
Piero del Pollaiuolo e la *Fede*: il disegno per la *Virtù* di Mercanzia

Lorenza Melli

*Dall'analisi della puntinatura del foglio preparatorio,
la ricostruzione di quali erano le linee che l'artista riteneva rilevanti
per la costruzione dell'immagine*

Il disegno del Gabinetto degli Uffizi 14506 F (fig. 1), raffigurante la testa della *Fede* che Piero del Pollaiuolo dipinse per il Tribunale della Mercanzia nel 1469-1470¹ (fig. 2), rappresenta un'opera molto particolare sotto vari aspetti, per la rarità della tecnica con cui è eseguito e per la sua funzione preparatoria che, una volta verificata, fornisce un punto di vista inconsueto e privilegiato per la conoscenza sia del dipinto che dell'intera serie delle *Virtù* pollaiolesche agli Uffizi. Unanimemente attribuito a Piero², il disegno 14506 F è eseguito su carta bianca a matita nera o carboncino³, matita rossa, acquerello marrone e sfumino ed è traforato nei contorni. Il foglio, che è stato ripiegato due volte in senso verticale, presenta in basso al centro una «balestra» in filigrana (figg. 3, 4)⁴. Il segno scuro delinea i contorni della figura e le ombre del viso e del collo, ammorbidite con lo sfumino; la matita rossa è data a corpo nell'orecchio e nella bocca, nelle sfumature nel naso e sul mento e ribadisce i contorni del volto laddove esso è illuminato, mentre la luce sul naso e sulle guance è probabilmente frutto di tocchi di gessetto bianco; con l'acquerello marrone il disegnatore ha modulato delicatamente l'incarnato prima dell'uso del colore sfumato.

Se accettiamo di datare il foglio al 1469 circa come disegno preparatorio del dipinto, esso risulta essere uno dei primi esemplari noti di una

1. P. del Pollaiuolo, disegno per la testa della *Fede*, Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 14506 F.





2. P. del Pollaiuolo, Fede, particolare della testa, Firenze, Uffizi.

tecnica grafica che accosta la matita nera (o carboncino) a quella rossa⁵, giacché nel foglio all'Albertina citato da McGrath, della prima metà del XV secolo⁶, a mio parere la parte disegnata a matita rossa è stata aggiunta successivamente a quella a matita nera. Negli anni '80 questa tecnica sarà impiegata ampiamente da Leonardo, in particolare negli studi per il *Cenacolo* del 1497 circa e nella *Testa di Cristo* dell'Ambrosiana⁷, originariamente bicroma ed ora fortemente alterata, e nel secolo successivo diverrà la tecnica preferita di vari artisti tra i quali il Barocchi. Nel-

la storia della grafica, il nostro foglio è dunque fortemente innovativo.

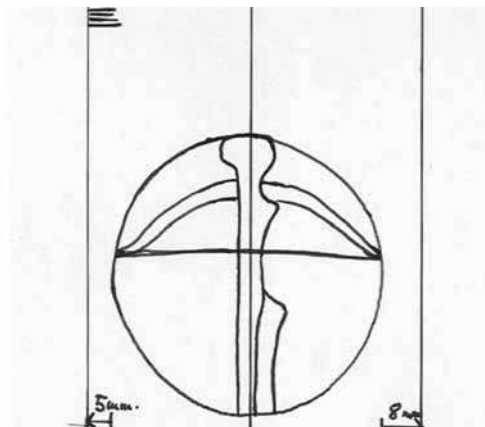
La puntinatura a spillo dei contorni della figura, utilizzata per il suo trasferimento, ci rivela quali parti del disegno l'artista intendesse tradurre nel dipinto, ritenendole rilevanti ai fini della costruzione dell'immagine. Il rilievo della puntinatura (fig. 5) mette in evidenza che le linee traforate non sono solo quelle dei contorni, come ad esempio nei disegni di *Testa* del Verrocchio ad Oxford⁸ e agli Uffizi⁹, ma interessano anche i confini tra ombre e luci sul collo, sulla guancia destra e sul naso della *Fede* (fig. 6), rivelando una pari attenzione per i valori luministici oltre che per le linee. Ma cercare di confrontare questo disegno con altri attribuibili a Piero è impresa ardua in un *corpus* grafico molto incerto. Un confronto efficace è quello con la *Carità* disegnata a carboncino e gessetto bianco sul retro della corrispondente tavola, che evidenzia l'interesse precipuamente luministico del pittore per le superfici e per la preziosità del materiale serico: probabilmente questo fu il disegno di presentazione di Piero per aggiudicarsi l'incarico di tutti i dipinti.

Interessante è confrontare il nostro disegno con quello sottostante alla pittura della *Fede* (fig. 7) individuabile nella riflettografia IR eseguita in occasione del restauro e gentilmente concessami dal curatore della Galleria, Alessandro Cecchi. Appare un disegno eseguito a carboncino direttamente sul legno del supporto, privo di preparazione a gesso, dettagliato ma libero e disinvolto, che ripete le linee perforate del disegno sebbene non siano visibili tracce di spolvero. La corrispondenza tra disegno e dipinto, sempre asserita in modo deciso ma generico, è stata verificata sovrapponendo il rilievo della puntinatura

3. P. del Pollaiuolo, disegno per la testa della Fede, particolare della filigrana del foglio.



4. Rilievo della filigrana del foglio con il disegno per la testa della Fede di P. del Pollaiuolo.



del foglio sulla corrispondente porzione della pittura (fig. 8)¹⁰. La puntinatura coincide perfettamente con i contorni del volto, con gli occhi e con il naso ed anche i confini tra luce e ombra sono rispettati: il foglio 14506 F contiene dunque il cartone per la testa della *Fede*. Ma c'è di più. Eseguendo la stessa operazione di sovrapposizione del disegno su tutte quante le *Virtù* dipinte dal Pollaiuolo si sono potute osservare corrispondenze e divergenze importanti. *Carità*, *Temperanza* e, ovviamente, *Fede* corrispondono nelle dimensioni e nelle proporzioni al nostro disegno, mentre le teste di *Prudenza*, *Giustizia* e *Speranza* hanno dimensioni maggiori rispetto al disegno, diversi rapporti proporzionali tra i dettagli del volto e sono impostate prospetticamente in modo diverso. Ad esempio, il rilievo della puntinatura è perfettamente sovrapponibile ai contorni del viso e del collo di *Carità* e *Temperanza* e per quanto riguarda i singoli dettagli della faccia – occhi, naso, bocca – per sovrapporlo basta spostarlo verso l'alto e verso il basso: è dunque evidente che il disegnatore spostava, nei tre volti dall'identico contorno, i dettagli in alto o in basso a seconda della posizione della testa della figura o dello scorcio che voleva ottenere. Nelle figure di *Prudenza*, *Giustizia* e *Speranza* non c'è invece sovrapponibilità alcuna, né dei profili del collo e del volto, né dei particolari interni; le proporzioni sono diverse, le dimensioni del viso e di occhi, bocca e naso sono maggiori e differenti sono anche le forme. Lo scorcio è costruito in maniera più complessa, con alterazioni delle proporzioni e l'inserzione dell'obliquo. Nelle due serie di *Virtù* vi sono, insomma, due concetti e due tipologie disegnative differenti. Si direbbe che siano stati usati due diversi moduli, sia dimensionali che prospettici, cioè che alla base della costruzione dei due gruppi di tre figure vi siano due disegni preparatori distinti, almeno per quanto riguarda il particolare delle teste (ma lo stesso può dirsi deduttivamente anche per la costruzione dei corpi). Il disegno 14506 F corrisponde perfettamente al modulo delle prime tre figure della serie.

Questa osservazione acquista maggior valore se affiancata da altri dati. Prima di tutto i dati storici sui tempi e le modalità di allogazione, noti da tempo grazie ai documenti pubblicati dal Mesnil¹¹ e ricostruiti con chiarezza da Alessandro Cecchi¹². La *Carità* fu allogata il 18 agosto 1469 e compiuta il 27 settembre, il 18 dicembre fu confermato l'incarico a Piero del Pollaiuolo con l'accordo di eseguire due tavole ogni tre mesi: le successive, la *Temperanza* e la *Fede*, erano compiute il 17 maggio 1470. Sappiamo che tra il 18 giugno e il 18 agosto 1470 Sandro Botticelli realizzò la sua *Fortezza*, mentre le restanti tavole do-



5. Rilievo della puntinatura del disegno per la testa della Fede di P. del Pollaiuolo.

vettero esser consegnate da Piero entro il dicembre dello stesso anno. Dunque le *Virtù* furono eseguite da Piero in due fasi: prima la *Carità*, la *Temperanza* e la *Fede* e poi – dopo l'interruzione-intromissione del Botticelli, che tentò probabilmente di aggiudicarsi tutta la serie senza riuscirci – la *Prudenza*, la *Giustizia* e la *Speranza*. Il raggruppamento delle tavole secondo la tipologia costruttiva della figura, effettuato analizzando il disegno preparatorio della *Fede*, corrisponde dunque ad uno stacco cronologico documentato.

Anche i dati tecnici, così come sono stati finora resi noti dai restauratori e da Cecchi¹³, risultano molto significativi per il nostro discorso: a partire dalla *Prudenza* sono riscontrabili diversità tecniche sostanziali sia nel tipo di supporto che nella preparazione della superficie pittorica. Si tratta di innovazioni e cambiamenti stilistici che Cecchi propone di imputare all'intervento nell'impresa iniziata da Piero di suo fratello Antonio, forse chiamato per fronteggiare la pericolosa concorrenza del Botticelli. È plausibile quindi che per le ultime tre figure sia stato seguito un modello progettuale diverso rispetto a quello delle prime tre, inaugurato con la *Prudenza*: una variazione sottile, per non creare discontinuità e incongruenze evidenti, ma profonda dal punto di vista costruttivo-prospettico, che fa veramente pensare all'intervento, quantomeno a livello disegnativo, di un secondo artista.

Ricapitolando, è dunque possibile affermare che il disegno 14506 F, utilizzato come cartone

Piero del Pollaiuolo e la Fede: il disegno per la Virtù di Mercanzia



6. P. del Pollaiuolo, disegno per la testa della Fede con, sovrapposto, il rilievo della puntinatura.

ausiliario per la testa della *Fede*, deriva da un unico modello progettuale creato da Piero del Pollaiuolo come riferimento metrico-costruttivo per le prime tre tavole delle *Virtù*. Le restanti tre allegorie mostrano un delicato ma significativo

mutamento del modulo di riferimento, probabilmente dovuto all'intervento di reinterpretazione, almeno a livello disegnativo, del fratello Antonio. Insieme agli altri dati cronologici e tecnici (a cui dovranno aggiungersi quelli stilistici riguardanti



7. P. del Pollaiuolo, disegno per la testa della Fede, particolare della testa (riflettografia IR).

8. P. del Pollaiuolo, Fede, particolare della testa con, sovrapposto, il rilievo della puntinatura.



le figure nel loro complesso, che non era qui la sede di trattare) inerenti la serie dei dipinti agli Uffizi, l'analisi del foglio ci ha fornito un nuovo elemento per rimeditare le vicende esecutive della serie delle *Virtù di Mercanzia* del/dei Pollaiuolo.

Lorenza Melli
Kunsthistorisches Institut, Firenze

NOTE

Desidero ringraziare sentitamente Alessandro Cecchi per avermi consentito e facilitato l'accesso ai dipinti degli Uffizi e ai risultati del restauro, oltre a Anna Forlani Tempesti e Aldo Galli per avermi con generosità offerto le loro rispettive competenze.

1. Sulle *Virtù di Mercanzia* si vedano le voci critiche più recenti che affrontano anche il problema dell'autografia e su cui torneremo in seguito: A. Cecchi, *The conservation of Antonio and Piero del Pollaiuolo's Altar-piece for the Cardinal of Portugal Chapel*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1999, pp. 81-88; A. Galli, *Risarcimento di Piero del Pollaiuolo*, in «Prospettiva», 109, 2003, pp. 27-58.

2. P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla Reale Galleria degli Uf-*

fizi di Firenze, Firenze, 1880, p. 115; B. Berenson, *The Drawings of Florentine Painters*, Chicago, 1938, n. 1952, fig. 91; L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford-New York, 1978, p. 160, n. 31; A. Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche*, in *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino, 1991, fig. 246, p. 218, cfr. la scheda di L. Monaci Moran in *Il disegno al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cat. mostra (Firenze), Milano, 1992, p. 172; N. Pons, *I Pollaiuolo*, Firenze, 1994, p. 98; T. H. McGrath, *Disegno, colore and Disegno Colorito: The use and significance of color in Italian renaissance drawings*, PhD. Thesis, Harvard Univ., Cambridge, 1994, pp. 21-22, cfr. la scheda di A. Wright in *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, cat. mostra, a cura di A. Wright, P.L. Rubin, London, 1999, p. 226, fig. 108; C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999, pp. 236, 239, 455; F. Poletti, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Cinesello Balsamo, 2001, p. 98.

3. Il *medium* non è facilmente distinguibile. È descritto alternativamente come matita nera (Monaci Moran, scheda cit., p. 172: «matita nera e rossa, sfumino, tracce di acquerello bruno»; McGrath, *Disegno, colore*, cit., p. 17: «red and black chalks, traces of brown watercolor») o carboncino (Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche*, cit., p. 218: «carboncino, sfumino, matita rossa, tracce di gessetto bianco»; Bambach, *Drawing and Painting*, cit., n. 245, p. 455: «Charcoal, red chalk»).

4. Corrispondente a Briquet 476 (Lucca 1469-73). La lastra XR, da cui ho tratto il rilievo, è stata eseguita da R. Van Hughten nell'ambito del progetto dell'Istituto Universitario

Piero del Pollaiuolo e la Fede: il disegno per la Virtù di Mercanzia

Olandese di Storia dell'Arte, International Database of Watermarks and Paper used for old Master Prints and Drawings.

5. McGrath, *Disegno, colore*, cit., p. 101, cita il disegno come uno dei primi casi di disegno colorato e considera la matita rossa integrata all'immagine e certamente originale; anche Bambach, *Drawing and Painting*, cit., p. 239, ha rilevato acutamente l'inusuale occorrenza della matita rossa «which is probably original».

6. McGrath, *Disegno, colore*, cit., p. 28, n. 54, Albertina Vienna, inv. 27, attribuito a P. Uccello.

7. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg.Cron. 862. Cfr. la scheda di P.C. Marani, in *Il genio e le passioni, Leonardo e il Cenacolo*, cat. mostra, a cura di P.C. Marani, Milano, 2001, cat. 40, pp. 150-151.

8. Christ Church, JBS 15. Cfr. la scheda di C. Caneva, in *Il disegno al tempo di L. il Magnifico*, cit., cat. 4.13.

9. GDSU, 130 E. Cfr. Monaci Moran, scheda cit., cat. 8.3.

10. Preferisco utilizzare la fotografia dello stato intermedio del restauro prima delle integrazioni, poiché ampie mancanze del volto sono state ricostruite proprio seguendo il disegno 14059 F: è quindi privo di senso, nell'ambito del mio discorso, proporre un confronto tra il dipinto attuale e il disegno.

11. J. Mesnil, *Les figures de Vertues de la Mercatanzia*, in «Miscellanea d'arte», I, 1903, pp. 43-46.

12. In una conferenza inedita al convegno Renaissance Florence: the Art of the 1470's, Londra National Gallery, 1999, dal titolo: *Le Virtù del Pollaiuolo e del Botticelli per il Tribunale della Mercanzia: nuove considerazioni dopo il restauro*, che mi è stata gentilmente messa a disposizione dall'autore.

13. Non solo nella sunnominata conferenza ma in altre inedite presentazioni del restauro.