

Arbat Fine Art

# Volti Rinascimentali

16.05.2019 - 01.07.2019



Arbat Fine Art

Arbat Fine Art



Direttore artistico Andrei Kondrashov  
Curatrice Viktorija Čarkina

Con il patrocinio



In collaborazione con



Progetto grafico a cura di Silvia Brogi

Stefano Lenzi  
Nova Arti Grafiche  
Tel. 055 8734952 (int. 214)

la Edizione maggio 2019  
ISBN 978-88-6039-478-1

Tutti i diritti riservati



© Copyright Masso delle Fate Edizioni  
Via Cavalcanti 9/D - 50058 Signa (FI)  
Tel. 055 8734414 - Fax 055 875713  
[www.massodellefate.it](http://www.massodellefate.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
non autorizzata con qualsiasi mezzo effettuata,  
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma  
dell'art. 171 della legge n. 633 del 22. 04. 1941.

# **Volti Rinascimentali**

## Arbat Fine Art

Via Maggio 34r - Firenze

[arbatfineart.com](http://arbatfineart.com)  
[arbatfineart@gmail.com](mailto:arbatfineart@gmail.com)

16.05.2019 - 01.07.2019

---

# Prefazione

Ricalcando un verso famoso di Gertrude Stein, si potrebbe dire che “un ritratto è un ritratto è un ritratto”. Diversamente, volendo essere più concreti, lo si può definire come il duplicato più o meno fedele dell’aspetto di un individuo, conseguito secondo il punto di vista dell’autore e i canoni estetici del momento in cui esso viene eseguito. Altra cosa sono i ritratti biografici che possono essere dati alle stampe mentre il soggetto dello scritto è in vita, o editi *post mortem*; tra questi ultimi si ricordano ad esempio quelli scritti dal canonico Benedetto Morello e dal notaio Lucio Faberio per commemorare il padre nobile del naturalismo bolognese: lo scomparso pittore Agostino Carracci, che entrambi ricordarono al di là del mero panegirico encomiastico, restituendoci un’immagine veritiera del maestro e della sua variegata cultura, che trova puntuali riscontri nelle testimonianze coeve di amici e conoscenti. In occasione di questa accattivante esposizione meritoriamente promossa dalla Arbat Fine Art di Firenze, dedicata ai Volti Rinascimentali, i curatori hanno provveduto a selezionare undici pregevoli ritratti che sono classici esempi di una raffinata produzione figurativa volta alla riproduzione dell’aspetto o del carattere di una persona attraverso l’interpretazione artistica di o meno modelli umani più somiglianti. All’incirca all’epoca di Francesco Berni - poeta e scrittore satirico toscano, amicissimo del pittore “Fra Bastian dal Piombo” e del “virtuoso [Francesco Maria] Molza gaglioffaccio” -, prese piede la consuetudine di eseguire i ritratti dei personaggi più acclamati, ossia santi, profeti, filosofi, guerrieri, accademici, ecc. A tale genere pittorico appartengono anche gli undici dipinti presentati in questa felice occasione, nella quale si espongono tavole e tele che riproducono ritratti dal vero, o di mera fantasia, come azzeccate manifestazioni esteriori di peculiari condizioni fisiche o psicologiche.

Tra i primi sono particolarmente rimarchevoli il *Ritratto di Niccolò Copernico* di Ridolfo Ghirlandaio, rara e significativa testimonianza storica e figurativa, e l’immagine di un generale con scintillante armatura che stringe virilmente il pomo della spada ed il bastone di comando realizzata da Jacopo Robusti, noto universalmente come Tintoretto. C’è poi l’immaginifico busto di *Romulo Re di*

*Roma* coronato di alloro, realizzato dal fiorentino Cristofano di Papi dell'Altissimo, dopo che Cosimo I, Granduca di Toscana, lo aveva inviato sul lago di Como per eseguire delle analoghe repliche dei ritratti del *Musaeum*, con galleria di uomini illustri, dell'umanista Paolo Giovio. Nell'immediatezza espressiva dei floridi sembianti di Camilla Martelli, consorte morganatica del citato duca di Firenze Cosimo I, e in quelli di una gentildonna, discendente diretta di re Mattia Corvino, ritratta con petrarchina e piccolo cane, sono state riconosciute rispettivamente la mano di Baccio Lomi Gentileschi, detto Baccino, e di Lavinia Fontana: in entrambe si coglie una puntuale analisi fisionomica e di costume congiunta ad una ponderata teatralità sapidamente controriformata. Non manca un intenso prodotto del realismo lombardo, il *Ritratto di gentiluomo con limone in mano* di Giovanni Paolo Cavagna, ed uno della gloriosa scuola veneziana, vale a dire l'elegante ritratto di giovane con a fianco un prezioso orologio ad edicola di Domenico Robusti, erede della prestigiosa bottega tintorettesca.

Quella dell'antiquario è una vocazione nobile ed antica che affonda le radici in un rapporto congiunto e simultaneo di amore e simbiosi con il mondo dell'arte; giacché il mercante delle antichità si trova ad operare in un ambiente estremamente selettivo, complesso e raffinato, in cui da sempre lavorano fianco a fianco artisti, critici e storici dell'arte, mecenati, collezionisti e, ovviamente, antiquari appassionati. A quest'ultima fortunata categoria appartiene il giovane eppure già valido *connoisseur* Andrei Kondrashov, direttore della ormai affermata Arbat Fine Art che, affiancato dal giovanile dinamismo della dottoressa e curatrice Viktorija Čarkina, ha deciso di avvalersi della collaborazione di affermati storici dell'arte per raccogliere questa invidiabile galleria ritrattistica di personaggi illustri; ma a questo punto è opportuno cedere la parola a coloro che hanno studiato i singoli ritratti ricordandoli per ordine alfabetico, cioè Federico Berti, Pierluigi Carofano, Viktorija Čarkina, Carlo Falciani, Mauro Lucco, Marco Tanzi e, indegnamente, l'autore di questa breve introduzione.

Emilio Negro

---

# Nota del curatore

In occasione del cinquecentenario dalla nascita di Cosimo I de' Medici, la galleria Arbat Fine Art desidera onorarlo proponendo ai visitatori il suo ritratto, eseguito dalla bottega del Bronzino. La forte resa psicologica di un personaggio così importante, infatti, ci ha ispirato una riflessione globale sulla memoria di Firenze, e nondimeno sul Rinascimento in generale. La pratica del ritratto accompagna la storia della civiltà fin dall'ellenismo, lasciando traccia di sé anche nella Roma repubblicana. Secoli dopo, le raffigurazioni medievali saranno improntate perlopiù sull'iconografia del sacro, trovando i soggetti prediletti nelle figure cristiche, nei papi, nelle madonne, nei santi e nei martiri. Le tele presentavano anche personaggi profani, ad esempio i committenti, raffigurati nella forma di miniature sproporzionate (fattore che sottolinea il dominio della religione sull'individuo). Fu solo nel Quattrocento che il ritratto poté svilupparsi come genere autonomo, differenziandosi in varie tipologie: busto, mezza figura, figura intera, di profilo, e infine i ritratti di gruppo. Gli elementi che concorrono a questa rinascita sono molti. In primis, una significativa influenza è esercitata dalla cultura dell'epoca, l'Umanesimo, per il quale la dignità e l'unicità dell'individuo sono imprescindibili, al punto da rendere necessario lasciarne memoria. La traccia di questa riflessione è rappresentata dal *Ritratto di Niccolò Copernico*, eseguito da Ridolfo del Ghirlandaio.

In secundis, bisogna ricordare che l'epoca in questione è caratterizzata dalla nascente classe mercantile: desiderosa di affermare il proprio prestigio a discapito dell'aristocrazia, non esita ad affidarsi agli artisti del tempo per immortalare la sua identità. Inoltre, non dobbiamo sottovalutare lo sviluppo dei mezzi pittorici tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. La capacità imitativa, perfezionatasi sempre più rispetto al passato, viene coadiuvata dall'uso di nuove tecniche, come quella della pittura a olio, capace di rendere le sfumature e, in tal modo, di raggiungere esiti vieppiù naturalistici. Ancora oggi, non è raro che i ritratti vengano descritti come gli antenati della fotografia, ma in realtà il mezzo pittorico presenta un'elaborazione più complessa, non si tratta unicamente di una fredda rappresentazione fisionomica. Infatti, non solo docu-

menta i volti, ma esprime tramite essi i moti dell'animo. L'artista rinascimentale – non dimentichiamolo – offre sempre uno sguardo interpretativo del soggetto raffigurato, svelandone l'essenza interiore. Indagare ciò che si cela sotto le apparenze, suggerire un significato ulteriore rispetto a quello evidente: ecco due temi molto attuali per la ritrattistica rinascimentale.

La mostra *Volte Rinascimentali* comprende sia dipinti italiani sia internazionali. Seppur esteriormente distinti per le varie caratteristiche di stile, sono tuttavia legati tra loro. Infatti, i ritratti italiani, ormai affermati, cambiarono radicalmente la loro impostazione quando gli artisti scoprirono i principi ritrattistici fiamminghi, dei quali è esempio il *Ritratto di nobiluomo*. I fiamminghi furono i primi a concentrare l'attenzione sui tratti somatici peculiari dei soggetti, nonché a profondere grande cura nei dettagli degli abiti, grazie ai quali possiamo percepire meglio le usanze e la moda dell'epoca. Più specificamente, furono i primi a conferire una nuova postura al personaggio raffigurato, descrivendolo non più di profilo (come nell'opera in mostra, *Ritratto di Romolo, il re di Roma* di Cristofano Papi dell'Altissimo), bensì alla posa di tre quarti. Mentre nel ritratto di profilo il personaggio appariva riconoscibile, coi tratti fisionomici in risalto benché idealizzati e stilizzati, la posizione di tre quarti permetteva allo spettatore di immergersi nello stato d'animo del soggetto, avvicinandolo a una più minuta analisi fisica e psicologica.

Nel corso dei secoli non si sviluppò solo la ritrattistica maschile. L'evoluzione di tale forma d'arte comportò anche l'eternarsi delle donne, che da allora iniziarono a fissare le tracce del loro passaggio. Noi proponiamo due esempi di ritrattistica femminile: il primo, creato dalla mano di Baccio Lomi Gentileschi, raffigura una giovane e graziosa nobildonna, – probabilmente identificabile con Camilla Martelli, seconda e ultima moglie del granduca di Toscana Cosimo I de' Medici, – mentre l'altro, contenuto in un dipinto di Lavinia Fontana, mostra una gentildonna abbigliata secondo la moda più raffinata di fine Cinquecento.

L'excursus della mostra inizia con l'opera raffigurante il primo granduca di Toscana, prosegue mettendo in risalto sia personaggi fiorentini sia appartenenti ad altre regioni, per poi arrivare a proporre volti misteriosi, provenienti da aree situate fuori dai confini nazionali. *Volte rinascimentali* desidera riportare a Firenze undici personaggi dell'epoca, condividendone gli sguardi, le ombre, i sorrisi e i dolori.

L'intento dell'esposizione è di compiere un viaggio all'interno del Rinascimento, affidandosi a quello che è stato uno degli elementi più intimi del periodo: il ritratto.

Viktorija Čarkina

---

# Indice

**8** **Ritratto di Cosimo I de' Medici**  
Bottega del Bronzino  
(Firenze 1535 - 1607)  
Olio su tavola, cm 72/49

**12** **Ritratto di Copernico**  
Ridolfo del Ghirlandaio  
(Firenze 1483 - 1561)  
Olio su tavola, cm 102 x 79,5

**16** **Ritratto di nobildonna**  
Baccio Lomi Gentileschi  
(Firenze ? 1540 - Pisa 1595)  
Olio su tavola, cm 56 x 46

**20** **Ritratto di uomo con limone in mano**  
Giovanni Paolo Cavagna  
(Bergamo 1550 - 1627)  
Olio su tela, cm 132 x 107

**24** **Ritratto di Romulo**  
Cristofano di Papi dell'Altissimo  
(Firenze, circa 1530 - 1605)  
Olio su tavola, 61 x 47 cm

**28** **Ritratto di generale**  
Jacopo Robusti, detto Jacopo Tintoretto  
(Venezia 1518 - 1594)  
Olio su tela, cm 97 x 82

**32** **Ritratto di nobiluomo**  
Francesco Salviati e bottega  
[Firenze 1510 - Roma 1563]  
Olio su tela, cm 75x59,5

**36** **Ritratto di giovane**  
Domenico Robusti detto Domenico Tintoretto  
[Venezia 1560 - 1635]  
Olio su tela, cm 116 x 95,5

**40** **Ritratto di gentildonna**  
Lavinia Fontana  
[Bologna 1552 - Roma 1614]  
Olio su rame, cm 30,5 x 23

**44** **Ritratto di giovane**  
Bottega di Adriaen Ysenbrandt  
[1480 circa - Bruges 1551]  
Olio su tavola, cm 39 x 28,5

**48** **Ritratto di nobiluomo**  
Pittore fiammingo  
[1410 - 1475]  
Olio su tavola, cm 22 x 19

---

# Ritratto di Cosimo I de' Medici

Bottega del Bronzino (Alessandro Allori)  
(Firenze 1535 - 1607)  
Ritratto di Cosimo I de' Medici  
1560  
Olio su tavola, cm 72/49





Il dipinto è un tipico esempio di *state portrait* e raffigura il granduca di Toscana, Cosimo I de' Medici (Firenze 1519 - 1574), all'età di circa quarant'anni, nel momento di massima affermazione politica interna ed internazionale. Sulla base degli accordi scaturiti in occasione della pace di Cateau-Cambrésis egli controllava stabilmente la città di Siena e dominava gran parte della Toscana (tranne che la Repubblica di Lucca, con la quale era in ottimi rapporti). Non era più necessario farsi ritrarre in armatura, come nello splendido ritratto degli Uffizi (del 1543): conquistato il territorio poteva mostrarsi in abiti quotidiani, quasi con spirito bonario, come del resto raccomandava Niccolò Machiavelli nelle istruzioni al comportamento del buon principe.

Dal Vasari sappiamo che il Bronzino "fece il ritratto del Duca, pervenuto che fu Sua Eccellenza all'età di quaranta anni" (1568), dipinto che è documentato in Guardaroba Medicea nel 1560 (Langedijk 1981-1987, I, p. 420). Di questo dipinto conosciamo un numero elevato di copie eseguite (almeno una trentina), come era consuetudine, dagli stretti collaboratori di Bronzino specializzati nella duplicazione di ritratti, come Alessandro Allori, Cristofano dell'Altissimo e Luigi Fiammingo. La fortuna e diffusione di tali copie era necessaria per diffondere l'immagine del granduca negli uffici periferici dello stato e tali copie, da considerarsi tecnicamente repliche di bottega, venivano autorizzate dallo stesso Bronzino.

Una delle versioni più belle di queste repliche, al punto da essere stata in passato accostata al nome del Bronzino, è conservata presso la Galleria Borghese di Roma (inv. 94).

L'attribuzione del dipinto qui in discussione spetta a Pierluigi Carofano il quale racconta che è esemplificato proprio sul quadro della Borghese, pur essendo di dimensioni minori e diversamente inquadrato lungo il margine inferiore e quelli laterali, non presentando la mano destra nell'atto di afferrare un fazzoletto come nel quadro romano (non è improbabile che la tavola sia stata rifulata).

Cosimo è ritratto a mezzo busto orientato a destra ed indossa abiti di uso quotidiano; il capo di tre quarti è indirizzato verso sinistra, lo sguardo è sereno ma fiero.

La proposta attributiva ad Alessandro Allori trova ragione nelle affinità stilistiche e tipologiche, nel volto e nella minuziosa descrizione dell'abito con i ritratti certi dell'artista (Lecchini Giovannoni 1991, *passim*).

Sappiamo dalle fonti (Vasari, Varchi, Borghini) che Alessandro Allori era amato dal Bronzino "non come discepolo, ma come proprio figliuolo" tanto che "sono viviti e vivono insieme con quello stesso amore fra l'uno e l'altro che è padre e figliuolo" (Vasari).

L'alta qualità di questo ritratto indirizza verso un dipinto eseguito sotto la diretta supervisione del Maestro, nonostante si caratterizzi per alcuni passaggi talvolta ingenui, seppure di qualità. Indizi che potrebbero avvallare l'ipotesi di essere in presenza di una primizia del giovane Alessandro Allori.

---

# Ritratto di Copernico

Ridolfo del Ghirlandaio  
(Firenze 1483 - 1561)  
Ritratto di Copernico  
1530 - 1540 circa  
Olio su tavola, cm 102 x 79,5



A close-up detail of the portrait of Nicolaus Copernicus by Ridolfo Ghirlandaio. The image shows the right side of the subject's face, with a focused gaze directed towards the viewer. The lighting is dramatic, highlighting the eye and the texture of the dark, fur-lined garment. The background is dark and indistinct.

Niccolò Copernico (1473 – 1543), padre della moderna astronomia, è qui ritratto insieme allo strumento che rappresenta la sua concezione del sistema solare, il cui paradigma può essere riconosciuto nella staticità della nostra stella. Nell'opera, lo scienziato è raffigurato mentre tiene in mano un mughetto, allusione alle sue conoscenze mediche. Il numero 65, visibile sul retro della tavola di pioppo, afferisce a un antico inventario collezionistico non reperito. Tra le tre etichette presenti, quella rossa è memoria dell'Art Treasure Exhibition di Manchester, dove l'opera fu esposta nel 1857. Il catalogo, curato da Georg Scharf, l'allora direttore della neonata National Portrait Gallery di Londra, descriveva il dipinto come opera di "Ridolfo Ghirlandajo, 1482 – 1560. Portrait of Copernicus holding a planisphere in his right hand and a scroll in the left. P. Copernicus was at Rome in 1500." William Drury, un rinomato amatore d'arte, all'epoca era il proprietario del quadro. Molte delle opere a lui appartenute oggi si trovano nei più importanti musei del mondo. Lo studio e l'attribuzione dell'autorialità, tuttavia, appartengono a Carlo Falciani, che non esita a sottolinearne l'importanza all'interno dell'iconografia di Copernico, del quale, peraltro, abbiamo pochissimi ritratti: secondo l'opinione prevalente non sarebbe sopravvissuto nessun ritratto databile agli anni in cui lo scienziato fu in vita, mentre, nella seconda metà del Cinquecento, l'interesse per la sua immagine aumentò a causa delle prime biografie scritte su di lui.

Per quanto concerne l'attribuzione dell'opera, Carlo Falciani ha elaborato il suo giudizio sulla base dei caratteri formali della pittura, fortemente legati alla ritrattistica fiorentina dei primi decenni del Cinquecento, sia per la posa statica, sia per la scelta cromatica sobria volta a sostenere un'esecuzione controllata e ferma.

Ridolfo del Ghirlandaio adotta soluzioni espressive che vivranno a lungo in città, anche quando i giovani pittori della "maniera moderna", opponendosi alla misura raffaellesca che aveva conquistato Firenze ai primi del secolo, introdurranno forme disarmoniche e inquiete.

In quest'opera, tuttavia, notiamo la fedeltà allo stile sobrio d'inizio Cinquecento, incrinata appena dalla monumentalità della figura, memoria delle novità romane, così come delle più austere proposte fiorentine nate negli stessi anni.



---

# Ritratto di nobildonna

Baccio Lomi Gentileschi  
(Firenze ? 1540 – Pisa 1595)  
Ritratto di nobildonna (Camilla Martelli?)  
Olio su tavola, cm 56 x 46



Arbat Fine Art





Noto agli studi in quanto fratello maggiore di Aurelio e Orazio Lomi Gentileschi, nonché zio della celebre Artemisia, probabilmente Baccio nacque a Firenze. Si trasferì a Pisa ancora giovanetto, intorno alla metà del Cinquecento, per seguire il padre Giovan Battista. La sua data di nascita può essere ricostruita grazie al documento che, nel 1572, concede a Baccio la cittadinanza pisana, riconoscendolo residente in città *per anno viginti ed ultra* (cioè almeno dal 1552): dunque si suppone che sia nato intorno al 1540. Il termine *ante quem* per indicare la data di morte, invece, viene estrapolato da un contratto del 1610, stipulato dal figlio Livio con le monache di S. Silvestro di Pisa, dove Baccio è ricordato *olim*. Altro documento utile per ricostruirne la data di morte è la rinuncia all'eredità paterna da parte dei figli, risalente al 1595. Le fonti parlano di un uomo dal carattere difficile: tra il gennaio e il febbraio del 1566 viene incarcerato per aver minacciato con spade e pugnali il garzone del Rettore dello Studio di Pisa (antica Università).

Dalle sue opere risulta evidente l'influenza stilistica dell'ultimo Bronzino e di Alessandro Allori. Elemento inconfondibile della sua pittura sono i tipi facciali caratterizzati da tratti somatici monotematici, così come la resa delle vesti. Nello specifico, la tornitura smaltata del volto che possiamo trovare nel *Ritratto di nobildonna*, pur nella peculiarità del genere rappresentato, è riconducibile a molti ritratti presenti in opere di Baccio Lomi. Lo stesso discorso vale per l'adozione degli occhi sgranati, segnati da occhiaie profonde. Altri elementi tipici del suo linguaggio sono la fronte alta e sfuggente, lo sguardo intenso e gli occhi che osservano lo spettatore. Ma chi è la nobildonna ritratta nel dipinto? Secondo Pierluigi Carofano, a cui si deve l'attribuzione dell'opera, tenendo presenti le osservazioni sulla moda e l'abbigliamento, in essa possiamo riconoscere Camilla Martelli, seconda sposa del granduca di Toscana Cosimo I, colta in un momento precedente al matrimonio. Appartenente a una delle famiglie più importanti del patriziato fiorentino – figlia di Antonio Martelli e Fiammetta Soderini – Camilla era considerata una delle donne più belle di Firenze. Fu amante di Cosimo, al quale dette una figlia nel 1568.

---

# Ritratto di uomo con limone in mano

Giovanni Paolo Cavagna  
(Bergamo 1550 - 1627)  
Ritratto di uomo con limone in mano  
Olio su tela, cm 132 x 107



Il pittore, nato intorno al 1550, apparteneva a una famiglia originaria di Santa Croce in Val Brembana, trasferitasi a Bergamo nel 1547 (come si può desumere da un atto in cui dichiara di essere *profitens aetatem viginti quinque excessisse*). Ebbe la residenza in Via Zambonate, dove sposò in prime nozze Margherita Canubina, dalla quale ebbe Caterina e Francesco, in seguito pittori come il padre. Rimasto vedovo, il 26 novembre 1611 sposò in seconde nozze Caterina Minetti.

Morì il 20 maggio 1627 a Bergamo, dove fu sepolto nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. Il suo corpo, dopo la distruzione della chiesa, non fu mai ritrovato.

Si deve a Mauro Lucco l'attribuzione di questa tela a Giovanni Paolo Cavagna, nelle cui opere possiamo leggere l'influenza del Tintoretto, dei Bassano e del Veronese. Tuttavia, le suggestioni venete risultano filtrate dalla cultura lombarda e dalla presenza del Moroni.

Un uomo ormai incanutito dall'età siede su una poltrona riccamente decorata, tenendo nella destra quello che sembra essere un limone, o un cedro. Probabilmente questo dettaglio rivela la sua appartenenza alla Scuola veneziana dei Fruttaroli (in particolare alla specializzazione dei Naranzeri), che aveva la sede a fianco del campanile di Santa Maria Formosa, e fungeva da punto di raccolta per tutti i mercanti di frutta e verdura attivi soprattutto a Rialto e San Marco. Tra questi, particolarmente importante era la compagnia dei Naranzeri, specializzata nella vendita di agrumi, importati ovviamente da molto lontano, dall'Oriente.

Cavagna, ancora giovinetto, si era recato a Venezia ed era entrato nella bottega di Tiziano. Questo spiega come il suo «primo fondo culturale [...] sembri più veneziano di quanto egli non potesse formare dalla sola lezione locale moroniana», come scrive il Longhi.





---

# Ritratto di Romulo

Cristofano di Papi dell'Altissimo  
(Firenze, circa 1530 - 1605)  
Romolo re di Roma  
Olio su tavola, 61 x 47 cm







Come rilevato dallo studio sull'opera di Marco Tanzi, il quale attribuisce la tavola a Cristofano di Papi dell'Altissimo, il dipinto è la copia di un quadro perduto, appartenente alla raccolta di ritratti voluta dall'umanista comasco Paolo Giovio, uno dei grandi protagonisti del Cinquecento letterario-artistico italiano: il suo *Musaeum* nella villa di Borgovico, sul lago di Como, radunava una collezione di oltre quattrocento pezzi, oggi dispersi, ma documentati dalle incisioni di Tobias Stimmer, apposte nell'edizione di Basilea del 1575 degli *Elogia*, scritti dallo stesso Giovio. La raccolta si differenziava dai precedenti cicli di uomini illustri per lo schema dei ritratti a mezzo busto su tavole di dimensioni ridotte, facilmente ampliabili e variabili nell'ordinamento. Citando Roberto Bartolini: «Gli elogi degli uomini illustri per virtù politica militare sono opera tarda di Paolo Giovio (1486 – 1552), ormai giunto al culmine della sua carriera ma non ancora al riparo dalle delusioni che dovevano venire a Roma alla corte dei Farnese, padroni a lungo serviti.» È opera meritatamente celebre ma, come ha scritto Carlo Dionisotti, «per Giovio accessoria rispetto a quella cui aveva dedicato l'impegno degli anni migliori», cioè la storia del suo tempo con le annesse biografie di papi, principi e condottieri di quell'età. Per quanto concerne gli uomini politicamente e militarmente memorandi, ritenne doveroso risalire fino all'antichità, includendo Romolo, Numa Pompilio, Artaserse e altri. Alla morte dell'umanista, il duca di Firenze Cosimo I de' Medici invia a Como Cristofano dell'Altissimo, pittore fiorentino allievo di Pontormo e Bronzino, incaricandolo di copiare i dipinti del Museo gioviano. La raccolta di queste copie, eseguite per la maggior parte negli anni Cinquanta, viene allestita in un primo momento nella Sala del Mappamondo di Palazzo Vecchio, per poi essere spostata, alla fine del Cinquecento, nei corridoi della Galleria degli Uffizi, finché non tornerà in esposizione nel 1970.

*L'Elogium sub effigie Romuli* apre il primo libro degli *Elogia*, e l'incisione di Tobias Stimmer, raffigurante l'edizione di Basilea del 1575, risulta particolarmente significativa per la forte carica arcaizzante ravvisabile nel busto e nel volto del re romano, il cui profilo iconico sembra recuperato dalla monetazione, o da un medaglione scolpito, più che da un dipinto.

---

# Ritratto di generale

Jacopo Robusti, detto Jacopo Tintoretto  
(Venezia 1518 - 1594)  
Ritratto di generale  
Olio su tela, cm 97 x 82

Arbat Fine Art





Come individuato da Mauro Lucco, a cui si deve l'attribuzione di questa opera a Jacopo Tintoretto, l'artista è uno dei massimi esponenti della pittura veneta e del manierismo in generale. Il suo soprannome gli deriva dal mestiere esercitato dal padre, ovvero il tintore di sete, ma non è l'unico che l'artista si è guadagnato: il Vasari, notandone la fenomenale energia nel dipingere, così come il carattere forte, lo ribattezzò *Il Furioso* o *Il terribile*. L'artista, in effetti, fa un uso drammatico della prospettiva e della luce, e in virtù dei risultati può essere considerato il precursore dell'arte barocca. Nell'opera, un uomo ormai avanti negli anni, in corazza, si staglia contro una tenda color porpora stringendo il bastone di comando. Sul lato destro, fuori dalla finestra, si vedono dei cavalieri che si allontanano da una città posta fra i colli. La ritrattistica del Tintoretto è così individualizzata da permetterci di penetrare nell'identità dei personaggi, scoprendone la psicologia. Si tratta di un fenomeno che coinvolge sia l'anatomia dei volti sia la resa dell'ambiente, come suggeriscono la pennellata nervosa che sostanzia la tenda, l'atmosfera crepuscolare, la rappresentazione della barba, vaporosa e indefinita. Tali caratteri vengono trasmessi anche al figlio Domenico, ma il gesto pittorico di quest'ultimo è semplificato, la sua attenzione è rivolta maggiormente alla correttezza della resa volumetrica. Infatti, come scrisse il Longhi, «ricordo, s'intende, i roboni dei procuratori a massa bruna e i ventisette "sfregazzi" di lacca o di carminio; ricordo il fiotto d'ombra sotto ogni naso e molte barbe bianche e farinose; la solita tenda a "spiegazzoni", le solite mani spioventi; a stento ricordo un uomo». (*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946).



---

# Ritratto di nobiluomo

Francesco Salviati e bottega  
(Firenze 1510 - Roma 1563)  
Ritratto d'uomo che regge l'elsa di una spada  
Olio su tela, cm 75x59,5





Il dipinto è in diretta relazione con una delle opere più celebri di Francesco Salviati (Firenze 1510 – Roma 1563), il *Ritratto d'uomo che regge l'elsa di una spada* (olio su tavola, cm 75x58,5) conservato a Napoli, Museo e Galleria di Capodimonte (inv. Q 142; M., n. 119) proveniente dalla collezione Farnese (cfr. G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Parma 1987, p.175, n. 264).

Fu il Passavant a riconoscere nel dipinto conservato nel Museo di Capodimonte un capolavoro di Salviati (J. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 1860, II, p. 368, n. 314); ed è opportuno sottolineare come questa opera tutt'oggi costituisca la base per la ricostruzione della produzione ritrattistica di 'Cecchino' (cfr. P. Costamagna, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 47-52, in part. p. 47).

Il *Ritratto* qui esposto è sostanzialmente identico a quello conservato a Napoli: dimensioni (con la variante di un centimetro in ampiezza), composizione, postura dell'effigiato, tipologia dell'abbigliamento, espressione del volto, cromia generale dell'opera. Differente è il supporto, tavola in quello di Capodimonte, tela nel nostro caso.

Va precisato che del *Ritratto* conservato a Capodimonte si conoscono almeno tre copie fedeli databili al secolo XVI: una transitata presso un'asta Christie's di Londra (20 marzo 1964, n. 44, olio su tavola, cm 74x61), un'altra già a Roma, mercato antiquario (olio su tavola, cm 64 x 50), una terza nel Museo di Olomouc ricordata da Luisa Mortari nella sua monografia su Salviati (L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992, cat. 148, pp. 147-148).

Pierluigi Carofano e Emilio Negro, ai quali spetta l'attribuzione del dipinto, ritengono che la fortuna e la diffusione sin da subito del modello oggi a Capodimonte avesse alimentato all'interno della bottega di Salviati la produzione di repliche di opere di successo. A questa attività è molto probabilmente da ricondurre l'esecuzione dell'opera qui esposta, probabilmente eseguita utilizzando un cartone di spolvero del maestro.

---

# Ritratto di gentiluomo

Domenico Robusti detto Domenico Tintoretto  
(Venezia 1560 – 1635)  
Ritratto di gentiluomo  
1590 - 1610 circa  
Olio su tela, cm 116 x 95,5





Domenico Robusti nacque a Venezia nel 1560. Fino alla morte del padre, nel 1594, le sue opere furono spesso confuse con quelle di Jacopo, principalmente a causa delle commissioni richieste all'anziano pittore. Tale ambiguità sussiste ancora oggi. Tra i contemporanei l'artista fu subito rinomato per le grandi capacità ritrattistiche. Tale fama aveva oltrepassato anche i confini del Veneto, se pensiamo che, alla fine del secolo, Domenico fu chiamato a Ferrara per immortalare la nuova regina di Spagna, Margherita d'Austria, e, poco dopo, a Mantova, per effigiare Vincenzo Gonzaga. Morì nel 1635 e fu sepolto vicino al padre, presso la chiesa della Madonna dell'Orto.

Il giovane gentiluomo, effigiato di tre quarti in un ambiente raccolto, si appoggia a un tavolino coperto da un tappeto, sul quale è posto un elegante orologio da tavolo, dorato, a edicola. Lo sguardo, vivo e penetrante, si rivolge allo spettatore con un leggerissimo moto d'ironia, appena percepibile. Dalla finestra possiamo intravedere uno squarcio di paese, nel quale è identificabile un palazzo patrizio. Sullo sfondo neutro del muro c'è un emblema con la scritta UTINAM [Piace a Dio], apposto sul cartiglio che accompagna il caduceo gigliato intrecciato alla cornucopia: secondo Marco Tanzi, a cui spetta l'attribuzione di questa tela a Domenico Robusti, più che di uno stemma si tratta di un'impresa personale, sebbene sia inclusa in una sorta di scudo. Il professore ritiene che ciò possa segnalare il fatto che l'effigiato si chiami Felice: cornucopia e caduceo sono infatti gli attributi della dea Felicitas; inoltre, i due elementi associati sono spesso utilizzati come simboli del commercio e del successo nelle attività mercantili e produttive. È da rimarcare la raffinata resa di velluti e broccati neri, morbidi, in studiato contrasto col bianco della lattuga pieghettata. In questo notevole ritratto risaltano i caratteri della scuola pittorica veneziana di fine XVI secolo. Si tratta della fortunata tipologia compositiva che prevede una figura di tre quarti, inserita in un interno con finestra aperta sul paesaggio: formula ormai tradizionale, sfruttata nel corso del secolo da numerosi maestri veneziani, in primis Tiziano e suo padre Tintoretto. Domenico divulga in modo più corsivo e torrenziale le attitudini ritrattistiche tipiche di quest'ultimo. Il nostro ritratto è ascrivibile a quel corpus di opere che non grondano colore acceso, cromatismo vibrante, ma che si presentano più distaccate dai canoni paterni (quasi in maniera programmatica), più attratte dallo sguardo e dall'anima del personaggio, e che non hanno il timore di servirsi di una tavolozza più magra, controllata, dove il magma del colore non vuole essere il protagonista del dipinto.



---

# Ritratto di gentildonna

Lavinia Fontana  
(Bologna 1552 - Roma 1614)  
Ritratto di giovane gentildonna  
Olio su rame, cm 30,5 x 23







Figlia di Prospero, uno dei più importanti pittori del Cinquecento bolognese, Lavinia seguì dapprima lo stile sapientemente eclettico del genitore, fra modelli padani e tosco-romani, reinterpretato con minuzia analitica di gusto fiammingo, mista a un devozionalismo compunto, raggiungendo risultati spesso vicini ai riformati toscani, e comunque volti a soddisfare gli ideali della riforma cattolica tridentina. La pittrice felsinea utilizza un'ambientazione alla Prospero Fontana per sottolineare il "decoro" dell'effigiata, mentre la fedele descrizione degli oggetti ne sottolinea l'importanza sociale.

La giovane gentildonna dai fini lineamenti è ritratta in tralice e a figura intera, nella sinistra stringe un prezioso fazzoletto ricamato e con la destra tocca un piccolo libro. Il volumetto – forse una raccolta di versi del Petrarca, detta "petrarchina" – è posto sopra un tavolo coperto da un panno verde, su cui campeggia un vaso pregiato di porcellana blu con fiori variopinti. La giovane dama veste un elegante abito di damasco bianco, impreziosito da ricami di filo dorato, e una sopravveste di velluto nero a mezze maniche. Il collo è arricchito da una candida gorgiera e da una lunga catena d'oro. Altrettanto raffinata è l'accosciatura dei capelli neri, protetti da un velo bianco e trasparente. La protagonista del nostro rame è abbigliata secondo la moda più ricercata di fine Cinquecento, e pure l'ambientazione concorre a sottolineare la sua importanza, ritraendola in piedi con un piccolo cane accanto (simbolo di fedeltà), davanti ad uno sfondo paesaggistico delimitato da una balaustra e da un ampio tendaggio di tessuto viola. Sul parapetto di pietra è seduto un putto che, in modo molto singolare, è intento ad accarezzare un corvo nero che porta nel becco un anello prezioso, inconfondibile emblema araldico del re Mattia Corvino (1443 – 1490) e dei suoi discendenti. Secondo Emilio Negro, a cui si deve l'attribuzione dell'opera, probabilmente, la protagonista del dipinto apparteneva alla nobile famiglia dell'antico regno d'Ungheria, e non disdegnava di mostrare con un certo compiacimento il figlioletto maschio (il piccolo nudo), così come i vasti possedimenti terrieri visibili a perdita d'occhio dietro al parapetto.

---

# Ritratto di giovane

Bottega di Adriaen Ysenbrandt  
(1480 circa – Bruges 1551)  
Ritratto di giovane  
1513  
Olio su tavola, cm 39 x 28,5

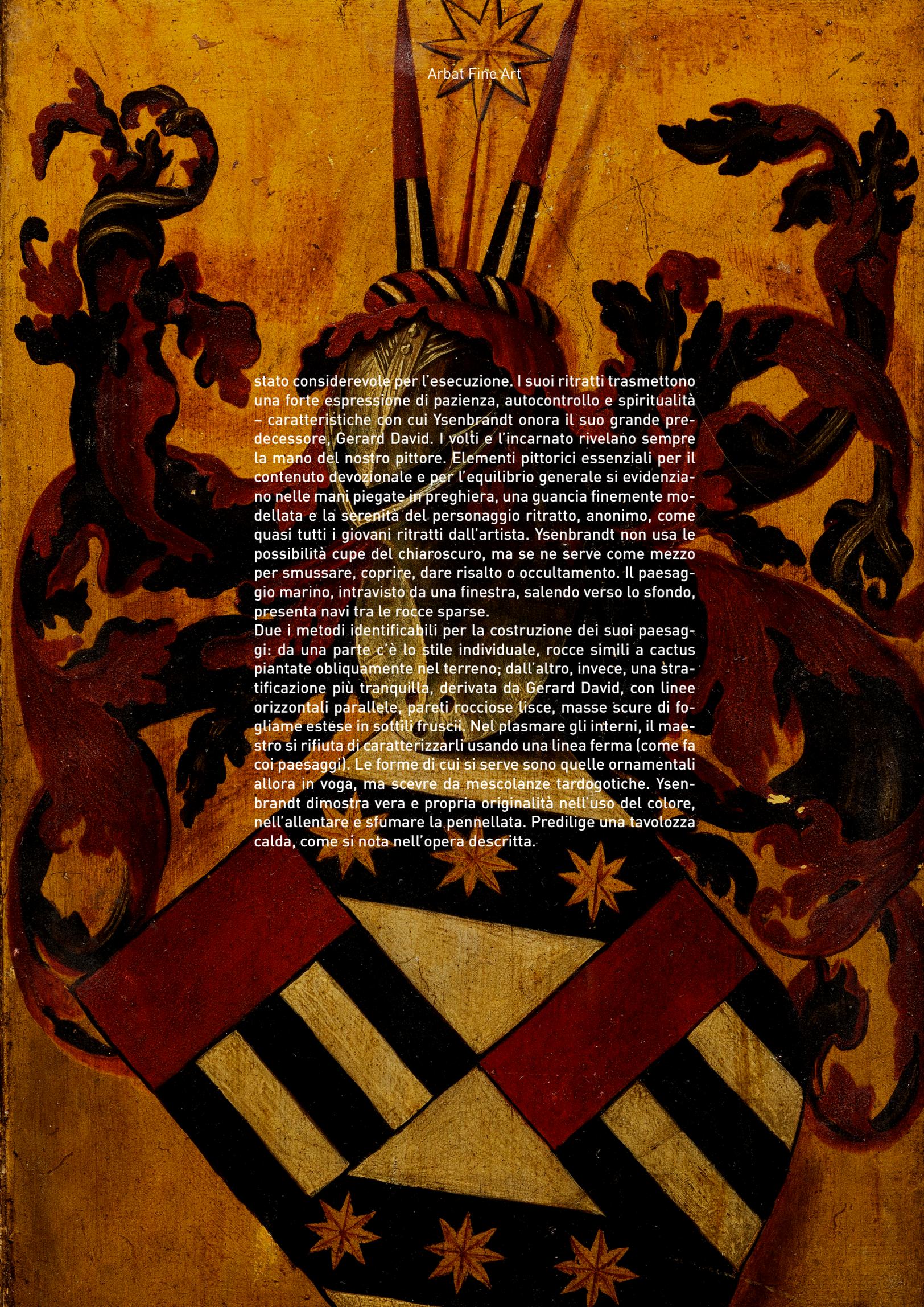




Non avendo a disposizione un'ampia scelta di notizie biografiche, per delineare l'identità di questo pittore dobbiamo servirci di dati contingenti, come l'ottenimento del titolo di maestro nella città di Bruges, il 29 novembre 1510. Senza figli, descritto come uno straniero, in effetti è probabile che venga da un'altra città, dove si presume abbia svolto il suo apprendistato. Dopo aver ricoperto vari incarichi nella gilda dei pittori a partire dal 1516 (spesso in quella del *vinder*, nel 1537 in quella di *gouverneur*), muore nel luglio del 1551 e viene annoverato nel registro di morte come *meester*, titolo che ha preceduto il nome di altri prestigiosi pittori.

Sanderus, autore del XVIII secolo, parla di lui in questi termini: «Adrianus Isenbrandus Brugensis, Gerardi Davidis pictoris Veteraquensis discipulus fuit, in nudi corporibus et viltibus humanis delineandis egregius. Memoratur a Dionysio Harduino nel suo de Scriptoribus Pictoribusque Flandriae volumine msc.»

Nell'opera di questo maestro non troviamo solo legami con Gerard David – di cui probabilmente fu allievo – ma anche le idee pittoriche di Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jam Gossart, Dürer, e dei manieristi di Anversa. Pertanto, vista una situazione così complessa, non ci è possibile separare le opere di Ysenbrandt tra quelle appartenenti alla mano del maestro e quelle prodotte dalla bottega. Infatti, la sua pennellata, spesso variabile e irregolare, testimonia che l'aiuto della bottega è



stato considerevole per l'esecuzione. I suoi ritratti trasmettono una forte espressione di pazienza, autocontrollo e spiritualità – caratteristiche con cui Ysenbrandt onora il suo grande predecessore, Gerard David. I volti e l'incarnato rivelano sempre la mano del nostro pittore. Elementi pittorici essenziali per il contenuto devozionale e per l'equilibrio generale si evidenziano nelle mani piegate in preghiera, una guancia finemente modellata e la serenità del personaggio ritratto, anonimo, come quasi tutti i giovani ritratti dall'artista. Ysenbrandt non usa le possibilità cupe del chiaroscuro, ma se ne serve come mezzo per smussare, coprire, dare risalto o occultamento. Il paesaggio marino, intravisto da una finestra, salendo verso lo sfondo, presenta navi tra le rocce sparse.

Due i metodi identificabili per la costruzione dei suoi paesaggi: da una parte c'è lo stile individuale, rocce simili a cactus piantate obliquamente nel terreno; dall'altro, invece, una stratificazione più tranquilla, derivata da Gerard David, con linee orizzontali parallele, pareti rocciose lisce, masse scure di foliage estese in sottili fruscii. Nel plasmare gli interni, il maestro si rifiuta di caratterizzarli usando una linea ferma (come fa coi paesaggi). Le forme di cui si serve sono quelle ornamentali allora in voga, ma scevre da mescolanze tardogotiche. Ysenbrandt dimostra vera e propria originalità nell'uso del colore, nell'allentare e sfumare la pennellata. Predilige una tavolozza calda, come si nota nell'opera descritta.

Arbat Fine Art

---

# Ritratto di nobiluomo

Pittore fiammingo (Petrus Christus?)  
(Baarle-Hertog 1410 - Bruges 1475)  
Ritratto di nobiluomo  
Olio su tavola, cm 22 x 19



Petrus Christus è stato un pittore appartenente alla cosiddetta "seconda generazione" della pittura fiamminga, dopo la prima dei fondatori Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Robert Campin. Le notizie sulla sua vita sono scarse: non si conosce neanche quale fosse il suo vero nome (quello di Petrus Christus è stato dedotto dalla sua firma, petr. XPI). Il catalogo delle sue opere, che conta circa quaranta quadri, è stato ricostruito in base agli otto dipinti pervenutici, datati tra 1446 e il 1457, che recano la sua firma. Le prime tracce documentali risalgono al 7 luglio 1444, quando acquistò la cittadinanza di Bruges insieme alla moglie; nel 1454 lavorò per il conte d'Estampes e quattro anni dopo, 1458, risultava iscritto alla confraternita della Madonna dell'Albero Secco, una delle più prestigiose associazioni del tempo, che contava tra i suoi membri anche i duchi di Borgogna e i banchieri italiani attivi a Bruges. Viene ritenuto l'erede spirituale dell'arte di Jan van Eyck, del quale potrebbe essere stato allievo, perché dimostra di aver bene imparato dal maestro la lezione dello spazio, del volume e dell'ambiente, ma la sua maniera denuncia l'influenza di altri grandi artisti fiamminghi del suo tempo: Dirk Bouts, Robert Campin e Rogier van der Weyden. Alcuni ipotizzano anche un viaggio di Christus in Italia: egli fu il primo artista fiammingo ad adottare la costruzione spaziale geometrica e razionale della prospettiva a punto di fuga unico; dopotutto, numerosi suoi clienti erano italiani, molti dei quali toscani, ed essi avrebbero potuto spingerlo ad assecondare i loro gusti.

Sullo sfondo di un profondo paesaggio, in primo piano, è ritratto un nobiluomo sconosciuto, di elevato rango sociale a giudicare dalla sua veste: ha un mantello bordato di pelliccia e in testa porta un alto cappello in costoso velluto nero. La posa è tipicamente di tre quarti, lo sfondo è paesaggistico, ma è un paesaggio appena accennato. Anche se si intravedono alcuni elementi vegetali come gli alberi e le ampie colline, il vasto grigiore celeste ci suggerisce il vero protagonista del dipinto, ovvero la resa psicologica del personaggio. Infatti, anche il corpo rimpicciolito sembra reso tale appositamente per esaltare lo sguardo che cerca un contatto psicologico con lo spettatore, anche se non è rivolto verso di noi ma si concentra nelle proprie riflessioni, guardando in un'altra direzione. La rappresentazione è estremamente essenziale e contrasta, come per gli altri grandi maestri fiamminghi, con la produzione sacra, più sfarzosa e ricca di dettagli descrittivi. La scelta dei colori è semplice ed essenziale, caratterizzata da accordi di grande raffinatezza. La luce è radente e illumina l'effigie come se si affacciasse da una nicchia, facendo emergere gradualmente i lineamenti e le sensazioni del personaggio. L'uso dei colori a olio, come tipico nella scuola fiamminga, permette poi un'acuta definizione della luce, con morbidi passaggi tonali, che riescono a restituire la diversa consistenza dei materiali.









---

La prossima mostra sarà dedicata all'arte Sacra.



