

Un *Ritratto di gentiluomo* del primo Cinquecento a Dublino (un'aggiunta al catalogo di Niccolò Soggi)

Presso la National Gallery of Ireland di Dublino si conserva un *Ritratto di gentiluomo* su tavola (figg. 1, 2, tav. XVI) che per l'elevata qualità artistica e la peculiarità dei caratteri stilistici presenta un interesse non trascurabile: ritengo quindi non superflua una sua nuova e più accurata analisi stilistica e un nuovo tentativo di attribuzione. Il ritratto raffigura un gentiluomo a mezzo busto con inclusione delle mani, collocato contro un fondo parzialmente chiuso da un parapetto al di là del quale si apre un vasto paesaggio naturale. Nei non molti studiosi che gli hanno dedicato la loro attenzione ha suscitato pareri critici e attributivi discordanti, che sottolineano la particolarità dei caratteri formali del dipinto e la loro non facile o univoca lettura. La tavola è in discrete condizioni di conservazione: si notano tuttavia alcune abrasioni, dovute a troppo energiche puliture, e successivi ritocchi, localizzati in particolare a sinistra e a destra sulle spalle del personaggio, sul cappello e nel paesaggio a sinistra. Sul retro è presente un sigillo di cera verde con una testa di putto (o di Gorgone?), e le lettere 'PM' (fig. 3) che non mi è stato possibile identificare e di cui pubblico l'immagine nella speranza che possa essere in futuro riconosciuto¹.

Il ritratto è entrato nella Galleria di Dublino nel 1893 come acquisto dalla collezione George

Donaldson di Londra, con un'attribuzione ad Andrea Solario. Non è noto a chi si debba questo riferimento, che venne tuttavia mantenuto nelle edizioni dei cataloghi del museo di appartenenza fino agli anni Settanta del secolo scorso; successivamente e fino ad oggi è stato invece catalogato come di anonimo di scuola fiorentina del XVI secolo².

L'attribuzione al Solario fu accolta dal Berenson già a partire dagli Indici del 1907³ e successivamente dal Suida (1929)⁴. Anche Luisa Cogliati Arano riferì il ritratto al pittore e propose una datazione al 1504, parallela al *Ritratto di Cristoforo Longoni* (Londra, National Gallery), firmato e datato 1505⁵. Kurt Badt, tuttavia, aveva già decisamente respinto questo riferimento nella monografia dedicata al pittore lombardo pubblicata nel 1914⁶, sottolineando come la tecnica e lo stile piuttosto duro del dipinto fossero del tutto estranei alla maniera del Solario e citando l'opinione di Claude Phillips, riferita da Ellen Duncans, che riportava il ritratto in area toscana, attribuendolo a Girolamo del Pacchia⁷.

Il nome del Solario è stato respinto anche da David A. Brown⁸ che tuttavia non ha proposto riferimenti alternativi. Una collocazione in ambito fiorentino era stata invece precedentemente affer-



1. Niccolò Soggi (qui attr.), *Ritratto maschile*, Dublino, National Gallery of Ireland.

mata da Federico Zeri, che in un primo momento aveva proposto dubitativamente il nome di Tommaso di Stefano⁹ e successivamente, con riserva, quello di Antonio del Ceraio¹⁰. Come lo stesso Zeri ammetteva, il confronto diretto con le opere di questo pittore lasciava infatti spazio a incertezze dovute anche, secondo lo studioso, alla ancora scarsa conoscenza di molti pittori minori del primo Cinquecento fiorentino. L'attribuzione al Ceraio è stata successivamente accolta da Alessandra Tamborino che tuttavia, nel riconoscere per primo allo Zeri il riferimento, non rilevava i dubbi e la cautela con cui lo stesso studioso aveva avanzato il nome del pittore¹¹.

Se l'inserimento nella scuola fiorentina del primo Cinquecento del ritratto non può più essere messo in discussione, dati i palesi riferimenti stilistici alla corrente del classicismo dei primi due decenni del secolo e in particolare

a modelli di Perugino e Raffaello, l'individuazione dell'autore del dipinto può a mio parere essere meglio precisata nella figura del pittore Niccolò Soggi (1479-1551), nato a Monte San Savino ma di famiglia fiorentina e attivo tra Arezzo e Firenze nei primi decenni del secolo. La proposta si basa sulle notevoli affinità stilistiche ed espressive, nonché sulle corrispondenze che legano anche la tipologia del paesaggio e particolari, come il disegno e la resa delle mani del gentiluomo, con opere certe o attendibilmente riferibili al Soggi.

La collocazione del personaggio a mezzo busto, leggermente di tre quarti ma con il volto quasi frontale, e l'inclusione di entrambe le mani riflettono la conoscenza di modelli di scuola fiamminga a cui si deve, già a partire dai primi decenni del XV secolo, l'elaborazione di questo tipo di taglio, di cui uno degli esempi più antichi è il *Ritratto*



2. Niccolò Soggi (qui attr.), *Ritratto maschile*, Dublino, National Gallery of Ireland (part.).

di giovane datato 1432 di Jan Van Eyck (Londra, National Gallery). Questa nuova impostazione venne rapidamente a sostituire, grazie alle sue maggiori potenzialità espressive e alle sue qualità naturalistiche e di maggiore verosimiglianza, il profilo 'all'antica', di carattere più ieratico e celebrativo, preferito in Italia fino agli anni Settanta del Quattrocento. L'apertura del fondo su un vasto paesaggio naturale è anch'essa una formula compositiva di derivazione nordico-fiamminga, resa celebre soprattutto dal Memling, che iniziò ad adottarla intorno agli anni Settanta del Quattrocento e che riscosse poi un ampio consenso nell'Italia del Centro e del Nord a partire dall'ultimo quarto del Quattrocento, rimanendo in voga fino all'inizio del Cinquecento. I ritratti del Memling realizzati per committenti italiani e presenti in antico in Italia, come il *Ritratto d'uomo con una moneta*, raffigurante probabilmente Bernardo Bembo, ambasciatore veneziano a Firenze (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), e il *Ritratto di uomo con lettera* (Firenze, Galleria degli Uffizi), servirono da modello, com'è stato più volte osservato, a ritratti come il *Francesco delle Opere* del Perugino (Firenze, Galleria degli Uffizi), di cui il Soggi, come riferisce il Vasari, era stato allievo¹².

L'autore del ritratto di Dublino sembra fare riferimento a questi modelli nell'impostazione e nel rapporto proporzionale della figura rispetto allo sfondo, nella tecnica esecutiva del paesaggio e del cielo, che si schiarisce verso la linea dell'orizzonte, e anche negli elementi della veduta in cui, come nei paesaggi del Perugino, affiorano in lontananza le sagome sfumate di alcuni edifici. Nella

veduta di destra compare in particolare un edificio che sembra riprodurre la facciata di Palazzo della Signoria a Firenze, forse come allusione al luogo di origine o di residenza del personaggio raffigurato.

3. Niccolò Soggi (qui attr.), *Ritratto maschile* (sigillo sul retro), Dublino, National Gallery of Ireland.





4. Niccolò Soggi, *Adorazione dei pastori*, Arezzo, chiesa della SS. Annunziata.

A modelli ritrattistici del Memling e del Perugino si riferisce inoltre la collocazione della linea dell'orizzonte a un'altezza tale da consentire a gran parte del capo del personaggio e alla sagoma scura del cappello di risaltare nitidamente contro lo sfondo limpido e luminoso del cielo, secondo una tecnica che privilegia valori linearistici di netto contrasto rispetto a più sottili e graduali effetti di inserimento della figura nell'atmosfera circostante. Questo elemento e la mancanza di agio con cui il personaggio appare inserito entro i margini del dipinto – dovuta in parte al taglio della figura, che risulta poco adatto all'inserimento di entrambe le mani – conferiscono al ritratto un tono piuttosto arcaizzante rispetto alla supposta epoca di esecuzione che, in base ai confronti con opere datate del Soggi di cui si dirà tra breve, e in relazione anche agli elementi della moda dell'abbigliamento del personaggio, dovrà essere collocata intorno al 1520.

La presenza della balaustra che separa il gentiluomo dal paesaggio è un elemento non molto comune nella ritrattistica italiana del primo Cinquecento, anche se si ritrova, ad esempio, nel *Ritratto virile* attribuito dubitativamente a Raffaello, e in passato al Perugino, della collezione dei Principi del Lichtenstein a Vienna, databile al 1503-1504. Si tratta di uno schema che potrebbe derivare da composizioni contemporanee raffiguranti la Madonna con il Bambino, in cui questo elemento compositivo ricorre frequentemente negli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, con la funzione di isolare le figure sacre dal paesaggio e nello stesso tempo di porle in risalto, collocandole in uno spazio ben definito tra il fondo naturale e il primo piano¹³.

L'acuto naturalismo nella descrizione dei lineamenti del personaggio, di cui viene rilevato ogni particolare più minuto, come l'ombreggiatura scura dei baffi e della barba, il profilo incavato del-

le guance e le rughe intorno alla bocca, contrasta con il classicismo idealizzante dello stile che, nel nitido stagliarsi della figura contro il fondo, nella luminosità limpida e diffusa che consente di rilevare ogni particolare, nella continuità del segno di contorno e nella tessitura pittorica compatta e lucida rimanda, oltre che ai citati modelli fiamminghi e del Perugino, alla maniera fiorentina di Raffaello, nonché alla politezza formale di Lorenzo di Credi.

Questo contrasto tra naturalismo quasi iperrealistico nella resa dei tratti fisionomici – congiunto in questo caso a un non trascurabile interesse per l'individuazione psicologica del personaggio – e gusto per forme compatte e levigate di tipo accademizzante è un elemento peculiare e assai caratteristico delle opere mature del Soggi, tra cui l'*Adorazione dei pastori*, datata 1521, della chiesa della SS. Annunziata ad Arezzo (fig. 4, tav. XVII).

In questa pala, che si pone all'apice della maturità dell'artista, la spiccata accentuazione realistica delle fisionomie dei pastori rendono del tutto verosimile la notizia riportata dal Vasari, secondo cui «nel San Giuseppe ed in alcuni pastori sono molte teste di naturale, cioè Stagio Sassoli pittore ed amico di Niccolò, e Papino dalla Pieve suo discepolo»¹⁴.

L'interesse del Soggi per una resa dei personaggi anche sacri con un realismo penetrante di tipo ritrattistico e l'adozione di una tecnica disegnativa minuziosa, incisa e non priva di una certa durezza, denotano in questa come in altre opere della maturità (tra cui anche il ritratto qui attribuito), una spiccata propensione per i modelli nordici, che si inquadra in quel ben noto e più vasto fenomeno di scambio con la cultura artistica d'oltralpe che aveva coinvolto la pittura fiorentina tra Quattro e Cinquecento. Questa particolarità dello stile del

5. Niccolò Soggi, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, Baltimora, Walters Art Gallery.



Soggi si osserva con evidenza anche nella figura del San Giuseppe che compare nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* di Baltimora (fig. 5)¹⁵, dove a una decisa caratterizzazione della fisionomia del volto del santo, tanto da far supporre che possa trattarsi anche in questo caso di un ritratto, si unisce una descrizione lenticolare ed estremamente veristica di particolari fisici del personaggio come la parziale calvizie, la trama profonda e diffusa delle rughe che segnano il volto e la resa delle mani, descritte fin nei particolari meno idealizzanti come le vene e i tendini che affiorano sotto la pelle. La lucida e iperrealistica individuazione di cui è fatto oggetto il San Giuseppe è affine a quella adottata per il personaggio di Dublino, in cui si manifesta la stessa passione per una finitezza estrema e per una cura minuziosa dei dettagli della fisionomia. Le notevoli affinità tra la *Sacra Fami-*

glia di Baltimora e il ritratto si precisano anche nella simile resa dei panneggi (osservabile nel dipinto di Dublino soprattutto nella manica e nella camicia), che appaiono caratterizzati da pieghe rade, rigide e scanalate, di tipo quasi scultoreo, secondo una tipologia che ricompare nella *Madonna della Neve* (Arezzo, Museo Diocesano; fig. 6, tav. XVIII) e nell'*Adorazione dei pastori* (Arezzo, chiesa della SS. Annunziata; fig. 4, tav. XVII), in particolare nelle vesti degli angeli che sovrastano la scena. Tale aspetto potrebbe ricollegarsi alla documentata collaborazione e familiarità del Soggi con scultori del suo tempo, come Andrea Sansovino, Giovan Francesco Rustici, Baccio da Montelupo¹⁶, nonché alla sua stessa attività di plastificatore attestata dal Vasari: «attese anco a fare modelli di terra e di cera, ponendo loro panni addosso e cartapecore bagnate; il che fu cagione che egli in-



6. Niccolò Soggi, *Madonna della Neve*, Arezzo, Museo Diocesano.

secchì sì forte la maniera, che mentre visse tenne sempre quella medesima, né per fatica che facesse se la poté mai levare da dosso»¹⁷.

La tendenza a una resa non idealizzante dei volti si ritrova nei personaggi che compaiono nella citata *Madonna della Neve* (firmata e databile al 1520-24), realizzata dal Soggi per la Compagnia dei Bianchi di Monte San Savino (Arezzo, Museo Diocesano; fig. 6, tav. XVIII), in cui sono probabilmente da ravvisarsi sia nel gruppo a sinistra in primo piano che nei personaggi a destra, dietro la figura di papa Liberio, dei ritratti di rappresentanti della Compagnia e forse del clero locale¹⁸. Nonostante la propensione del Soggi per la ritrattistica, che risulta dalla frequente inserzione di volti di contemporanei anche nei dipinti di soggetto sacro¹⁹, l'unico ritratto certo e a sé stante che ci resta è quello raffigurante il canonico pratese Baldo Magini, terminato in base ai documenti nel 1522 (fig. 7, tav. XXI). Destinato fin dall'inizio alla sagrestia della Cattedrale (allora Prepositura) dove tutt'ora si trova, il ritratto fu commissionato dagli Operai della Cattedrale quale segno di riconoscenza nei confronti del prelato per aver chiesto e ottenuto da papa Leone X che i benefici dell'abbazia pratese di San Fabiano – di cui il Magini era commendatario e che compare in modello nel ritratto – passassero dopo la sua morte al Capitolo di Prato²⁰. I lineamenti fortemente espressivi e realistici del personaggio, definiti con un tratto disegnativo netto e inciso, si coniugano con un taglio a figura intera non molto comune nella ritrattistica del tempo, ma che trova tuttavia una sua giustificazione nel fatto che non si tratta di un ritratto di destinazione privata, ma di un'effigie ufficiale e commemorativa. L'intensa caratterizzazione del volto accomuna il ritratto a quello di Dublino e denuncia un tipo di realismo che rende probabile un aggiornamento stilistico da parte del Soggi anche su modelli ritrattistici di Ridolfo del Ghirlandaio appartenenti al secondo decennio del secolo.

Quanto alle mani del personaggio di Dublino, la sinistra appare posata sull'impugnatura di un pugnale o spada dal prezioso pomo dorato e la destra sembra indicare verso il basso. In realtà il gesto non trova spiegazione all'interno del dipinto – che non pare aver subito tagli o decurtazioni –, né sembra alludere a un secondo ritratto con cui farebbe coppia, dato che il gesto indica verso il basso e non di lato, come accadrebbe invece più plausibilmente se il personaggio indicasse un *pendant* con, ad esempio, il ritratto della moglie; potrebbe trattarsi invece di un gesto di allocuzione, scelto allo scopo di conferire maggiore immediatezza e istantaneità al ritratto, anche se la posa e la resa piuttosto rigida della mano sembrano in





8. Niccolò Soggi, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, già Milano, vendita Finarte del 24.XI.1999, n. 43.

Il paesaggio che si apre alle spalle del personaggio presenta infine, sia morfologicamente che nello stile, elementi di stringente affinità con gli sfondi naturalistici dipinti dal Soggi: la tipologia degli alberi a corona rotondeggiante, lumeggiati sottilmente, e la disposizione a coppie delle figurine schizzate in punta di pennello, che si notano nella veduta sia a sinistra che a destra, sono del tutto simili a quelle dei due brani di paesaggio che si aprono nel fondo dell'*Adorazione dei pastori* di Arezzo (fig. 4, tav. XVII) e della *Madonna con Bambino e san Giovannino* già a Milano, vendita Finarte (fig. 8, tav. XIX), che ho proposto di riferire alla prima maniera del Soggi²¹. Anche il paesaggio che compare nella *Madonna con Bambino* già a Firenze presso la Galleria Moretti, attribuita al Soggi (fig. 9, tav. XX) presenta analogie a mio

parere molto strette con le vedute del ritratto dublinese, a cui corrisponde anche l'intonazione coloristica della vegetazione, tutta giocata su gradazioni di un verde che tende all'azzurro.

Sul piano stilistico il nitore formale nella resa della superficie pittorica e l'equilibrio nella distribuzione del chiaroscuro sono confrontabili con due opere che ho recentemente proposto di aggiungere al catalogo del Soggi: la *Madonna con Bambino* del Museo Piersanti di Matelica²² e il *Cristo incoronato di spine* di Stoccarda (Staatsgalerie; fig. 10, tav. XXII), opera quest'ultima in cui il colorismo intenso e caldo della veste del Cristo e la minuziosa resa dei dettagli rivelano influenze fiamminghe, e in particolare del Memling, che si riconoscono anche nel ritratto qui analizzato²³.

9. Niccolò Soggi, *Madonna con il Bambino*, già Firenze, Galleria Moretti.



Quanto all'identità del personaggio, in mancanza di elementi certi non è possibile che avanzare delle ipotesi. L'abbigliamento sobrio, curato ma non ricco, in cui l'accessorio del pugnale goffamente impugnato del personaggio sembra inserito quasi forzatamente in ossequio a una moda proveniente da un ambiente sociale forse diverso da quello del personaggio stesso, e lo sguardo freddo, diretto, dall'espressione decisa e sicura di sé, potrebbero far supporre che si tratti di un uomo dedito alla vita pratica, appartenente al mondo degli affari, o forse di un professionista come un notaio o un avvocato.

La datazione del dipinto andrà collocata sulla base degli elementi stilistici intorno al 1520, in parallelo alla *Sacra Famiglia* di Baltimora non datata ma avvicinabile, come suggerito da Zeri, alla

fase matura del Soggi, al *Ritratto di Baldo Magini* terminato nel 1522, all'*Adorazione dei pastori* di Arezzo del 1521 e alla pala recentemente riscoperta e attribuita al Soggi raffigurante *Cristo, la Madonna e san Pietro martire che intercedono presso Dio Padre* (Madrid, Patrimonio Nacional, Monastero dell'Escorial), probabilmente da identificarsi con un dipinto allogato al pittore il 12 giugno 1521 dai membri della compagnia di San Pietro martire a Prato²⁴. Una simile collocazione cronologica sembra verosimile anche in considerazione della foggia dell'abbigliamento del personaggio, che comprende un grande cappello nero a larghe tese rialzate e un 'giuppone' dal collo dritto con maniche molto ampie e rigonfie fino al gomito e con sparato rettangolare, che arriva fin quasi a metà petto e lascia vedere una camicia increspata, termi-

nante a girocollo con ricamo dello stesso colore. Elementi simili a questi si osservano in una serie di ritratti virili datati intorno al 1520, tra cui quello firmato da Tommaso Fiorentino e datato 1521 (New York, Metropolitan Museum), il *Ritratto di uomo che scrive* attribuito a Puligo e datato 1523 (Lewes, Sussex, Firle Place, Trustees of the Firle Estate)²⁵, il *Ritratto di gentiluomo* del Basaiti, datato 1521 (Bergamo, Accademia Carrara), quello del Franciabigio, datato 1522 (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) e il *Ritratto di giovane ventiduenne allo scrittoio*, datato 1520 e di recente attribuito dubitativamente a Bernardino da Asola (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo)²⁶.

Sebbene sulla scorta delle indicazioni fornite dal Vasari, la carriera del Soggi sembra essere stata piuttosto lunga e prolifica, il catalogo delle opere documentate o riferibili con sufficiente certezza al pittore è a tutt'oggi molto esiguo, comprendendo solo una ventina di numeri. Si può quindi supporre che non pochi dipinti a lui riferibili si nascondano ancora tra le opere senza nome o possano emergere da collezioni private. Uno di questi dev'essere riconosciuto a mio parere in un tondo su tavola raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino*, conservato nel Kode Museum di Bergen (già Kommunale Kunstsammlingen, Bildgalerie, fig. 11, tav. XXIII)²⁷. Il dipinto, assai raramente riprodotto e quasi ignoto alla critica, è stato dubitativamente attribuito dal Berenson a Giuliano Bugiardini²⁸. Purtroppo le condizioni di conservazione non sono ottimali a causa di diffuse abrasioni e macchie, specie nella figura del San Giovannino, e di un generale assottigliamento della pellicola pittorica che ha provocato la perdita di valori chiaroscurali e di rilievo originali, con conseguente appiattimento delle forme. Nonostante le abrasioni e gli estesi interventi di ritocco, il dipinto conserva tuttavia caratteri stilistici riconducibili con certezza alla scuola toscana del primo Cinquecento, come l'utilizzo del formato tondo – in voga a Firenze a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Quattrocento e fino almeno al primo quarto del Cinquecento –, la composizione nitida ed equilibrata, il segno grafico netto, sottile, che definisce con precisione e continuità i contorni, e l'atmosfera espressiva di dolce e meditativa serenità che rimanda a modelli perugini e di Raffaello del periodo fiorentino.

Le coincidenze con opere del Soggi sono individuabili nella struttura compatta e levigata delle figure e nella tipologia dei volti, in particolare quello della Vergine con l'alta fronte bombata e la bocca dalle spesse labbra, confrontabile con la *Madonna con il Bambino* già a Firenze presso la Galleria Moretti (fig. 9), e soprattutto con l'af-

fresco con la *Madonna con il Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Bernardo e Antonio Abate* della chiesa di San Francesco ad Arezzo, prima opera documentata del pittore e databile al 1500-1501. La fisionomia e la nitida tornitura delle figure dei Bambini sono simili a quelle del Bambino Gesù della *Madonna con il Bambino* del Museo Piersanti di Matelica, ai due che compaiono nella *Madonna con Bambino e san Giovannino* già a Milano presso Finarte (fig. 8, tav. XIX) e alla *Sacra Famiglia con san Giovannino* di Baltimora (fig. 5).

La spiccata aderenza a modelli del Perugino che caratterizza l'affresco della chiesa di San Francesco ad Arezzo persiste ancora nel tondo di Bergen, anche se si nota un aggiornamento sui modelli fiorentini di Raffaello che affiora in particolare nello sforzo di armonizzare e legare i personaggi tra loro attraverso gli sguardi e i gesti, e nell'adozione di colori chiari e luminosi. L'influenza di Piero di Cosimo, che è una componente non trascurabile della maniera del Soggi, ricompare in questo tondo nella posa dei due Bambini che riprende, scambiata, quella del San Giovannino e del Bam-

10. Niccolò Soggi, *Cristo coronato di spine*, Stoccolma, Statens konstmuseum.



11. Niccolò Soggi (qui attr.), *Sacra Famiglia con san Giovannino*, Bergen, Kode Museum.



bino Gesù della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* del Musée des Beaux-Arts di Bruxelles, attribuita a Piero e datata agli anni 1495-1500. La compatta levigatezza della tessitura pittorica, che s'individua nelle parti meglio conservate del dipinto, il colore smaltato e certe sottolineature grafiche dei contorni sono elementi caratteristici del Soggi e si ricollegano a quell'interesse, mediato anche dall'esempio di Piero di Cosimo, per la pittura nordica sia fiamminga che tedesca, di cui si è già detto. Del tutto peculiare al Soggi, inoltre, è la struttura dei panneggi e in particolare di quello del manto della Vergine, caratterizzato da pieghe di tipo scultoreo profondamente scanalate, minuziosamente descritte e dall'andamento complesso, come si osserva ad Arezzo nella *Madonna della neve* (Museo Diocesano, fig. 6, tav. XVIII) e nell'*Adorazione dei pastori* del 1521 della chiesa della SS. Annunziata (fig. 4, tav. XVII). Una certa durezza di segno e modellato, ben evidente nel tondo di Bergen nella figura rigida e legnosa del San Giuseppe, è un elemento costante nella produzione del Soggi e viene imputata dal Vasari proprio all'abitudine del pittore di copiare non dal naturale ma dai modelli di terra che egli stesso predisponneva²⁹.

Le componenti stilistiche del dipinto inducono infine a collocare la datazione nei primi anni del secolo, poco dopo l'affresco di Arezzo e in prossimità della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* già a Milano presso Finarte (fig. 8, tav. XIX) e della *Madonna con il Bambino* già presso la Galleria Moretti (fig. 9), ovvero negli anni precedenti quel viaggio a Roma, che il Vasari colloca nel 1512, ma che Nicoletta Baldini ha proposto di posticipare, sulla base di indizi documentari, al 1514-15³⁰. Il tondo di Bergen verrebbe così a inserirsi in quella varia e copiosa produzione di dipinti di soggetto sacro e di destinazione privata, realizzati dal Soggi a Firenze nei primi anni del Cinquecento e testimoniata dal Vasari, ma di cui non si sono potuti individuare fino ad oggi che pochissimi esempi: «Dopo, l'anno 1512, avendo fatto molti quadri di Nostre Donne per le case dei cittadini, ed altre cosette che si fanno giornalmente, sentendo che a Roma si facevano gran cose, si partì di Firenze, pensando acquistare nell'arte»³¹.

Laura Pagnotta
pagnotta_laura@hotmail.com

NOTE

1. Il dipinto (inv. n. 351, cm 55 x 42) proviene dalla collezione Sir W. Abdy, (Regno Unito); è stato restaurato e riverniciato nel 2010 ed è dotato di una pregevole cornice lignea intagliata non contemporanea al ritratto. Sul retro è presente un secondo sigillo rosso del tutto abraso, forse apposto da un ufficio doganale.

2. Cfr. *Catalogue of Pictures and other Works of Art in the National Gallery of Ireland and the National Portrait Gallery*, Dublin, 1920, p. 120 n. 351 (A. Solario); *National Gallery of Ireland. Catalogue of Oil Pictures in the General Collection*, Dublin, 1932, p. 120 n. 351 (A. Solario); *Concise Catalogue of the Oil Paintings*, Dublin, 1963, p. 122 n. 351 (A. Solario); J. White, *National Gallery of Ireland*, London, 1968, p. 221 (A. Solario, dopo il 1515); *National Gallery of Ireland. Catalogue of the Paintings*, s.l., 1971, p. 41 (scuola fiorentina del XV sec.); *National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Paintings*, introduzione di H. Potterton, Dublin, 1981, p. 52 n. 351 (scuola fiorentina del XV sec.). Il dipinto è stato esposto alla mostra *National Gallery of Ireland. Centenary Exhibition* (Dublin, 1964, n. 24) come opera di Andrea Solario.

3. B. Berenson, *North Italian Pictures of the Renaissance*, New York-London, 1907, p. 293; id., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 541; id., *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London-New York, 1968, I, p. 410.

4. W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929, p. 290; il ritratto è citato brevemente tra le opere ritenute del Solario.

5. L. Cogliati Arano, *Andrea Solario*, Milano, 1965, pp. 26, 58-59, 26 n. 8.

6. K. Badt, *Andrea Solario sein Leben und seine Werke. Ein Betrag zur Kunstgeschichte der Lombardei*, Leipzig, 1914, pp. 161-162.

7. E. Duncans, *The National Gallery of Ireland*, in «The Burlington Magazine», 1906, X, pp. 9, 14 plate II.

8. D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milano, 1987, p. 135 n. 67.

9. L'indicazione si trova nella scheda del catalogo della *Centenary Exhibition* del Museo di appartenenza (1964), a cui il dipinto è stato esposto (si veda sopra nota n. 2).

10. F. Zeri, *Major and Minor Italian Artists at Dublin*, in «Apollo», XCIX (1974), p. 100, fig. 19.

11. A. Tamborino, *Considerazioni sull'attività di Antonio del Ceraioolo e proposte al suo catalogo*, in «Proporzioni», II-III, 2001-2002, (2003), p. 118 (fig. 164 a p. non numerata). La datazione proposta è 1515-1520.

12. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...*, (Firenze, 1568), ed. a cura di G. Milanesi (Firenze, 1878-1885), ed. anast., Firenze, 1906, VI, p. 17.

13. Ad esempio in area fiorentina il motivo si trova in alcune Madonne della scuola del Verrocchio, come la *Madonna con il Bambino* di Berlino (Gemäldegalerie, n. 108) e la *Madonna delle ciliegie* del Metropolitan Museum of Art di New York (n. 14.40.467), e di Lorenzo di Credi, come le Madonne del Museo Poldi Pezzoli di Milano e del Musée de la Ville di Strasburgo (cfr. G. Dal-

li Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milano, 1966, p. 117 n. 34, fig. 22).

14. Vasari, *Le Vite...*, cit., VI, p. 21. Sull'*Adorazione dei pastori* cfr. N. Baldini, *Niccolò Soggi*, Firenze, 1997, pp. 82-86, 159 n. 13 (secondo la quale il pastore che sembra indicare se stesso con la mano sinistra potrebbe essere un autoritratto dell'artista); F. Mariottini, *Il restauro della 'Natività' di Niccolò Soggi*, in «Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti. Bollettino d'informazione», XXVII, 1991, 52, pp. 5-9 fig. a p. 7; L.A. Waldman, *Two new contracts for Soggi's Ricciardi 'Nativity' in Arezzo*, in «Paragone», LVIII, 2007, 72, pp. 80-88.

15. Il dipinto è stato pubblicato da Zeri (*Italian Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, II, pp. 344-345 n. 228) come opera umbro-fiorentina del XVI secolo, avvicinabile stilisticamente al periodo maturo del Soggi. Ritengo che il riferimento al Soggi vada senz'altro confermato (cfr. L. Pagnotta, *Per Niccolò Soggi*, in «Storia dell'Arte», 2012, 132, pp. 30 fig. 5, 34-35); a questa stessa conclusione è giunto anche, indipendentemente, G. Redin Michaus (*Una pala di Niccolò Soggi all'Escorial*, in «Paragone», 2012, 103, p. 35), mentre N. Baldini ha recentemente espresso dei dubbi sull'attribuzione (*Consuetudine e familiarità tra Niccolò Soggi "terrigena Montis" e Andrea Sansovino*, in *Andrea Sansovino profeta in patria*, catalogo della mostra [Monte San Savino, 2016-2017], a cura di P. Refice, S. Gatta, M.G. Scarpellini, Città di Castello, 2016, p. 72 nota 37).

16. Cfr. Baldini, *Niccolò Soggi*, cit., pp. 23-27, 37-38, 77.

17. Vasari, *Le Vite...*, cit., VI, p. 18.

18. Cfr. Baldini, *Niccolò Soggi*, cit., pp. 88-89, 150 tav. VI; S. Pini, *Il Museo Diocesano di Arezzo*, Montepulciano, 1997, pp. 53, 54 fig. 28.

19. Secondo Vasari il Soggi, durante la sua permanenza a Prato, fece per la Compagnia di San Pietro Martire «una tavoletta [...] dove sono molti ritratti di naturale» (Vasari, *Le Vite...*, cit., VI, p. 23; per l'identificazione di questo dipinto con la pala oggi nel Monastero dell'Escorial vedi oltre) e nell'affresco con la *Visione dell'imperatore Ottaviano*, eseguito per la compagnia della SS. Annunziata ad Arezzo (ivi, p. 24), ritrasse nella figura di Ottaviano Giuliano Bacci che lo aveva raccomandato ai membri della compagnia per la commissione dell'affresco e nel giovane vestito di rosso che compare a destra il suo allievo Domenico Giuntalochi.

20. Vasari, *Le Vite...*, cit., VI, pp. 22-23. Secondo il Vasari «questo ritratto fu delle migliori opere che mai facesse». Cfr. Baldini, *Niccolò Soggi*, cit., pp. 90-93, 160 n. 15; P. Benassai, *Fra Filippino e Ridolfo del Ghirlandaio cenni e riflessioni sulla pittura a Prato nel primo trentennio del Cinquecento*, in «Prato. Storia e Arte», 2008, 103, pp. 26-27 con bibl. precedente.

21. Pagnotta, *Per Niccolò Soggi*, cit., pp. 29-30, fig. 10 a p. 34.

22. Cfr. ivi, pp. 25-29, fig. 1 a p. 26.

23. Sul dipinto cfr. Pagnotta, ivi, pp. 28-29. Gli aspetti più caratterizzanti dello stile assai peculiare del Soggi, in cui il gusto per forme compatte e levigate di tipo accademizzante, definite da un tratto disegnativo sottolineato e inciso, si fonde con una sorta di iperrealismo nella resa

delle fisionomie, trovano una certa affinità, dovuta evidentemente, in assenza di qualsiasi documentato contatto tra i due pittori, a una simile elaborazione di modelli comuni con lo stile del pittore Zacchia il Vecchio, nato a Vezzano Ligure ma appartenente alla scuola lucchese di primo Cinquecento, il quale, più giovane del Soggi di circa un decennio, si era però probabilmente formato come lui a Firenze nell'ambito della scuola di Fra Bartolomeo e di Raffaello. *L'Arianna risvegliata da Bacco* (Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. n. 78), attribuita anche a scuola olandese del XVI secolo, ma che potrebbe invece essere opera dello Zacchia (nella Fototeca Zeri il dipinto compare sotto il nome dello Zacchia o Ezechia da Vezzano; scheda n. 36580: attribuzione del 12 agosto 1970, datazione al 1535-40), ricorda lo stile del Soggi della *Visione di Ottaviano* (Arezzo, SS. Annunziata). Il colorismo freddo, intenso e dai toni contrastanti, abituale nello Zacchia, trova inoltre un parallelo nelle scelte di toni analogamente chiari e dagli accostamenti vivaci del Soggi maturo.

24. Cfr. Redin Michaus, *Una pala...*, cit., pp. 32-34, fig. 30. In questo dipinto l'ecclettismo stilistico del Soggi si manifesta palesemente nella rielaborazione dei modelli del classicismo fiorentino di Ridolfo del Ghirlandaio e di Fra Bartolomeo, secondo criteri di maggiore monumentalità derivanti probabilmente dall'esperienza romana attuata intorno alla metà del secondo decennio, mentre lo stile pittorico nitido e smaltato – simile a quello del ritrat-

to di Dublino – e l'uso di una tavolozza dai toni intensi e contrastanti sembra da riferirsi alla conoscenza di esempi del primo manierismo fiorentino.

25. Illustrato in *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 2002-2003) a cura di E. Capretti, S. Padovani, Livorno, 2002, p. 120, n. 26, ill. a p. 121.

26. Inv. n. 153; cfr. G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Venezia, 2014, pp. 386-389, scheda a p. 387.

27. Già Kommunale Kunstsammlingen, Billedgalerie, inv. n. 167. Olio su tavola, diam. cm 75. Il dipinto fu acquistato nel 1837 per il Museo di Bergen dal pittore J. C. Dahl.

28. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, 1963, I, p. 44. Nella monografia che ho dedicato a questo pittore (L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino, 1987, p. 225 n. 79, con bibl. precedente) avevo respinto quest'attribuzione e proposto un più generico riferimento alla scuola toscana del primo Cinquecento, che ritengo oggi di poter meglio precisare con un riferimento a Niccolò Soggi.

29. Vasari, *Le Vite...*, cit., VI, pp. 18-19.

30. Cfr. Baldini, *Niccolò Soggi*, cit., 1997, pp. 73-78.

31. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 18.