



Vita Segreto

Fortune e sfortune della Connoisseurship. Di un frammento, due pendants e alcuni martiri tra Filippo Paladini, Giovanni Balducci e un ipotetico Agostino Ciampelli

Un cospicuo gruppo di disegni consente di confermare l'attribuzione a Filippo Paladini, proposta da Federico Zeri, di un dipinto del Philadelphia Museum of Art.



Alessandro Delfino

L'esordio di Filippo Cifariello all'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1883: Volgo napoletano e Studio dal vero

Ponendosi all'inizio del percorso artistico dello scultore, le due opere gettano nuova luce sui suoi esordi, testimoniandone l'iniziale, incondizionata adesione al Verismo napoletano.



Gianpasquale Greco

Giovan Battista Chiarini «un innamorato – sbadato – di Napoli». Storia degli equivoci attorno alla peggio fatta e alla più nota edizione delle Notizie del Celano da Benedetto Croce ad oggi

Un'operazione commerciale che trasforma la riedizione di una celebre guida del XVII secolo in un falso storico, pieno di plagi e di malintesi.



Alessandro De Stefani

Un contributo per il giovane Modigliani: il mistero Maud Abrantès

La vera identità della fanciulla ritratta dal pittore, una giovane americana giunta a Parigi per studiare canto e finita nel vortice devastante della dipendenza dalla morfina.

Fortune e sfortune della *Connoisseurship*.

Di un frammento, due *pendants* e alcuni martiri
tra Filippo Paladini, Giovanni Balducci
e un ipotetico Agostino Ciampelli

Un pittore, a forza d'attenzione, è ciò che guarda.

Simon Weil

Nel numero di maggio-ottobre 1887 della rivista «*The Popular Science Monthly*», un articolo non firmato e intitolato *Sketch of Isaac Lea* celebra l'ingegno multiforme del defunto dottor Isaac Lea di Philadelphia (1792-1886). Discendente di una famiglia quacchera del Delaware, malacologo e geologo di tale reputazione da presiedere l'Academy of Natural Sciences e l'American Association for the Advancement of Science, Isaac Lea è *partner* e co-fondatore della Carey, Lea & Blanchard Publishers¹, che pubblica Walter Scott e James Fenimore Cooper. L'anonimo estensore del 'coccodrillo' ricorda con particolare enfasi i viaggi compiuti da Lea in Europa, nel 1832 e nel 1852, allo scopo di incontrare i più eminenti geologi e malacologi del vecchio continente. Due articoli apparsi nel 1926 sul «*Bulletin of the Pennsylvania Museum*» precisano però che durante quei soggiorni, trascorsi fra Londra, Oxford, Parigi, Vienna e Berlino, tra una tornata scientifica e l'altra, Isaac Lea si muove per arricchire la sua collezione di *Old Masters* europei, iniziata nel 1829 a Philadelphia². Nel 1876 l'inventario delle opere custodite nella residenza al 1622 di Locus Street segnala gli acquisti operati sia ad Amburgo e Parigi nel 1832, sia a Firenze nel 1852³.

La *List of Pictures Bought in Florence in 1852 – Now in Locust Street* elenca i 192 dipinti italiani e nordici di varie epoche, provenienze e scuole, comperati da Isaac Lea con la consulenza del pittore Gagliardi, forse quel Pietro Gagliardi (1809-1890) allievo di Vincenzo Camuccini e Tommaso Minardi, nonché presidente dei Virtuosi al Pantheon e accademico di San Luca⁴. Le opere, giunte a Philadelphia nel novembre del 1853 sono indicate nella lista come originali o *School of* di grandi artisti dei secoli XV-XVIII. Spiccano i nomi di Bassano, Batoni, Bilivert, Borgognone, Brill, Bronzino, Callot, Caravaggio, Casolani, Castiglione, Cerquozzi, Empoli, Andrea del Sarto, Ghirlandaio, Giordano, Guercino, Honthorst, Maratti, Mengs, Piazzetta, Raffaello, Salviati, Sustermanns, Tiziano, Veronese e Vignali.

The Portrait of the Grand Duchess of Tuscany è annotato al numero 159 come opera del pittore «*Fioravanti*» (fig. 1). Mezzo secolo dopo, il cavaliere Pasquale Farina ricorda quel ritratto con un nuovo titolo, *The Duchess of Milan*, e una nuova attribuzione a *School of Bronzino*⁵. Pittore, restauratore e *connoisseur* napoletano, educato nell'Accademia delle Belle Arti della sua città, Farina si è trasferito a Philadelphia al principio del Novecento per divenire conservatore – con un secondo studio a New York – delle collezioni Wilstach, Wanamaker e Johnson (di John G. Johnson è *confidential advisor*) e di altre raccolte pubbliche



1. Cosimo Fioravanti, *The Portrait of the Grand Duchess of Tuscany* (perduto).



2. Filippo Paladini, *Saint John the Evangelist at Porta Latina*, Philadelphia, Museum of Art.

e private americane. Dubitando dell'autografia bronzinesca del ritratto Lea, Farina sottopone la tavola a indagini radiografiche prima del 1929. Il supposto ritratto della Duchessa di Milano si rivelava una mediocre ridipintura, che nasconde il frammento di un dipinto più antico: il *Miracolo di San Giovanni Evangelista* (fig. 2, tav. I). Donato nel 1938 da Arthur W. Lea al Philadelphia Museum of Art, *The Martyrdom of Saint John the Evangelist* è destinato ai depositi e inventariato come *Unknown Italian 17th Century*: l'oscuro Fioravanti citato nella lista del 1876 è per qualche tempo identificato con Benedetto Fioravanti, pittore di nature morte attivo a Roma tra il 1630 e il 1660⁶.

Le ricerche di Fabia Borroni Salvadori sull'Accademia delle Belle Arti di Firenze al tempo di Pietro Leopoldo⁷ permettono di riconoscere, in questa sede, l'autore della (*Gran*) *Duchess of Tuscany* (poi of Milan) in Cosimo Fioravanti. Ricordato da un registro accademico come «pittore viennese [sic], maestro di disegno» dei Granduchi, Fioravanti vince il concorso di pittura nel 1763 ed è festaiolo nel 1767, dopo essere stato nominato 'accademico' da Pietro Leopoldo⁸. Fino al 1773 è tra i disegnatori scelti da Giuseppe Allegrini per la

Serie di Ritratti d'Uomini Illustri Toscani con gli Elogi Istorici dei Medesimi, dedicata al Granduca (Firenze, 1773). Come mercante d'arte, Fioravanti gode della stima della comunità inglese di Firenze, in particolare di Lady Margaret Walpole e della sua cerchia⁹. Il ritratto di Fioravanti a figura intera, di profilo e con il tricornio in mano, compare infatti nella *Serie di 25 Caricature incise all'acquaforte* e pubblicate nel 1768-1769 da Thomas Patch. Il 25 Giugno 1798 Fioravanti è chiamato a valutare con Ignazio dell'Agata la supposta autografia raffaellesca della tavoletta con *Adamo ed Eva* di proprietà dei fratelli Angelo e Carlo Lambertini, «depositata alla custodia del signor Ernesto Nini, dimostratore della Pinacoteca nella Real Accademia di Belle Arti in Bologna»¹⁰. L'aspetto più rilevante della sua duplice attività di pittore e mercante è la produzione di copie da destinare al florido mercato fiorentino¹¹. Dal 1767 al 1798 il nome di Fioravanti ricorre di frequente nei registri della Galleria dell'Accademia Belle Arti. Negli anni 1775-1793 è uno degli accademici autorizzati da Giuseppe Bencivenni Pelli, segretario dell'istituzione leopoldina e direttore delle collezioni, a eseguire «copie da vendere». Per l'amico Thomas

Patch, per esempio, replica nel 1782 la *Presentazione di Gesù al tempio*, copiata da Sante Pacini sull'originale di Fra' Bartolomeo¹².

Cosimo Fioravanti, allievo, professore e maestro copista dell'Accademia, è dunque l'autore della (*Gran*) *Duchess of Tuscany* (poi *of Milan*) acquistata da Isaac Lea a Firenze nel 1852. Per ritrarla si serve dello spezzone di una tavola più antica, scovata forse nelle stanze accademiche o nei depositi dell'annessa Galleria: il *Miracolo di San Giovanni Evangelista*, riscoperto da Pasquale Farina e donato da Arthur W. Lea al Philadelphia Museum of Art. La tavola, che sul margine laterale sinistro mostra il taglio operato prima della ridipintura, presenta sul *verso* due significativi elementi di contesto. Il primo è costituito dalla doppia traversatura del supporto ligneo ricoperto di una preparazione scura arricchita di filamenti, tradizionale in ambito fiorentino «come si può rilevare in dipinti di Bronzino e dell'Allori»¹³. Il secondo elemento è la ceralacca di esportazione. Di forma circolare reca incise le 'figure' corona-ramo di palma-ramo di alloro dello stemma Asburgo-Lorena e la dicitura «ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI FIRENZE»¹⁴.

Nel 1972 Federico Zeri è il primo a studiare con attenzione il frammento della collezione Lea. Nel censimento dei dipinti italiani presenti nelle raccolte pubbliche nord-americane, edito con Burton B. Fredericksen, Zeri pubblica *The Martyrdom of Saint John the Evangelist* come opera autografa del pittore e disegnatore fiorentino al quale, cinque anni prima, Cesare Brandi ha dedicato una grande retrospettiva: Filippo di Benedetto Paladini¹⁵. L'attribuzione del grande storico e *connoisseur* italiano viene presto abbandonata e il frammento, ribattezzato *Saint John the Evangelist at Porta Latina* (fig. 2, tav. I), passa a un anonimo *Follower of Bartholomeus Spranger after 1573*¹⁶. Secondo Peter C. Sutton, infatti, il dipinto Lea rispecchia l'*invenzione* del pittore anversese per l'altare di San Giovanni in Oleo: il tempio ottagono edificato nei pressi di Porta Latina sull'antico *martyrium* dell'Evangelista, che *in oleum igneum demersus, nihil passus est* prima del 96 d.C.¹⁷. L'ipotesi attributiva di Sutton, la quarta in ordine di tempo, sembra non rendere giustizia all'intuizione esperta di Federico Zeri. Di fatto, essa apre alla complessità del contesto in cui il *Saint John the Evangelist at Porta Latina* viene effettivamente prodotto e per quella via conduce a riaffermare in modo inequivocabile l'identità del suo effettivo autore.

Come Giovanna Saporì ha chiarito¹⁸, il committente della pala d'altare di San Giovanni in Oleo

(Roma, San Giovanni in Laterano) è Giovanni Girolamo Albani, cardinale titolare della basilica di San Giovanni a Porta Latina per volontà di Pio V Ghislieri. Negli anni 1570-1572 Bartholomäus Spranger è al servizio del Papa per lavori di miniatura e alloggia in una stanza del Belvedere. Per il cardinale Albani, amico di Filippo Neri e della nascente congregazione oratoriana, il pittore di Anversa rilegge alcuni dei più autorevoli *exempla* della moderna pittura di martirio a Roma. Più che al riquadro a fresco di Marcello Venusti nella cappella Landi di Santo Spirito in Sassia (1545 ca.), collegato a un disegno attribuito a Taddeo Zuccari¹⁹, l'attenzione di Spranger è rivolta al bulino del connazionale Cornelis Cort *d'après* il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano (1571; fig. 3) e alla pala di Marco Pino per la cappella Capogalli nella basilica dei Santi Dodici Apostoli, nota attraverso il modellotto Tobey (fig. 4)²⁰. Dal 1565 il titolare della basilica è Marcantonio Colonna, eletto di Pio V e membro della commissione guidata da Girolamo Sirleto per confutare le *Centurie di Magdeburgo*²¹. In questo giro di committenze curiali,

3. Cornelis Cort (da Tiziano), *Martirio di San Lorenzo*, Roma, Biblioteca Casanatense.





4. Marco Pino, modello per il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, New York, Collezione Tobey.

non escludo che Spranger abbia guardato anche agli innumerevoli fogli progettuali di Taddeo per la pala di San Lorenzo in Damaso, commissionata dal cardinale Alessandro Farnese, fogli che suo fratello Federico rielabora fino al 1576 (fig. 5)²², traendo spunti anche dal martirio di Santa Cecilia di Raffaello nella Villa della Magliana, inciso da Marcantonio Raimondi (fig. 6).

Le immagini del martirio di San Giovanni Evangelista che ho ricordato sono realizzate per luoghi e committenti autorevoli nel clima storico e culturale che accompagna i cicli pittorici dei più celebri edifici romani di culto intitolati ai santi martiri. Tra i pittori coinvolti vi sono Livio Agresti e Federico Zuccari in Santa Caterina de' Funari (1571-1572 ca.), Raffaellino da Reggio nell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (1575-1578 ca.), Niccolò Circignani e aiuti in Santo Stefano Rotondo (1582), San Tommaso da Canterbury (1583), Santa Cecilia in Trastevere (1584) e Sant'Apollinare (1586), Pasquale Cati in San Lorenzo in Panisperna (1591), Tommaso Laureti, Cesare Nebbia, Paris Nogari, Giovanni

Battista Pozzo, Baldassarre Croce *et alii* in Santa Susanna (1595-1603), Agostino Ciampelli in San Vitale del Noviziato gesuitico (1599) e nella chiesa del Gesù (1600-1603), Girolamo Massei, Domenico Cerroni e Cristoforo Roncalli nella chiesa dei Santi Nereo e Achilleo (1604)²³. Negli anni in cui le congregazioni dell'Oratorio e del Nome di Gesù lottano per legittimare le immagini sacre e la continuità storica del loro uso, l'affermazione, la diffusione e la ricezione della pittura di martirio è alimentata dai cardinali impegnati a ristabilire il primato di Pietro, dagli scritti di Gabriele Paleotti, Cesare Baronio e Antonio Gallonio, dalle riscoperte dell'archeologia cristiana²⁴. Le incisioni di Antonio Tempesta e di Giovanni Battista de' Cavalieri²⁵ testimoniano il ruolo cruciale che, in questa tempesta, svolgono gli artisti dell'Accademia del Disegno di Roma²⁶.

A confronto con le opere romane citate, però, nel *Saint John the Evangelist at Porta Latina* di Philadelphia sono più evidenti e pertinenti la memoria e la rilettura di opere e di artisti di un differente contesto: Firenze e l'Accademia medicea del Disegno tra il 1570 e il 1590 circa. A dare la nota in questo ambiente è un accademico illustre, Girolamo Macchietti. Nel *Martirio di San Lorenzo* per Santa Maria Novella, lodato da Rodolfo Sirigatti per il «grandissimo disegno», egli propone nel 1573 una potente sintesi di molti autorevoli antecedenti fiorentini, romani e veneziani: il prototipo di Tiziano, veduto forse a Venezia insieme a Mirabello Cavalori e Santi di Tito²⁷, e conosciuto grazie a Cort; l'invenzione del Bronzino in San Lorenzo (1569)²⁸, che rievoca il modello di Baccio Bandinelli inciso da Marcantonio Raimondi nel 1525. Per Macchietti, come per altri artisti dell'accademia fiorentina, anche il più antico *Martirio di San Giovanni Evangelista* dipinto da Filippino Lippi in Santa Maria Novella (*ante* 1502) è un testo ineludibile. Rielaborato da Francesco Salviati con spunti dalla *Scuola di Atene* di Raffaello nella Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio (1544-1547), in particolare nelle figure di Furio Camillo e di Brenno, l'affresco lippesco è elogiato da Vasari nella *Torrentiniana* (Firenze 1550) e da Lelio Torelli nella lezione pronunciata dopo il 1564 all'Accademia del Disegno²⁹. Nei primi anni Sessanta, a Roma, i fortunati motivi dell'imperatore in trono e soprattutto del soldato *repoussoir* sono più volte ripresi da Taddeo Zuccari e Livio Agresti nella Sala Regia (1561), da Santi di Tito e Niccolò Circignani (1562-1564) e da Federico Zuccari (1563) nelle stanze del Belvedere: fortunatissimo il *Mosè e Aronne dinanzi all'imperatore* di Federico, inciso da Cort nel 1567 (fig. 7). «Della qual opera», ricorda Vasari,

5. Federico Zuccari, studio per il *Martirio di San Lorenzo*, Torino, Biblioteca reale.



«ne diede, non ha molto, esso Federigo il disegno fatto e colorito di sua mano in una bellissima carta al reverendo don Vincenzo Borghini, che lo tiene carissimo e come disegno di mano d'eccezzente pittore»³⁰. Nella seconda metà del 1565, infatti, il giovane Zuccari giunge a Firenze dopo le fatiche del Belvedere e il soggiorno veneziano. Borghini lo vuole con sé negli apparati per le noz-

ze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria accanto a Vasari e agli amici dell'Accademia. Il successo fiorentino di Federico è tale che nel mese di ottobre egli è eletto accademico insieme a Prospero Fontana, Lorenzo Sabatini e Livio Agresti, un anno prima di Tiziano, Veronese e Tintoretto³¹. Un'eco della «copiosa e variata» invenzione di Girolamo Macchietti giunge a Roma con due

6. Marcantonio Raimondi (da Raffaello) *Martirio di Santa Cecilia*, Londra, British Museum.





7. Cornelis Cort (da Federico Zuccari), *Mosé e Aronne dinanzi all'imperatore*, Londra, British Museum.

lettere di Borghini a Vasari³² e risuona, anche per il tramite di Federico (a Firenze nel 1572 e poi nel 1575-1579), nel *Martiro dei Santi Quattro Coronati* di Raffaellino da Reggio. Nel decennio 1580-1590 il *San Lorenzo* di Santa Maria Novella diviene il testo di riferimento della pittura di martirio nella diocesi fiorentina guidata da Alessandro di Ottaviano de' Medici. Agli artisti dell'accademia – Giovanni Stradano, Giovanni Balducci, Agostino Ciampelli e altri –, l'arcivescovo e cardinale si affida per le pitture dell'Oratorio di Gesù Pellegrino nel palazzo di Borgo Pinti e dello stanzino in Palazzo Corsi - Tornabuoni³³. A Roma, Alessandro de' Medici, che ha lavorato con Pio V Ghislieri, frequenta Filippo Neri e gli oratoriani e dialoga con Guglielmo Sirleto per una traduzione in volgare del *Martyrologium Romanum*³⁴. Egli è tra i fautori della pittura di soggetto martiriale nelle antiche basiliche di cui diviene titolare. A Pasquale Cati, per esempio, commissiona la facciata a graffito dei Santi Quirico e Giuditta (1584), mentre a un gruppo

di pittori dell'Accademia del Disegno – protetta dagli amici Federico Borromeo e Francesco Maria del Monte – il ciclo della navata maggiore di Santa Prassede (1594-1596).

A Firenze gli artisti implicati nella pittura di martirio appartengono alla generazione dello *Studio* oppure provengono dagli studi, dalle scuole o dalle cerchie di Vasari, Allori, Naldini, Machietti e Santi di Tito: tutti membri dell'Accademia del Disegno. Tra le più note e fortunate invenzioni degli anni Ottanta vi sono gli affreschi di Giovanni Bizzelli in Sant'Agata a Firenze (1582) e il *Martirio di San Giovanni Evangelista* di Francesco Morandini per la Badia di San Fedele a Poppi (1584, ma commissionato nel 1575³⁵), ricordati da Raffaello Borghini³⁶: gli uni per la «buona diligenza», l'altro per le «bellissime avvertenze dei riverberi del fuoco e dei lumi». L'opera meno nota, e tuttavia più significativa rispetto alle coeve opere romane, è il ciclo martiriale nel 'chiostro' dell'oratorio della Compagnia della Santissima Annunziata, detto più tardi di San Pierino³⁷. Sulle pareti della corte, la messa in scena del martirio dei dodici apostoli è affidata nel 1585-1590 a un

8. Agostino Ciampelli (qui attr.), modelletto per il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, Parigi, Musée du Louvre.



sodalizio di pittori che in parte collaborano nella Tribuna di Francesco I (1581-1583), in parte nel Chiostro Grande di Santa Maria Novella (1584), in parte per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena (1588-1589). Sotto la probabile direzione del maggiore fra loro, il Poccetti, lavorano i coetanei Giovanni Balducci, Cosimo di Lorenzo Ghei, Andrea Boscoli e il più giovane Bernardino Monaldi. Un pittore dello studio di Santi di Tito, che conosce e declina i modelli sopra richiamati del suo maestro, di Raffaello, Federico Zuccari, Cornelis Cort e Girolamo Macchietti, è invece l'autore del martirio dell'evangelista Giovanni, attribuito per molto tempo a Gregorio Pagani e poi a Monaldi stesso³⁸.

Al Louvre, tra gli *Anonymes flamands non cataloguées* (fig. 8), al British Museum (fig. 9) e nel gabinetto di Palazzo Rosso a Genova (fig. 10) si conservano rispettivamente i modelletti del *Martirio di San Giovanni Evangelista*, del *Martirio di San Giacomo Maggiore* e del *Martirio di San Filippo*, con attribuzione a Bernardino Monaldi³⁹. Poiché l'affresco del martirio di San Filippo sarebbe firmato e datato «*Berna. Mona. 1587*», il disegno genovese è certamente opera del giovanissimo aiuto di Girolamo Macchietti. Rispetto allo studio di Palazzo Rosso, però, i modelletti del Louvre e del British Museum presentano difformità allografiche e tecnico-materiali che risaltano di più se confrontati fra loro. A mio giudizio, quindi, i tre studi compositivi non possono ricondursi allo stesso inventore/disegnatore. E di conseguenza i corrispondenti affreschi non possono appartenere al medesimo inventore/pittore. La riprova è in un dettaglio apparentemente marginale. Negli affreschi del *Martirio di San Giovanni Evangelista* e del *Martirio di San Giacomo Maggiore*, i pittori si autorappresentano sulla sinistra così come nei corrispettivi disegni del Louvre e del British Museum. Allo stesso modo, del resto, operano Andrea Boscoli nel *Martirio di San Bartolomeo* (si veda il bozzetto a olio del *Kunsthistorisches* di Vienna) e Giovanni Balducci nel *Martirio di Sant'Andrea*, il cui modelletto si trova a Edimburgo (fig. 11)⁴⁰. Nel *Martirio di San Filippo* e nel disegno di Palazzo Rosso, al contrario, manca l'autoritratto di Monaldi.

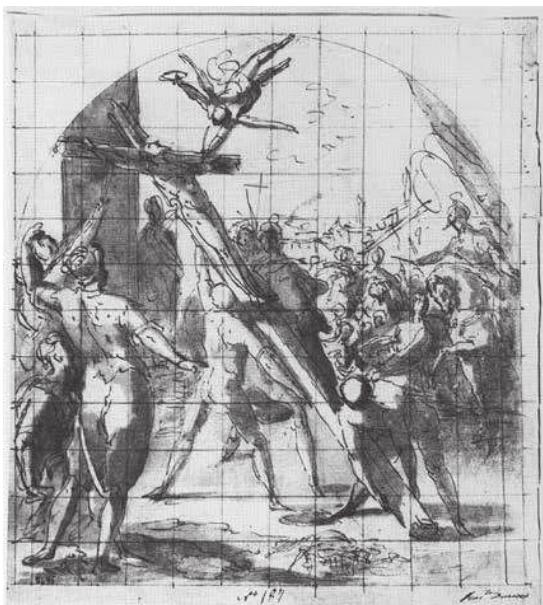
In San Pierino, il ruolo degli autoritratti non è descrittivo, ma connotativo. Essi designano la volontà di autorappresentazione di un gruppo di giovani accademici accomunati dalla frequentazione dei più acclamati maestri del tempo. Come Boscoli e Balducci, gli altri due pittori mostrano lo stesso taglio di barba e capelli, abiti simili e, siano essi a figura intera o a mezzo busto, rivolgono il loro sguardo fermo e parlante all'osservatore.

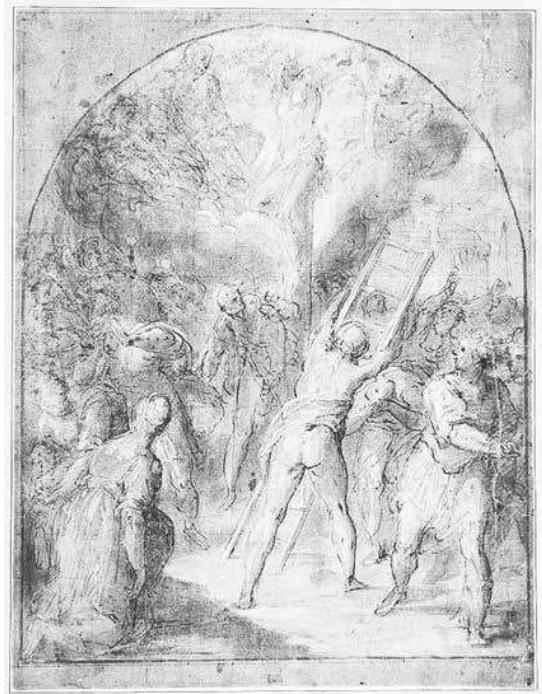


9. Pittore fiorentino, modelletto per il *Martirio di San Giacomo Maggiore*, Londra, British Museum.

Il primo si ritrae pingue e calvo nel *Martirio di San Giacomo Maggiore* e non può essere il 'giovane' Monaldi⁴¹; pertanto resta da identificare. Il

10. Bernardino Monaldi, modelletto per il *Martirio di San Filippo*, Genova, Palazzo Rosso.





11. Giovanni Balducci, modelletto per il *Martirio di Sant'Andrea*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

12. Cosimo Gamberucci, *Autoritratto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



secondo mostra un ovale asciutto e appuntito nel *Martirio di San Giovanni Evangelista* e potrebbe darsi Cosimo Gamberucci per una certa somiglianza con il coevo autoritratto a pietra nera «di sua mano»⁴² (fig. 12). Lo studio per il supplizio di San Giovanni (fig. 8) è una sintesi di soluzioni desunte ‘a memoria’ dai prototipi più famosi e, come *Il profeta Daniele davanti a Nabucodonosor* che reputo di Boscoli (fig. 13) o il *Martirio di San Lorenzo* del Cigoli per Figline Valdarno, documenta la fortuna dei cicli vaticani e la decisività di quel tipo di cultura visiva per i giovani allievi e seguaci di Santi di Tito⁴³. La grafia del modelletto francese ridonda di segni tachigrafici e scheggiati che trascrivono dettagli minimi. A esprimersi è un disegnatore educato nell’ottavo/nono decennio del Cinquecento tra l’Accademia del Disegno (il che spiega la varietà di echi fiamminghi, romani, lombardi), i cantieri di Federico e lo studio di Santi (fig. 14). Certi particolari del corrispondente affresco (molto rovinato) – i volti a mezz’occhio, di sotto in su o a profilo perduto, le mani scure e forti, il bianco che picchetta o profila la carne e le cose per dare corpo e luce – fanno pensare a un esordio inedito del giovane Agostino Ciampelli,

13. Andrea Boscoli (qui attr.), *Il profeta Daniele davanti a Nabucodonosor*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



fino al 1589 impegnato in opere decorative nella Tribuna degli Uffizi accanto a Pagani, Cigoli e Boscoli⁴⁴. La contiguità del *Martirio di San Giovanni Evangelista* con il *Martirio di Sant'Andrea* di Balducci nello spazio del 'chiostro' potrebbe costituire un ulteriore indizio indiretto a favore di Ciampelli. Giovanni e Agostino lavorano nel 1588-1589 al fianco di Santi di Tito per le nozze di Ferdinando I e dal 1593 nelle imprese fiorentine e romane promosse da Alessandro di Ottaviano de' Medici⁴⁵. Romano Alberti li ricorda insieme fra i pittori della prima Accademia del Disegno di Roma nelle pagine conclusive di *Origine et progresso* (Pavia, 1604).

La questione attributiva del ciclo di San Pierino è di grande attualità per la storia del disegno e della pittura di martirio tra Firenze e Roma nell'età del rinnovamento cattolico. Le invenzioni del 'chiostro' scaturiscono dal potenziale creativo dei pittori dello Studiolo, che avevano condiviso fondamentali esperienze romane, e dei giovani allievi dell'Accademia del Disegno, che di lì a poco migreranno nella capitale pontificia. Nel *Saint John the Evangelist at Porta Latina* di Philadelphia (fig. 2, tav. I), la matrice culturale fiorentina è

14. Santi di Tito (studio di), *San Tommaso d'Aquino davanti al Crocifisso*, New York, Metropolitan Museum of Art.



15. Filippo Paladini, studio per un aguzzino in fuga, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.

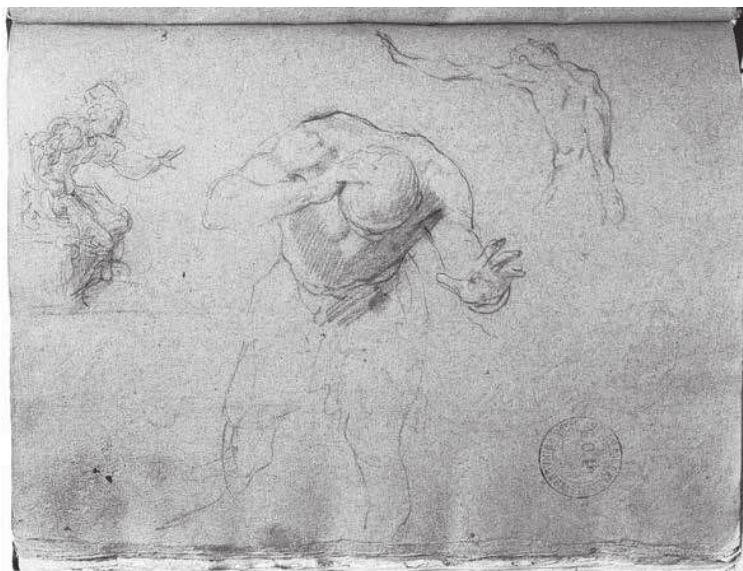
più evidente della coeva pittura romana ed è molto forte l'impronta sia del titesco *Martirio di San Giovanni Evangelista* (fig. 8), sia del *Martirio di Sant'Andrea* di Balducci (fig. 11). Nello spezzone di tavola una mezza figura col cappello in testa e il braccio sinistro sollevato fugge verso l'osservatore. L'uomo rievoca nell'emozione e nel gesto il soldato che Balducci disegna e affresca in primo piano a destra, spalle alla croce su cui è appeso l'apostolo Andrea. La relazione formale tra i due personaggi attesta una comunanza di educazione e di ispirazione fra il principale allievo di Naldini e l'autore del frammento statunitense. A chiarirne l'identità è l'inedito studio che si conserva nel *Libro di Disegni* di Palazzo Bellomo a Siracusa (c. 101v; fig. 15, tav. Ia)⁴⁶. Il disegno a pietra nera e rialzi di gesso bianco su carta azzurra è di Filippo di Benedetto Paladini, il pittore fiorentino che Federico Zeri aveva indicato più di quarant'anni prima quale autore del *Saint John the Evangelist at Porta Latina*: le cronache dell'Accademia del Disegno lo ricordano tra il 1576 e il 1587 accanto a Santi di Tito, Zuccari, Naldini e Sirigatti, in compagnia dei coetanei Balducci, Gamberucci, Pagani, Cigoli, Boscoli e Ciampelli, tra gli altri⁴⁷.



16. Filippo Paladini, modelletto per il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.

Il *Libro di Disegni* siracusano contiene altri schizzi e studi particolareggiati per la tavola di Philadelphia: sette pagine di disegni a pietra nera o rossa, rialzi di gesso bianco su carta bianca vergata e filigranata (290x212 mm) o su carta azzurra vergata con filigrana e contromarca (282x203 mm), che ruotano attorno alla 'prima idea' dell'opera (c. 104v; fig. 16, tav. III)⁴⁸. È un piccolo dossier genetico di rara bellezza per integrità e qualità. Rispetto ai prototipi, l'invenzione di Filippo presenta un'interpretazione più libera del supplizio di San Giovanni, anche rispetto alla re-

dazione pittorica o a ciò che ne rimane. Ruotando il libro di schizzi di novanta gradi verso sinistra, il pittore opta per il taglio orizzontale della scena, le cui misure corrispondono, in proporzione, alle dimensioni originali della tavola. Come nel modelletto di Balducci a Edimburgo (fig. 11), Filippo accentua il movimento centrifugo degli astanti, moltiplicando le soluzioni per l'Evangelista che qui esce indenne dall'olio bollente. Le affinità fra i due disegnatori toccano la concezione dinamica del segno e della composizione, la corrispondenza gesto-emozione. A parte la mezza figura *repoussé*-



17. Filippo Paladini, studio per un aguzzino con il capo chino e un braccio alzato, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.



18. Filippo Paladini, *Martirio di Santa Cristina di Bolsena*, Londra, collezione privata.

ir analizzata in precedenza (101v), vi sono analogie anche per l’aguzzino con il capo chino sotto la mano destra e il braccio sinistro allungato (105v, inedito; fig. 17, tav. V) e per quello che si copre la faccia con la mano (107v, inedito). Il modelletto paladiniano – nel disporre a sinistra Domiziano sul trono e dalla parte opposta lo scorcio urbano abitato da figure in dialogo – rinvia anche al *Martirio di San Giovanni Evangelista* in San Pierino (fig. 8). Sul recto di carta 101 del *Libro* vi è lo studio di panneggio (con tracce di pietra rossa) per la figura di San Giovanni, la cui derivazione dal Lao-coonte, disegnato e studiato da Filippo, si coniuga con un probabile sottinteso al prototipo di Lippi e alle sue declinazioni⁴⁹. Studi e dettagli per la figura dell’imperatore si trovano ancora sugli inediti verso di carta 105 (preceduto nelle carte bianche dagli inediti schizzi a pietra rossa di pagina 54v) e di carta 107, stavolta a pietra rossa. La pagina 122r chiude il dossier con un fortunato studio per un angelo in volo, che Filippo utilizzerà per altre invenzioni⁵⁰. Tutti i fogli riflettono aspetti caratteristici del ‘disegno’ secondo Paladini: im paginazione sorvegliata di schizzi e studi diversi, predilezione per specifiche singolarità tecniche ed esecutive: pietre lucide e appuntite per segni sottili, netti e veloci che accennano le forme senza definirle; tratti paralleli di vario spessore e frequenza, uniti a luci bianche sulla carta azzurra, per restituire con mezzi grafici una formula cromatica.

19. Filippo Paladini, studio di arciere di spalle nell’atto di scoccare la freccia, *Libro di Disegni*, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.



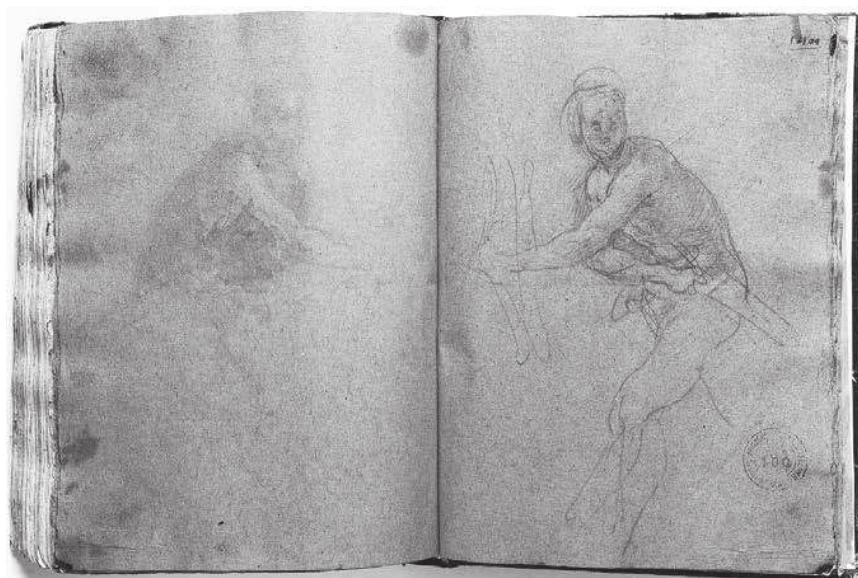


20. Filippo Paladini, doppia pagina 97v-98r, *Libro di Disegni*, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.

Filippo lavora sulla forza espressiva della 'prima idea' perseguitando, come molti suoi compagni di studi, quell'autonomia estetica dell'abbozzo che si afferma nella prima accademia fiorentina attraverso la lezione di Leonardo, Pontormo e Andrea del Sarto.

Il modelletto siracusano per il *Saint John the Evangelist at Porta Latina* restituisce un'idea più precisa dell'aspetto originario della tavola, di taglio orizzontale come certe scene di martirio affrescate a Roma da Agostino Ciampelli entro cornici di stucco o dipinte. Combinando virtualmente lo

studio compositivo a pietra nera e gesso bianco e il frammento superstite di Philadelphia (101,6x78,5 cm), il dipinto statunitense si rivela sorprendentemente vicino a un'altra tavola di fattura fiorentina: il *Martirio di Santa Cristina di Bolsena* (102x175 cm; fig. 18, tav. II), in collezione privata a Londra. Nel 1967 Federico Zeri la vede da Frederick Mont a New York e vi riconosce la mano di Paladini sulla scorta dei «numerosi disegni preparatori [...] pubblicati nel catalogo della mostra» di Palermo⁵¹. Nel *Libro di Disegni* e nello *Scartafaccio* di servizio⁵², oggi a Siracusa, Filippo ha lasciato



21. Filippo Paladini, doppia pagina 99v-100r, *Libro di Disegni*, Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo.



22. Filippo Paladini, modelletto per il *Martirio di Santa Cristina di Bolsena*, Parigi, Musée du Louvre.

anche il dossier genetico di questa seconda tavola: dodici pagine di schizzi e studi preparatori sullo stesso tipo di carta azzurra e su una carta bianca di miglioramento, priva di filigrana. La compresenza nei libri siracusani dei disegni per la *Santa Cristina* di Londra e per il *Saint John* di Philadelphia documenta la contestualità della progettazione grafica e della trasposizione pittorica di entrambe le opere. Come il dipinto statunitense, anche la tavola londinese è ispirata dai pittori e dalle invenzioni di San Pierino, in particolare dal *Martirio di San Giovanni Evangelista* e dal *Martirio di San Simone* firmato da Cosimo Ghei. Nel *Libro*, il dossier grafico per la *Santa Cristina* si apre con gli schizzi a pietra nera, pietra rossa e gesso bianco per l'*Arciere di spalle che scocca la freccia* di carta 99r⁵³ (fig. 19, tav. VI), ricopiato a pietra nera e gesso bianco nello *Scartafaccio* sull'inedito verso di carta 6. Prosegue con la doppia pagina 97v-98r di schizzi a pietra nera, pietra rossa e gesso bianco per l'*Arciere che carica la balestra* (fig. 20, tav. VII). Nell'apertura 99v-100r il disegno a pietra rossa dell'*Arciere che estrae la freccia dalla faretra* si rispecchia nell'inedita controprova della pagina coerente, ottenuta per ricalco e successiva messa a fuoco attraverso lievi ritocchi di pietra rossa e

acquarello⁵⁴ (fig. 21, tav. VIII). La serie del *Libro* si chiude con l'inedita doppia pagina 112r-111v dove sono raffigurati il braccio sinistro dell'angelo e un torso virile con le mani dietro la schiena, che Filippo ricava dal 'naturale' per il nudo adolescente di Cristina. Lo *Scartafaccio* conserva altri disegni per il Domiziano della tavola londinese. Una copia a pietra rossa e acquarello occupa la doppia pagina 25v-26r⁵⁵, mentre gli inediti schizzi di carta 4r (a carboncino su carta azzurra) e di carta 48r (pietra nera su carta bianca) sono riutilizzati da Filippo anche per il *Martirio di Santa Lucia* che, a pietra nera, pietra rossa e acquarello grigio (carte 28v-29r)⁵⁶, rielabora il modelletto del Louvre per il *Martirio di San Giovanni Evangelista* in San Pierino (fig. 8). La ricostruzione del dossier genetico del *Martirio di Santa Cristina di Bolsena* attraverso i libri siracusani trova conferma nella scoperta di un eccezionale studio preparatorio quadrettato, oggi al Louvre (fig. 22, tav. IV). Il modelletto à deux crayons proviene dalla collezione di Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart de Saint-Morys. Catalogato nell'*Inventaire Morel d'Arleux* al numero 12587-61 come *Martyre de Saint Sébastien*, è attribuito all'École de Federico Zuccaro⁵⁷. La padronanza di questo

peculiare linguaggio espressivo e tecnico è in effetti acquisito da Filippo Paladini nei primi anni di frequentazione dell'Accademia del Disegno, quando Federico Zuccari lavora nello stanzone di Santa Maria Novella e partecipa attivamente alla vita dell'istituzione medicea al fianco degli amici Bartolomeo Ammannati e Santi di Tito⁵⁸.

Il *Saint John the Evangelist at Porta Latina* di Philadelphia (fig. 2, tav. I) e il *Martirio di Santa Cristina di Bolsena* di Londra (fig. 18, tav. II) sono le uniche due opere su tavola riconducibili con certezza all'intelligenza e alla mano di Filippo Paladini⁵⁹. La correlazione tra il culto martiriale di San Giovanni Evangelista e quello di Santa Cristina di Bolsena rimanda alla Firenze medicea. Girolamo Razzi, camaldoleso del Monastero degli Angeli – sede dell'Accademia del Disegno –, accademico fiorentino e collaboratore di Giorgio Vasari, traccia un profilo della martire nelle *Vite de' santi e beati toscani* scritte sull'esempio del *Martyrologium baroniano* (Roma, 1593)⁶⁰. La devozione dei Granduchi per la santa è documentata da una rara incisione di Cherubino Alberti, chiamato a Firenze nel 1588-1589 da Ferdinando I per le sue nozze. Il Granduca vi fa ritrarre Cristina di Lorena, sua (promessa) sposa, nei panni della vergine salvata in mare dal supplizio della pietra⁶¹. Data la

prossimità delle due tavole al ciclo di San Pierino (1585-1590), al medesimo gruppo di artisti operanti nei cantieri medicei degli anni Ottanta e a una devozione particolare dei Granduchi, Filippo potrebbe aver eseguito le due tavole non a Firenze, ma a Malta, dove arriva nel 1588. L'anno successivo, infatti, il Gran Maestro e Cardinale Hugues Loubenx de Verdalle, protettore e mecenate di Filippo, è tra gli ospiti più attesi delle suntuose feste nuziali di Ferdinando I e Cristina⁶². Il largo bordo marrone che inquadra i due dipinti sul *recto* – a indicare il margine di un'incastonatura entro una cornice, una macchina o un paramento ligneo – e la corrispondenza dimensionale confermano l'interdipendenza delle due opere, la loro probabile originaria natura di *pendants* con la medesima destinazione e funzione. La comune prospettiva ribassata adottata da Filippo Paladini suggerisce una collocazione non ad altezza d'occhio, ma al di sopra della testa del fruttore, all'interno di uno spazio sacro (sagrestia, oratorio, cappella) o profano (studiolo, galleria) che resta da identificare.

Vita Segreto
Accademia di Belle Arti, Roma
vita.segreto@gmail.com

NOTE

Ringrazio per il supporto scientifico Giovanni Bonello, Nicholas de Maria, Anna Forlani Tempesi (bona memoria), Catherine Monbeig Goguel, Antonio Pinelli, Simonetta Prospieri Valenti Rodinò, Giovanna Saporì, Julien e Gloria Stock, Clovis Whifford, e in particolare Emily Rice del Philadelphia Museum of Art.

1. W.J. Yuomans, *Sketch of Isaac Lea*, in «The Popular Science Monthly», 1887, 31, pp. 404-411; D. Kaser, *Messrs. Carey & Lea of Philadelphia: A Study in the History of the Booktrade*, Philadelphia, 1957; E.B. Baltzell, *Philadelphia Gentlemen; the Making of a National Upper Class*, New York 1958, pp. 149-150; E. Brandoli, 'To Isaac Lea' Origin Solved, in «The Edgar Allan Poe Review», 2014, 15, pp. 250-250.

2. E. Bye, *The Lea Collection*, in «Bulletin of the Pennsylvania Museum», 1926, 21.103, pp. 156-159; F. Kimball, *The Baroque and the Primitives. The Lea Collection*, in «Bulletin of the Pennsylvania Museum», 1926, 21.103, pp. 170-162.

3. Philadelphia Museum of Art, Register, *Isaac Lea's Collection Inventory*, 1876.

4. E. Bianchi, *Pietro Gagliardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1998, 51, pp. 273-275.

5. P. Farina, *To the Collectors of Paintings by Old Masters. The Misleading «Golden Glow»*, Philadelphia, 1929, *passim*, tav. 39.

6. H.G. Gardiner, *Check-list of Paintings in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 1965, p. 35, inv. F 38-I-35; P.C. Sutton, *Northern European Paintings in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 1990, pp. 310-311, n. 109; G. Bocchi, *Per un'identificazione di Benedetto Fioravanti pittore di nature morte a Roma nel XVII secolo*, in «Parma per l'Arte», 2018, 25, pp. 193-216.

7. F. Borroni Salvadori, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1983, 27, pp. 83-124, in particolare pp. 93, 116; Ead., *Committenti scontenti, artisti litigiosi nella Firenze del Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1985, 29, p. 141; Ead., *Il coinvolgimento dell'Accademia del Disegno nella politica artistica-museale del granduca Pietro Leopoldo*, in «Rassegna storica toscana», 1985, 31, p.

- 5, n. 10; Ead., *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento, II*, in «*Labyrinthos*», 1986, 10, p. 45.
8. *Gazzetta patria dell'anno MDCCCLXVI. Tomo Primo*, che in seguito si fa *Gazzetta toscana*, Firenze, 1766, p. XIX; *Archivio Accademici AADFI* on-line, *ad vocem*.
9. G. Coco, *I ritratti dei 'Grand Tourists' nei disegni e nelle incisioni di Thomas Patch*, in «*Proporzioni*», 2008-2009 (2010), 9/10, pp. 125-144, tavv. 161-185; Ead., *Un inglese con la passione per i primitivi. Thomas Patch a Firenze*, in «*Studi di Memofonte*», 2017, 18, pp. 1-29.
10. G. Giordani, A. Cavagna Sangiuliani, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre: pittura ad olio sopra piccola tavola alta cent. 29, larga cent. 20*, Bologna, 1864, pp. 6-7.
11. F. Borroni Salvadori, *L'esportazione di opere d'arte nel 700*, in «*Amici dei Musei*», 1984 (1985), 31, pp. 8-11.
12. Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori...*, cit., p. 45; Coco, *I ritratti...*, cit., p. 12. Due copie da Rubens sono ricordate a Newbury da S. Lewis, *A Topographical Dictionary of England*, Londra, 1831, III, p. 352.
13. Opificio delle Pietre Dure, *L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci. Il restauro di un dipinto non finito*, in *Il cosmo magico di Leonardo da Vinci. L'Adorazione dei Magi restaurata*, Firenze, 2017, pp. 43, 47-48 e note 23, 29, 30, 31 e 32.
14. M. Fileti Mazza, «*Fuori di questi felicissimi stati...: esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese*», in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», 2003, 8.1/2, pp. 217-261.
15. Filippo Paladini, catalogo della mostra a cura di C. Brandi, D. Bernini, M.G. Paolini, Palermo, 1967; B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.), 1972, pp. 154, 620.
16. Sutton, *Northern European...*, cit., pp. 310-311, n. 103.
17. I. Ramelli, *La Satira IV di Giovenale ed il supplizio di San Giovanni a Roma sotto Domiziano*, in «*Geròn*», 2000, 18, pp. 349-359.
18. G. Sapori, *Un disegno e un committente per Spranger a Roma*, in A. Boschloo et al., *Aux Quatre Vents*, Firenze, 2002, pp. 249-251.
19. P. Bjurström, *Italian Drawings II. Umbria, Rome, Nápels*, Cleveland, 1998, n. 607.
20. L. Wolk Simon, in C. Bambach, L. Wolk-Simon, *An Italian Journey: Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*, New York, 2010, pp. 77-79.
21. *The Cardinals of the Holy Roman Church* on-line, *ad vocem*.
22. C. Acidini Luchinat, *Vite artistiche di Taddeo e Federico Zuccari*, Milano, 1997, I, pp. 272-274.
23. A. Zuccari, *Il cardinale Baronio iconografo della Controriforma*, in «*Studi Romani*», 2009 [2011], LVII, pp. 182-197; G. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome*, Toronto, 2003; A. Zuccari, *Baronio e l'iconografia del martirio*, in G.A. Guazzelli, R. Michetti, F. Scorza Barcellona, *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, atti del convegno (Roma 2007), Roma, 2012, pp. 445-501; J.R. Decker, M. Kirkland-Ives, *Death, Torture and the Broken Body in European Art 1300-1650*, Farnham, 2015.
24. Guazzelli, Michetti, Scorza Barcellona, *Cesare Baro-*nio..., cit.; P. Prodi, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, 2014.
25. A. Gallonio, *Trattato degli instrumenti di martirio*, Roma, 1591; G.B. de' Cavalieri, *Ecclesiae Militantis Trivmphi*, Roma, 1583; Id., *Ecclesiae Anglicane Trophea*, Roma, 1584; Id., *Beati Apollinaris Martyris*, Roma, 1586.
26. Si veda anche D. Catalano, *Il cardinale Antonio Carafa e la sua cappella in San Domenico Maggiore a Napoli*, in A. Zuccari, *Scipione Pulzone e il suo tempo*, Roma, 2015, pp. 156-159.
27. Cfr. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 197; M. Privitera, *Girolamo Macchietti*, Roma, 1996, pp. 50-51, 55-57, 76, 139-141 e n. 44.
28. Borghini, *Il Riposo*, cit., pp. 196, 527 e 619.
29. L. Torelli, *Lezione su la pittura*, ed. A. Mabellini, Fano, 1907, pp. 28-29.
30. R. Scorza, *Vincenzo Borghini, collezionista di disegni*, in «*Annali aretini*», 2012, 20, pp. 25-49.
31. T. Reynolds, *The Accademia del Disegno in Florence*, s.l., [1974], pp. 171-172; Acidini Luchinat, *Vite artistiche...*, cit., I, pp. 241-243.
32. 17 gennaio e 21 maggio 1573: R. Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasari*, New York, 1982, III, pp. 744, 789.
33. C. Acidini Luchinat, *Il cardinale Alessandro de' Medici e le arti: qualche considerazione*, in «*Paragone*», 1994, 529/533, pp. 134-140; D.N. Dow, *Apostolic Iconography and Florentine Confraternities in the Age of Reform*, Farnham, 2014, pp. 9-22; N. Barbolani, *Agostino Ciampelli e il culto dei martiri nella Roma post-tridentina*, in *Re-thinking, Re-making, Re-living Christians Origins*, Roma, 2018, pp. 165-174.
34. M. Sanfilippo, *Leone XI*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2005, 64, pp. 524-526; L. Sebregondi Fiorentini, *Chiese, conventi e confraternite a Firenze nell'età della Controriforma*, in *Il Cinquecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali (Firenze 2017), Firenze, 2017, pp. 107-117.
35. A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze, 1995, pp. 94-95, n. 34.
36. Borghini, *Il Riposo*, cit., pp. 631-632, 642.
37. Zuccari, *Il cardinale Baronio...*, cit., pp. 182-197; D.N. Dow, «*Far bene per i vivi, e morti*». *The Frescoes of Martyrdoms of the Apostles in the Atrium of the Oratory of Santissima Annunziata*, in Id., *Apostolic Iconography...*, cit., pp. 103-170.
38. H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, II, pp. 394-395, n. 2; A. Pieraccini, *Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della Confraternita della SS. Annunziata di Firenze*, in «*Paragone*», 1986, 437, p. 26; Privitera, *Girolamo Macchietti...*, cit., p. 138, n. 43.
39. F. Viatte, *Dessins Toscans XVI^e-XVII^e siècles, I (1560-1640)*, Paris, 1988, pp. 278-280, n. 574; A. Petrioli Tofani, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del Disegno*, catalogo della mostra (Firenze 1980), Firenze, 1980, p. 147, n. 315; Pieraccini, *Nuove proposte...*, cit., pp. 26, 32, n. 13; M.C. Galassi, in *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, catalogo mostra a cura di P. Boccardo (Genova 1990), Genova, 1990, pp. 18-20, n. 5.
40. Petrioli Tofani, in *Il primato...*, cit., p. 68, n. 65; M.V. Fontana, *Giovanni Balducci e il disegno*, in «*Proporzioni*», 2010 (2015), pp. 97-99, figg. 97-99.

41. Dow, «Far bene per i vivi, e morti»..., cit., pp. 142-143, con bibliografia precedente.
42. Firenze, GDS-Uffizi, 17583F, pietra nera su carta bianca, 227x157 mm.
43. Roma, ICG, FC 127662, penna e inchiostro, acquarello bruno, biacca su carta preparata gialla, 361x253 mm: F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma, 1986, pp. 116-118.
44. Il soldato *repoussoir* è un motivo ricorrente nell'opera di Ciampelli. Cfr. la giovanile *Decollazione del Battista* in S. Lecchini Giovannoni, *Nuove proposte per l'attività giovanile di Agostino Ciampelli*, in «Antichità viva», 1994, 33, p. 30.
45. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Agostino Ciampelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1981, 25, pp. 122-126; Barbolani, *Agostino Ciampelli*..., cit., pp. 165-174.
46. Siracusa, Galleria di Palazzo Bellomo, inv. 16007, c. 101v, 282x203 mm. Per la grafica di Filippo Paladini v. D. Bernini, in *Filippo Paladini*, cit., pp. 91-135; V. Segreto, *Filippo Paladini, un pittore tra Firenze, Malta e la Sicilia*, Tesi di dottorato, Università di Palermo, 1999, Catalogo dei disegni; Ead., *Nuove considerazioni sul «San Luca che dipinge la Vergine col Bambino» di Filippo di Benedetto Paladini*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 2007 (2008), 13, pp. 44-56. La pubblicazione integrale del *Libro* e dello *Scartafaccio* di Siracusa è in V. Segreto, *Filippo Paladini. I «Taccuini Siracusani» e altri disegni*, Roma, c.d.s.
47. Segreto, *Filippo Paladini*..., cit., 1999, *Appendice documentaria*.
48. Bernini, in *Filippo Paladini*, cit., p. 128.
49. Ivi, p. 120.
50. Ivi, p. 129.
51. *Paladini Filippo di Benedetto, Martirio di santa Cristina*, Fondazione Federico Zeri on-line.
52. Siracusa, Palazzo Bellomo, inv. 16008, 275x200 mm. Per la distinzione tra *Libro* e *Scartafaccio*, cfr. V. Segreto, *Per una storia 'in nuce' del disegno di Sicilia attraverso libri, libretti e scartafacci di disegni*, in *Libri e album di disegni 1550-1800*, Roma, 2018, pp. 77-90.
53. Bernini, in *Filippo Paladini*, cit., p. 120.
54. *Ibid.*
55. Ivi, p. 113.
56. Ivi, p. 118.
57. Parigi, Musée du Louvre, inv. 10253, pietra nera e pietra rossa su carta bianca (quadrettato), controfondato, 400x228mm: F. Arquié-Bruley et al., *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, Parigi 1987, I, p. 226.
58. Segreto, *Filippo Paladini*..., cit., capitolo primo.
59. Rimane in dubbio l'autografia della *Madonna* del Museo diocesano di San Miniato al Tedesco e degli episodi della Genesi incastonati nella cantoria del Palazzo magistrale della Valletta, ispirati alle invenzioni di Giovanni Stradano per la cappella del palazzo fiorentino di Alessandro di Ottaviano de' Medici: ivi, p. 107, n. 1, p. 112, nn. 24-29.
60. M. Ruffini, *Art without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, 2011, pp. 73, 88, 187 nota 5.
61. C. Witcombe, *Some Letters and Some Prints Dedicated to the Medici by Cherubino Alberti*, in «The Sixteenth Century Journal», 1991, 22.4, pp. 644-652; J.M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven, 1996.
62. Segreto, *Filippo Paladini*, cit., capitolo secondo.

Fortunes and Misfortunes of Connoisseurship. A Fragment, Two Pendants and a Few Martyrdoms between Filippo Paladini, Giovanni Balducci and Agostino Ciampelli

by Vita Segreto

In 1852, in Florence, Isaac Lea, American publisher and concologist of international fame, bought a notable lot of Italian Old Master paintings destined for his house in Philadelphia. The collection, inventoried in 1876, included a portrait of the *Grand Duchess of Tuscany* 'by Fioravanti'. The published documents on the Accademia delle Belle Arti founded by the Gran Duke Pietro Leopoldo allow us to identify him with Cosimo Fioravanti, academician and art dealer, active as a copyist in the Galleria dell'Accademia directed by Giuseppe Pelli Bencivenni. Around 1929 that portrait, in the meantime reattributed to Bronzino's school, was restored by Pasquale Farina, a Neapolitan Connoisseur who curated the Wilstach, Wanamaker and Johnson Collections in Philadelphia and New York. Having revealed a modest nineteenth-century repainting, the portrait actually hid the fragment of an Old Master painting depicting the *Miracolo di San Giovanni Evangelista*. Donated to the Philadelphia Museum of Art by Arthur W. Lea in 1938, it is listed as «Unknown Italian 17th Century». Probably in order to create an attractive piece for a foreign collector, Cosimo Fioravanti used a sixteenth-seventeenth century table found in the rooms of the Accademia, or the Galleria, as evidenced by the wax seal on the verso, where the figures of the Hapsburg-Lorraine coat of arms and the words ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI FIRENZE are engraved. Although in 1972 Federico Zeri recognized the Lea painting as an autograph work by Filippo di Benedetto Paladini, the fragment renamed *Saint John the Evangelist at Porta Latina* was attributed by Peter Sutton to a follower of Bartholomäus Spranger, after 1573. Sutton pointed out the iconographic affinities with the altarpiece made by the Antwerp painter for the Roman Oratorio di San Giovanni in Oleo. Sutton's attributive hypothesis – the fourth in order of time – it does not do justice to Zeri's expert intuition. However, it allows us to widen the critical discourse to the complexity of the context in which the painting of the Philadelphia Museum of Art was actually made. And that path leads us to confirm unequivocally, on the basis of a large group of published and unpublished Florentine drawings, the identity of its actual author: Filippo di Benedetto Paladini da Castel di Casio.