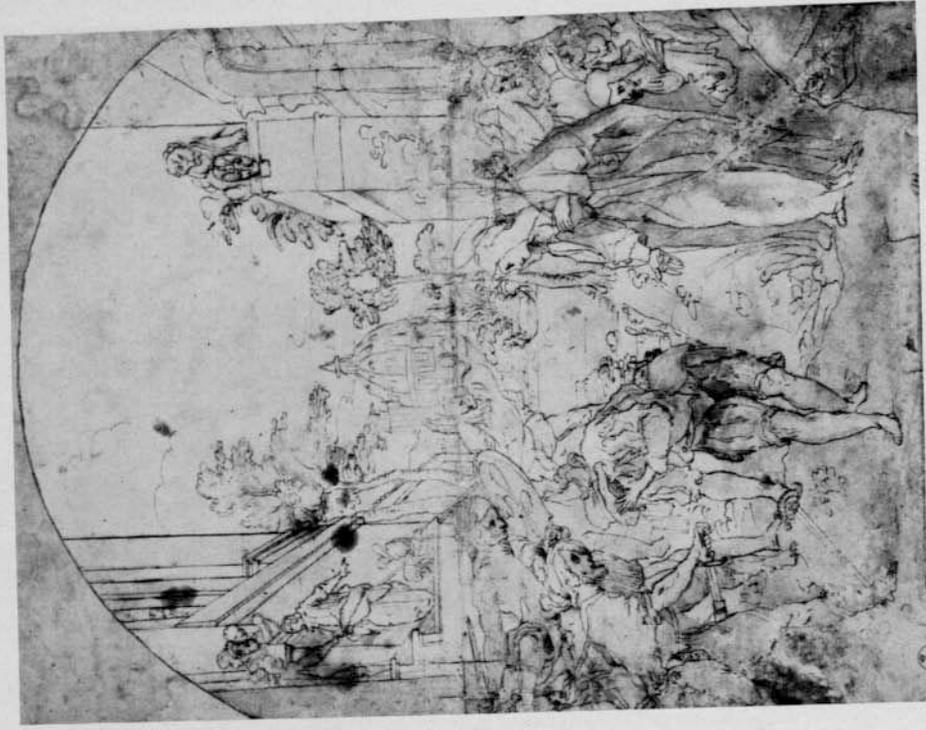
n. 93



95. V. SALIMBENI, 4657 S.

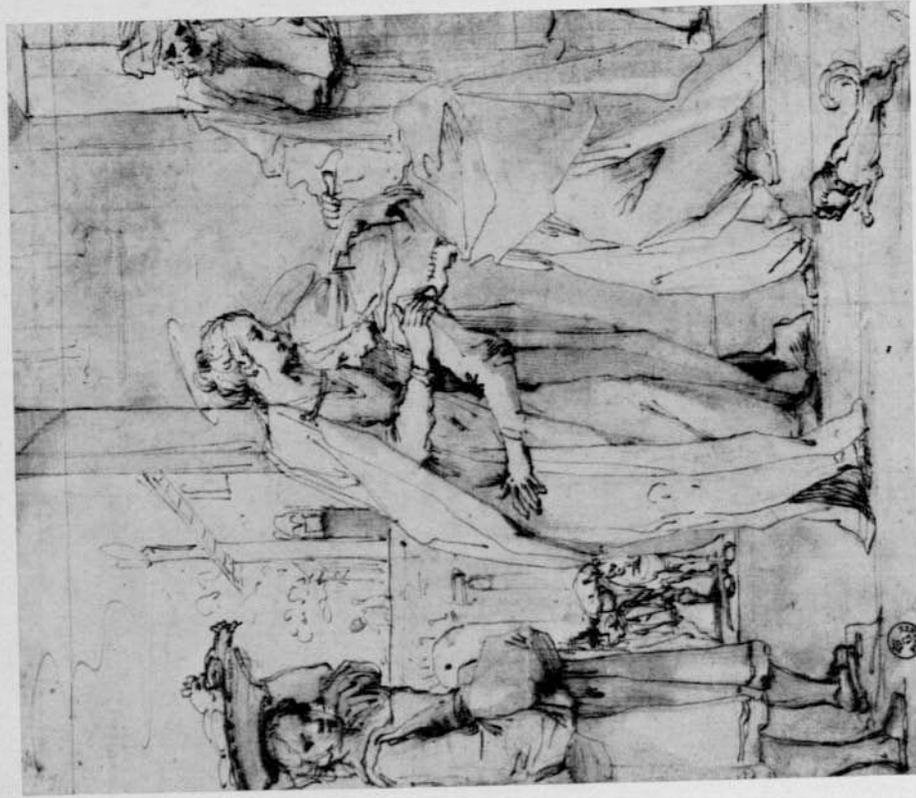


96. V. SALIMBENI, 4652 S.



98. V. SALIMBENI, 4844 S.

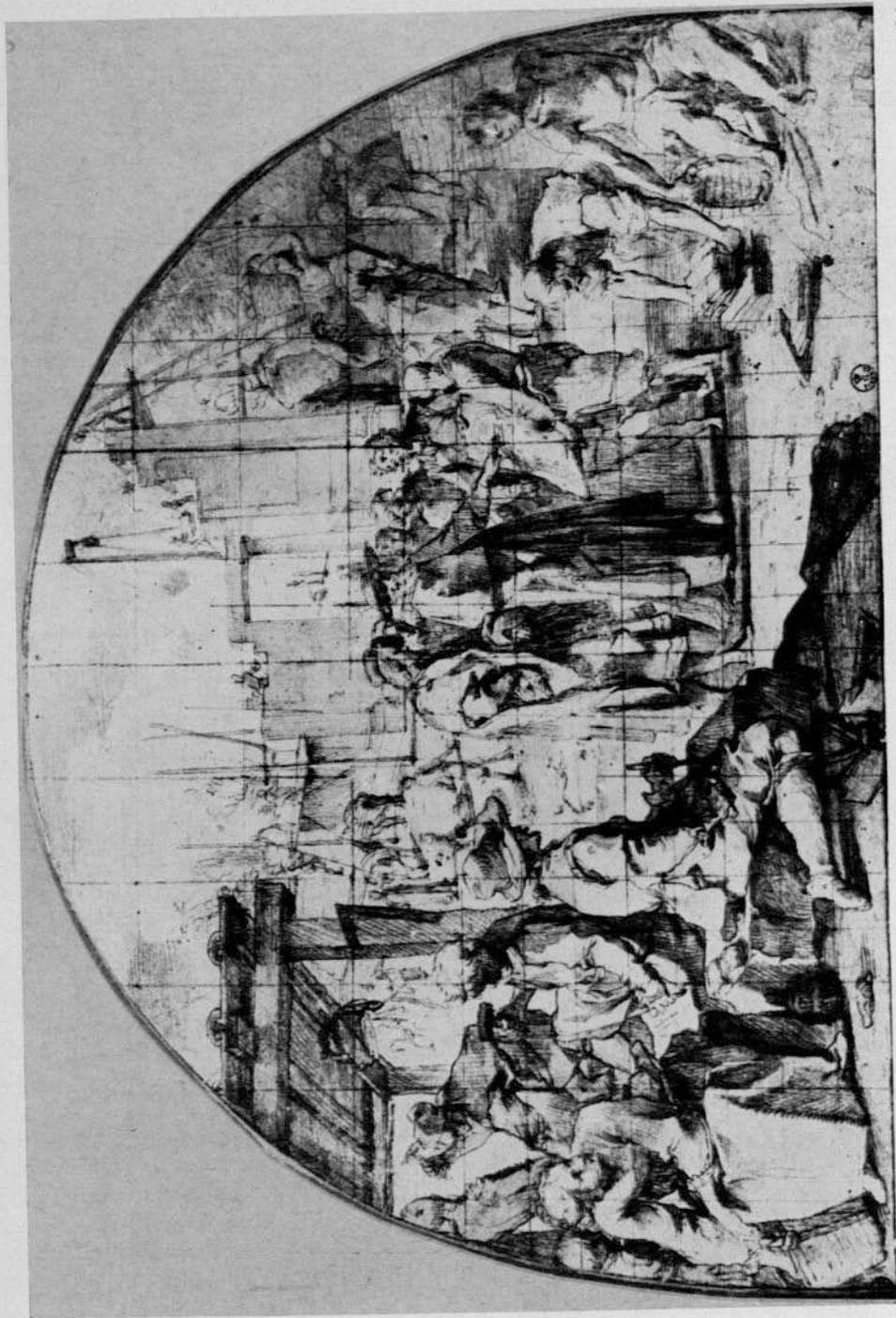
n. 100



97. V. SALIMBENI, 1286 F.

n. 97





100. V. SALIMBENI, 1284 F.



101. V. SALIMBENI, 1283 F.

n. 102



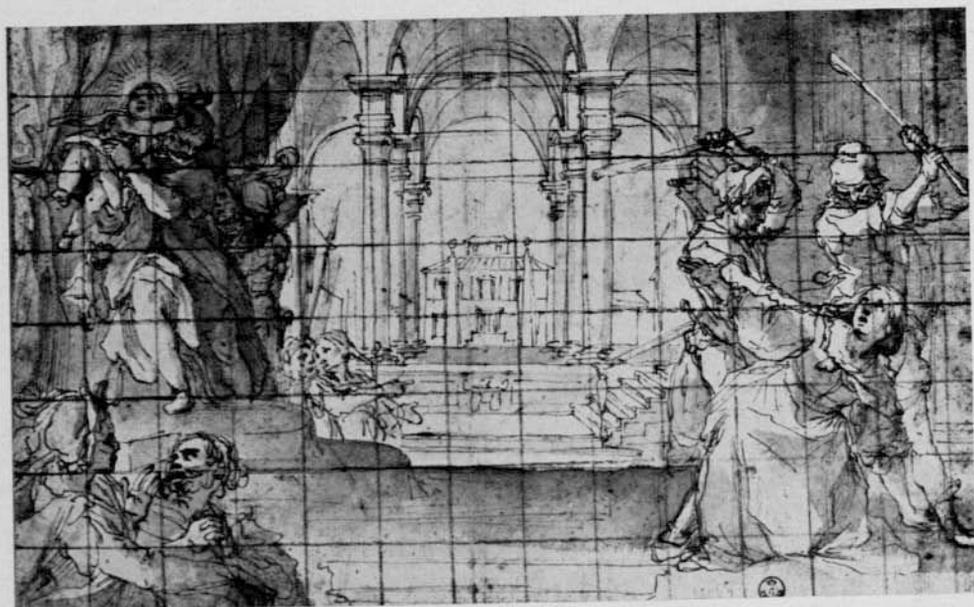
102. V. SALIMBENI, 4636 S.

n. 106



103. V. SALIMBENI, 15070 F.

n. 104

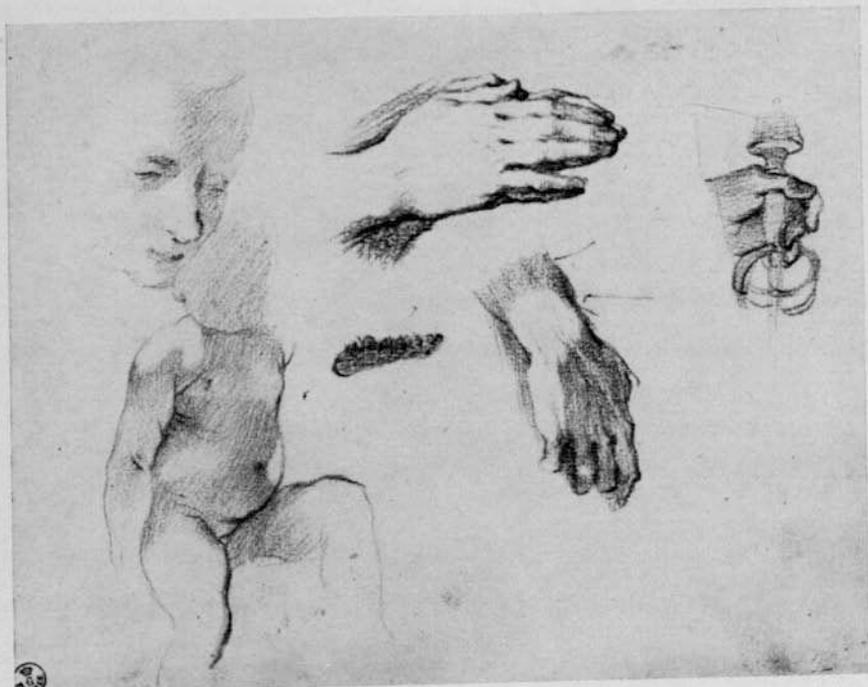


104. V. SALIMBENI, 15065 F.

n. 99



105. V. SALIMBENI, 835 E.



106. V. SALIMBENI, 1282 F.

n. 108



107. V. SALIMBENI, 10846 F.

n. 107



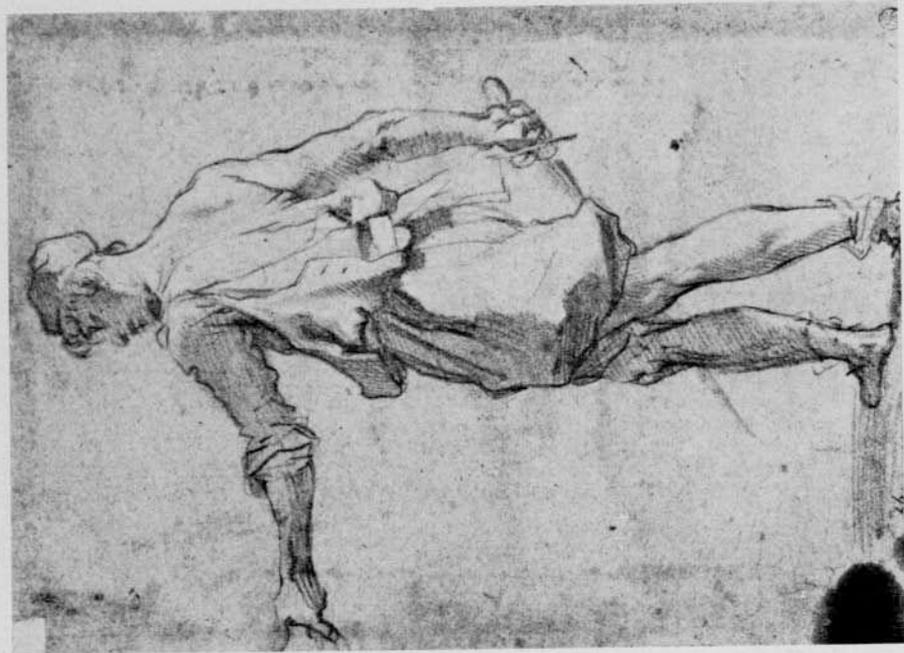
108. V. SALIMBENI, 4635 S.

n. 103



109. V. SALIMBENI, 4661 S.

n. 112



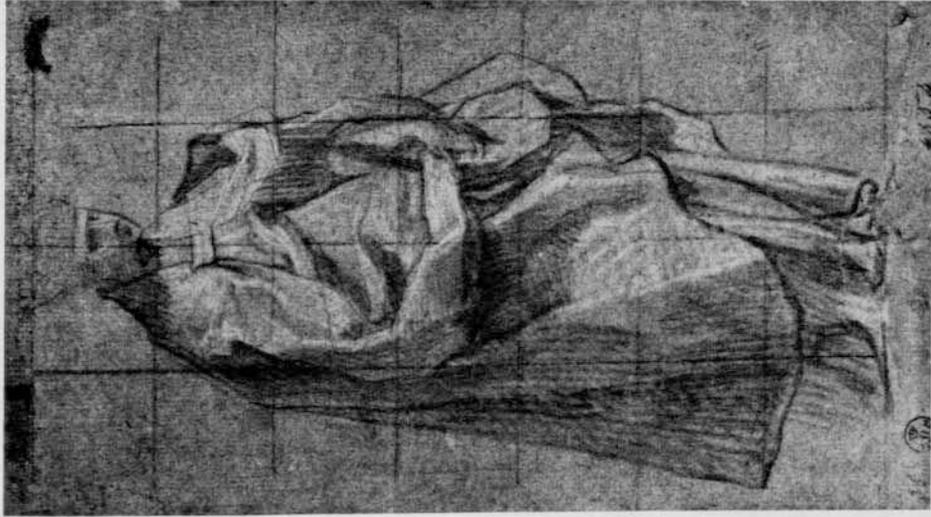
111. V. SALIMBENI, 1591 S (r.)

n. 109



110. V. SALIMBENI, 1591 S (v.)

n. 109



112. V. SALIMBENI, 4654 S.

n. 111



113. V. SALIMBENI, 1289 F.

n. 110



114. V. SALIMBENI, 10826 F.

Finito di stampare
nella Cooperativa Lavoratori Officine Grafiche Firenze
nel dicembre 1976