

AUGUSTO DONÒ\*

---

SCIPIONE PULZONE (1545-1598),  
IL PITTORE DELLA  
«MADONNA DELLA DIVINA PROVVIDENZA»

Ho intrapreso questo lavoro su Scipione Pulzone senza rendermi ben conto di quanto consistenti fossero le difficoltà a cui andavo incontro, sia per la verifica di tante questioni particolari (quale, ad esempio, la schedatura di molte opere private o disperse o lontane), sia per la valutazione critica oggettiva delle opere del pittore, e più ancora per quella del periodo e dell'ambiente in cui egli visse ed operò.

Era il tempo della Riforma Cattolica, periodo in cui l'attività sociale, religiosa e artistica continuava forse più intensamente che nel primo Cinquecento, ma dove i risultati nella pittura non furono splendidi come all'inizio del secolo. La ricerca rimase in parte subordinata all'ideologia religiosa, la quale sviluppò dei canoni che hanno avuto bisogno di parecchio tempo per amalgamarsi con quelli artistici. Incontriamo quindi un lungo periodo in cui molti pittori hanno cercato nuove strade, tenendo come punto di riferimento i grandi maestri e trovando solo verso la fine del secolo una propria identità. Figura tipica di questo evolversi è anche il Pulzone, che arriva ad un livello artistico gradualmente collegabile al Caravaggio e ad Annibale Carracci, i quali nello stesso ambiente maturano un'opera geniale.

Non ostante le molte ricerche, questo lavoro potrà sembrare di minimo apporto all'approfondimento del tema. Tuttavia mi sono preoccupato di rivedere direttamente tutta la bibliografia in proposito, soprattutto i documenti d'archivio; ho compiuto decine e decine di sopralluoghi (da Londra a Mistretta); mi sono messo in corrispondenza epistolare o te-

---

\* Augusto Donò, nato a Dolo (Venezia) il 22 novembre 1941, entrò a 19 anni nell'Opera Don Guanella e divenne sacerdote a Roma il 29 maggio 1976. Laureatosi in Pedagogia e in Lettere antiche con indirizzo archeologico, fu grande cultore dell'arte pittorica, che egli rese valido strumento di catechesi nella pastorale e di informazione teologica nell'insegnamento al Seminario Regionale di Anagni. Colpito da male impietoso, morì a Roma, presso la Casa San Giuseppe in Via Aurelia Antica 446, il 24 luglio 1995. La nostra Rivista è lieta di accogliere, come egli ha desiderato, il suo contributo su Scipione Pulzone da Gaeta, il pittore della «Madonna della Divina Provvidenza».

lefonica con le sedi di quelle opere che non ho potuto vedere direttamente, spesso anche solo per confermare dati già acquisiti o scontati. Ho impostato cioè questo lavoro in maniera antologica, per fare il punto sulla situazione e per avere un minimo di aggiornamento su ogni opera, senza la pretesa di giungere a conclusioni apodittiche, anzi terminando con molti punti bisognosi di ulteriore approfondimento.

Nel primo paragrafo vengono esposti i dati sicuri circa la vita e l'opera del Pulzone; nel secondo si tenterà una breve discussione critica della bibliografia e delle attribuzioni; nel terzo si cercherà di fare un nuovo catalogo-schedario dell'intera produzione pulzoniana, con puntualizzazioni spesso prese in prestito, ma con un corredo di bibliografia che permetta la ricostruzione della storia d'ogni singolo quadro: particolare riguardo sarà riservato alla *Madonna della Divina Provvidenza*, dato il carattere di questa rivista. Gli elenchi topografico e autografico cercheranno di aggiornare quelli ormai superati del Venturi e trascurati dallo Zeri.

## I. - La vita e le opere

Scipione Pulzone nacque a Gaeta probabilmente nel 1545<sup>1</sup> e nella città natia ebbe la prima formazione letteraria ed artistica, venendo avviato alla pittura dallo stesso genitore<sup>2</sup> e risentendo, ovviamente, degli orientamenti dell'ambiente napoletano<sup>3</sup>, senza però rimanere estraneo al-

<sup>1</sup> Gli Stati d'Anime della parrocchia dei Dodici Apostoli, nella cui giurisdizione era domiciliato il Pulzone quando morì, pur non essendo molto precisi nel registrare l'età dei singoli componenti la famiglia, per lui forniscono elementi abbastanza sicuri. Nel 1595 il Pulzone è detto di 50 anni, nel 1596 ancora di 50 anni, nel 1597 di 52 anni: e questo lo farebbe nascere nel 1545. Data l'importanza di questi documenti per la vita del Pittore, crediamo opportuno trascriverli qui nella loro integrità, anche perché su di essi dovremo ancora tornare. «1595. Platea SS. XII Apostolorum. Dominus Scipio Gaetanus Romanus, in proprijs aedibus, annorum 50; Camilla vetera Romana, annorum 45; Jacobus eius filius, annorum 20; Artemisia eius filia, annorum 26; Olimpia eius nepos, annorum 24; Hieronimus eius nepos, annorum 8; Orsola eius nepos, annorum 4» (Roma, Tabularium Vicariatus Urbis, Parr. XII Apostolorum, *Status Animarum*, vol. I, parte I, f. 7v). «1596. Platea SS. XII Apostolorum. Dominus Scipio Gaetanus pictor, in proprijs aedibus, ann. 50; Domina Camilla eius uxor, ann. 45; Artemisia eius filia, ann. 26; Olimpia eius nepos, ann. 22; Hieronimus filius Artemisiae, ann. 9; Orsola eius filia, ann. 6» (*ivi*, f. 34r-v). «1597. Platea SS. XII Apostolorum. Dominus Scipio Gaetanus Pictor, in aedibus proprijs, ann. 52; Domina Camilla eius uxor, ann. 44; Jacobus eius filius, ann. 25; Olimpia eius nepos, ann. 19; Hieronimus eius nepos, ann. 8; Orsola eius nepos, ann. 7» (*ivi*, f. 72v).

<sup>2</sup> MARIOTTI L., *Cenni su Scipione Pulzone detto Gaetano, Ritrattista*, in «L'Arte», 1924, p. 27.

<sup>3</sup> PREVITALI G., *La Pittura nel Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978, pp. 125-126: «Fra il 1555 e il 1565, quando questa generazione (Silvestro Buono, Giovanni Bernardo Lama, Giovanni Angelo Crisconio) raggiunge la maturità, e piace ad alcuni giovani nati tra il 1530 e il 1540 (Cesare Turco, Scipione Pulzone), sono scomparsi non solo i padrini della maniera moderna nel Vicereame (il Sabatini nel 1530, il Cardisio

le altre correnti che anche quel mondo provinciale poteva offrirgli, cominciando dallo stesso Raffaello<sup>4</sup>.

Nel 1566, «spinto dall'amore del bello e della gloria, venne a Roma»<sup>5</sup>. Non sappiamo quale fu il suo primo domicilio. Certo era già in Piazza XII Apostoli il 15 luglio 1574, quando nacque e fu battezzato suo figlio Jacopo Romolo<sup>6</sup>; ma per la figlia Artemisia, che era nata sei anni prima, i registri parrocchiali dei XII Apostoli — che pur cominciano nel 1558 — non segnano alcun battesimo: segno che Scipione non aveva ancora comprato la casa «ad Arcum Fusconum» in Piazza XII Apostoli, né che la abitava. Certo, se Artemisia è nata nel 1568, bisognerà ipotizzare il matrimonio di Scipione con Camilla Prusca nel 1567 o al massimo nei primi mesi del 1568, quindi non molto tempo dopo il suo arrivo a Roma.

È del 14 luglio 1567 il primo documento sicuro che lo riguarda: «Messer Scipione Pulzone pittore da Gaeta, a rincontro ha pagato a me in Adriano Rainaldi pittore da Norsia, consolo al presente, scudi doi y lo integro pagamento de tutto lo suo introito, a dì 14 luglio 1567»<sup>7</sup>. Il documento è importante, non solo perché ci documenta la sicura presenza del Pulzone in Roma quale pittore già riconosciuto, ma anche perché ci fornisce la data del suo ingresso nell'Accademia di San Luca, che era la *universitas* dei pittori di Roma.

Nella città eterna pare che egli sia stato allievo del toscano Jacopino del Conte, che media Andrea del Sarto e in generale i toscani specialmente ritrattisti, seguìto appunto in questo dal Pulzone<sup>8</sup>. Sembra anche che sia stato influenzato dalle opere di Antonio Moro, «inventore in Olanda del ritratto psicologico»<sup>9</sup>, che ha operato a Roma tra il 1550 e il

---

verso il 1542, Polidoro nel 1543), ma alcuni dei più fedeli interpreti delle loro idee (Mariano Riccio, Vincenzo da Pavia) cominciarono ad assumere ormai un sapore arcaico, mentre non è ancora sorto il nuovo astro fiammeggiante di Marco Pino». Anche il Lanzi sottolinea nel Pulzone la sua origine e formazione napoletana (LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, II, Firenze 1822<sup>4</sup>, pp. 262-263).

<sup>4</sup> LECCESE S., *La 'Madonna di Gaeta' di Raffaello*, in «Gazzetta di Gaeta», I (1973), n° 3 (30 agosto), p. 3.

<sup>5</sup> MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 27, che prosegue: «quando (Roma) tristamente viveva l'arte dogmatizzata in formule grette e convenzionali, e maltrattata dai manieristi privi di ogni concetto ideale e di ogni palpito di vita veramente sentita». Cfr. anche ARGAN C.G., *Storia dell'arte italiana*, III, Firenze 1977, pp. 247-248; ZERI F., *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, passim: in questo studio viene citato secondo la ristampa del 1979.

<sup>6</sup> Roma, Tabularium Vicariatus Urbis, Parr. XII Apostolorum, *Liber Baptizatorum*, vol. 2 (1572-1585), f. 17r; cfr. anche testo e nota 27 qui avanti.

<sup>7</sup> Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. II, pp. 56-57.

<sup>8</sup> BAGLIONE G., *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, pp. 53, 74; ZERI F., *Rivedendo Jacopino del Conte*, in «Antologia di Belle Arti», LXI (1978), p. VI; ma in *Pittura e Controriforma...* cit., p. 19, ne dubita.

<sup>9</sup> FRANCIA E., *Un'arte della realtà*, in «Notiziario d'arte», V (1956), n° 2 (febbraio), p. 26.

1552<sup>10</sup>. Del 1569 infatti è il suo *Ritratto del Card. Ricci*, firmato e datato, attualmente conservato in casa della marchesa Ricci<sup>11</sup>. Il prelado è ripreso in poltrona<sup>12</sup>, a tre quarti, in maniera identica ai successivi ritratti del Card. Farnese e del Card. Borghese. Tale quadro dev'essere stato bene accetto, dal momento che il pittore stesso lo ha replicato; e da allora pare che sia entrato nelle grazie dell'alta società romana con fama di ritrattista eccellente, sì da diventare poi il prestanome di molti ritratti dubbi<sup>13</sup>.

Del successivo anno 1570 abbiamo il *Ritratto di Pio V*, oggi alla Galleria Colonna, e al 1571 il Venturi assegna il *Ritratto del Card. Crivelli*, in S. Maria in Aracoeli<sup>14</sup>.

Nel 1572 il Pulzone venne chiamato a Napoli da Don Giovanni d'Austria<sup>15</sup>, per il quale eseguì opere che attirarono molto plauso, ma che oggi sono tutte scomparse, perché quelle esistenti sono certamente posteriori. Da questo momento il successo del Pulzone diventa incontrastato, probabilmente anche per fattori estranei all'arte, ma non per questo indipendenti da certi requisiti sociali che spesso contribuiscono a costruire la fortuna di un artista: il bell'aspetto, la vena facile del suo verseggiare petrarchesco, e perfino... l'alto prezzo delle sue prestazioni<sup>16</sup>.

Appartengono al primo lustro dell'attività romana del Pulzone anche altri dipinti di datazione più o meno certa: il *Ritratto del Card. Granvella*, della Collezione Lord Lee of Fareham, di Richmond<sup>17</sup>, e il *Ritratto del Card. Savelli*, della Galleria Corsini (ora Barberini). I rapporti col pri-

<sup>10</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 22.

<sup>11</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 19. Anch'io ho potuto avere l'opportunità di vedere il quadro, ma non di fotografarlo; però se ne può trovare una bella riproduzione a colori in LONGHI R., *Via Giulia*, Roma 1973, tav. XIII.

<sup>12</sup> La cui importanza è sottolineata da LEVI-PISETZKY R., *Storia del costume in Italia*, vol. III, Milano 1966, p. 18: «Maggiore importanza acquistano le sedie, spesso imbottite nello schienale e nel sedile, e fornite di braccioli».

<sup>13</sup> PORCELLA A., *Le pitture della Galleria Spada di Roma*, Roma 1932, p. 65. I Cataloghi di questa Galleria sono tipici: mentre il nome del Pulzone sembra pertinente per sei o sette quadri, il Porcella li ha quasi tutti decisamente espunti. Altrettanto è avvenuto per la *Mostra del Ritratto Italiano dalla fine del XVI secolo all'anno 1862. Catalogo*, Firenze 1911, p. 218.

<sup>14</sup> VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, parte VII, Milano 1934, p. 762. Non so da quale fonte parta il Venturi per tale attribuzione, dato che non ne parla nessun critico o storico, tranne il Mariotti (*Cenni...* cit., p. 27). Non ne fa cenno nemmeno il Padre Casimiro, che nel 1736 curò l'ottima guida della suddetta chiesa e che parla invece del Pulzone a proposito del *Ritratto del Padre Marcellino* (CASIMIRO ROMANO, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli di Roma, raccolte dal P. F. Casimiro Romano dell'Ordine dei Minori*, Roma 1736, p. 63), come fa trent'anni dopo il Roisecco (ROISECCO N., *Roma antica e moderna*, Roma 1765, p. 332), ma su indicazione del Baglione (*Le vite...* cit., p. 54).

<sup>15</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 52.

<sup>16</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53: cose che lo ZERI (*Pittura...* cit., pp. 96-97) definisce «pettegolezzi». Cfr. anche nota 81 qui avanti.

<sup>17</sup> VENTURI, *Storia...* cit., p. 765; ZERI, *Pittura...* cit., p. 23.

mo di questi personaggi deve avergli agevolato i contatti con l'ambiente artistico europeo, ma non in maniera sufficiente da fargli valicare le Alpi ed entrare al servizio di Filippo II<sup>18</sup>, che ha contattato quasi tutti gli artisti del suo tempo. Del secondo ritratto esistono due edizioni: una nella Galleria Nazionale Barberini, considerata del primo periodo romano; l'altra, quasi identica, nella National Gallery di Londra, considerata uno dei capolavori dell'ultimo periodo, forse di Cardinale anonimo<sup>19</sup>.

Durante l'anno 1573 il Pulzone risulta assente dalle riunioni dell'Accademia di San Luca, dove viene sostituito da «Adriano pittore»<sup>20</sup>; ma senza dubbio appartiene a questo periodo il *Ritratto del Cardinale Alessandro* (Michele Bonelli), ora al Museo di Gaeta. Questo anticipa il collegamento con i Colonna, soprattutto con Marcantonio II, che lo accoglierà nella sua cerchia al ritorno dalla vittoria di Lepanto<sup>21</sup>. Anche di questo ritratto esiste una replica (firmata e datata) oggi al Fogg Art Museum di Cambridge, che però il Venturi data al 1586<sup>22</sup>; il che sottolinea la frequenza del fenomeno «repliche» nel Pulzone.

Col 1574, entrando Scipione nell'orbita dei Colonna<sup>23</sup>, le commissioni gli si fanno non solo più qualificate, ma anche più sicure ed ufficiali; e questo gli permette di far tentare un nuovo percorso alla sua arte: «Vedendo che il solo lavorar de' ritratti no 'l poteva porre nel numero de gli altri eccellenti Pittori, risolsesi di voler fare delle storie e tavole d'altare. E dipinse per gli Signori Colonesi in San Giovanni Laterano sotto il tabernacolo delle reliquie, sopra l'altare, una S. Maria Maddalena, e per di dietro papa Martino V ginocchione»<sup>24</sup>. Con le opere per i Colonna, in particolare con la «Maddalena», Scipione mostra chiaramente d'aver su-

<sup>18</sup> Cfr. la lettera dell'Ambasciatore di Spagna a Filippo II, proponendo al quale alcuni pittori italiani per l'Escorial, dice che il Card. Granvella «loda il disegno di Girolamo Muziano, il colore di Marcello e i ritratti di Scipione da Gaeta»: lettera edita in VENTURI, *Storia...* cit., p. 765. Più tardi anche Hortensio Cyriach, scrivendo al Duca Guglielmo V di Baviera, dice di aver contattato due volte il Pulzone per ottenere l'esecuzione di alcuni ritratti, ma poi l'artista ha declinato l'incarico «per mancanza di tempo» (Monaco, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, *Kasten schwarz 14926*, già 486/5, 1576, H. Cyriach).

<sup>19</sup> *The National Gallery. Illustrated general Catalogue*, London 1973, p. 586; *Garibaldi: arte e storia. Catalogo. Palazzo Venezia*, Roma 1982, p. 346 suscita il problema cronologico; MAGNANIMI G., *Inventari della Collezione Romana dei Principi Corsini*, in «Bollettino d'arte», LXV (1980), serie VI, pp. 84, 101. Senz'altro non si tratta del Card. Ricci, come dice il VENTURI, *Storia...* cit., p. 755.

<sup>20</sup> Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 41, f. 12; forse è l'Adriano Rainaldi che abbiamo già incontrato il 14 luglio 1567.

<sup>21</sup> CASANOVA M.L. (a cura di), *Arte a Gaeta. Catalogo della Mostra*, Firenze 1976, p. 92.

<sup>22</sup> VENTURI, *Storia...* cit., p. 762; scheda inviata dal Museo.

<sup>23</sup> TOMASSETTI F., *Il pittore Scipione Pulzone detto 'il Gaetano' e il ritratto di Marcantonio Colonna*, in «Roma», 6 (1928), pp. 537-544, specialmente p. 541, con molti documenti tratti dall'archivio Colonna.

<sup>24</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53; ZERI, *Pittura...* cit., p. 24, dove documenta il trasferimento dell'opera.

perato il maestro Jacopino<sup>25</sup>, quasi toccando l'apice del prestigio e della fama, anche se, non ostante le molte commissioni di altissimo livello e i ritratti di papi, non risulta documentata una qualsiasi opera di commissione pontificia, o comunque vaticana<sup>26</sup>.

In questo stesso anno 1574 è documentato il battesimo del figlio di Scipione, Jacopo, avvenuto nella basilica dei XII Apostoli il 15 luglio. I padrini furono Giacomo Boncompagni e Francesca Colonna Orsini: e questo la dice lunga sulla considerazione in cui ormai era tenuto l'artista<sup>27</sup>. In questo periodo egli presiede le riunioni o «congregazioni» all'Accademia di San Luca, dove nel 1578 raggiunge l'ammissione alla carica del «consolato»<sup>28</sup>: onore che gli apre l'accesso anche alla prestigiosa Accademia dei Virtuosi al Pantheon, alla quale viene ammesso in qualità di pittore il 12 aprile 1579<sup>29</sup>.

Contemporaneamente egli lavorò ai due quadri di Cardinali che sono molto vicini tra loro per motivi storici e iconografici: quello del Card. Camillo Borghese, ora in Palazzo Borghese, e quello del Card. Alessandro Borghese, attualmente nel deposito della Galleria Barberini<sup>30</sup>; perso-

<sup>25</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 25, 43, 83.

<sup>26</sup> I ritratti dei papi potrebbero anche essere indiretti, non ostante l'affermazione contraria del Baglione (*Le vite...* cit., p. 53) e del Borghini (BORGHINI R., *Il Riposo*, Firenze 1584, pp. 578-579) per quello di Gregorio XIII, oppure opere commissionate dalle rispettive famiglie, o addirittura postume, come nei casi di Martino V, di Paolo III ed eventualmente di Giulio III. Il Pastor nella *Storia dei Papi* non cita mai il Pulzone, se non per ricordare (vol. IX, pag. 36, nota 4) il suo ritratto di Gregorio XIII, affermato dal Baglione. Le uniche opere oggi in Vaticano che gli si attribuiscono con molta riserva sono il *Ritratto di Sisto V* (nella Biblioteca Apostolica) e il *Ritratto del Card. Sirleto* (nella Pinacoteca); per quest'ultimo, cfr. anche MAUCERI E., *Un quadro di Scipione Gaetano nella Galleria Nazionale di Roma. Miscellanea*, in «Arte», 1899, p. 258.

<sup>27</sup> Roma, Tabularium Vicariatus Urbis, Parrocchia dei SS. XII Apostoli, *Libri dei Battesimi*, vol. 2 (1572-1583), f. 17r: «Die 15 Julij 1574. Jacobus Romulus, filius D. Scipionis Gaetani pictoris et D. Camillae Romanae suae uxoris de parrochia SS. Apostolorum ad Arcum Foscorum, suscepit Sacrum Baptisma. Compatres fuerunt Excellentissimus D. Jacobus Boncompagnus et in eius absentia D. Fabrinus Montarsetus bononiensis agens Suae Excellentiae, et Illustrissima Domina Francisca Columna de Ursinis». La memoria del rito si trova registrata anche alla Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. *Vat. lat.* 7984, parte II, f. 86v. La data di questo battesimo è un punto di riferimento sicuro per rettificare le età registrate nei già citati *Stati d'Anime* della parrocchia dei Santi XII Apostoli: in essi, giustamente, Jacopo Romolo è detto di 20 anni nel 1595 (infatti gli Stati d'Anime venivano aggiornati durante la benedizione delle case che avveniva in quaresima, cioè in febbraio-marzo, mentre Jacopo compiva gli anni in luglio) e di 23 nel 1597 (*ivi*, *Stati d'Anime*, vol. I, parte I, f. 7v; parte II, f. 14r).

<sup>28</sup> Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 41, ff. 12, 14, 18, 19, 26, 80, 84, 90, 91, 93; al f. 80 ci sono tre righe autografe del Pulzone, con la sua firma; cfr. anche BERTOLOTTI A., *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna 1855, p. 107; BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54; MISSIRINI M., *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, pp. 15, 43.

<sup>29</sup> Roma, Accademia dei Virtuosi al Pantheon, *Libro delle Congregazioni 1543-1587*, ff. 41, 52, 56.

<sup>30</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 18.

naggio, quest'ultimo, che tanta parte ha avuto nella vita politico-ecclesiastica nonché artistica della capitale nella seconda metà del Cinquecento, continuando lo splendido mecenatismo della famiglia.

Nel suo palazzo, infatti, il Pulzone ha attinto molti spunti per la sua ispirazione<sup>31</sup>, tuttavia rimase anche condizionato da una certa tendenza ad un tradizionalismo «neo-gotico» che ben s'adattava agli orientamenti controriformistici, ma che in lui incise negativamente<sup>32</sup>.

Nel 1581 il Pulzone ebbe a soffrire il lutto del nipote Vincenzo, mortogli in Roma l'8 ottobre<sup>33</sup>. Con tutta probabilità era il primogenito della figlia Artemisia, la quale, dopo la morte del giovane marito, si era sistemata coi figli Vincenzo, Gerolamo ed Orsola in casa del padre<sup>34</sup>. Egli stava allora eseguendo, per i Colonna, il *Cristo Portacroce* che, mandato poi a Palermo, andò disperso<sup>35</sup>. Continuava intanto, assieme allo Zuccari, a presiedere le «congregazioni» o sedute dell'Accademia di S. Luca<sup>36</sup> e a lavorare ad una serie di quadri abbastanza precisabili cronologicamente. Fra di essi spicca l'importante tela dell'*Assunta* di Ronciglione, altrimenti detta *Madonna fra gli Angeli con Santi in basso*, tanto lodata dal Borghini<sup>37</sup>, firmata e datata. Il Baglione così la descrive: «Di poi lavorò per il Marchese di Riano un quadro d'altare alli Cappuccini, dentrovi la Madonna sopra la luna con Angioli, da basso S. Andrea Apostolo, S. Catherina della rota, S. Chiara e S. Francesco che tiene la mano sopra la spalla del figliuolo del Marchese ritratto al naturale: opera invero bella, con buonissima maniera condotta. Hora credo che questo quadro sia appresso il Signor Duca di Ceri, nepote di quel Marchese»<sup>38</sup>. Questo quadro, oggi all'altare maggiore della Chiesa dei Cappuccini in Ronciglione (Viterbo), dallo Zeri — che quasi per caso lo ha riscoperto<sup>39</sup> — è considerato una delle opere più in sintonia coi gusti della Controriforma. Ne è riprova la serie di repliche, copie e riferimenti iconografici che essa ha suscitato, in particolare nelle chiese cappuccine della Sicilia, con altri svi-

<sup>31</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 25, 45 ss.

<sup>32</sup> BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 578; ZERI, *Pittura...* cit., pp. 45-51.

<sup>33</sup> «Vincenzo, nipote de messer Scipione Pittore Gaetano, fu sepolto nella tomba de li Putti nella nostra chiesa. Fu levato il corpo de casa sua alli 8 de ottobre 1581» (Roma, Tabularium Vicariatus Urbis, *Libro primo dei Morti*, f. 30v). Stessa annotazione nel ms. vaticano *Vat. lat. 7984*, parte II, f. 86r : «1581. 8 ottobre. + Vincenzo putto, nipote di messer Scipione pittore Gaetano». Il fatto che nel 1581 Vincenzo fosse chiamato «putto» e non «infans», secondo l'uso dei registri, ci autorizza a crederlo d'una certa età, superiore senz'altro a quella dei fratelli Gerolamo ed Orsola.

<sup>34</sup> È molto importante, a questo proposito, lo Stato d'Anime del 1596 (vol. I, parte I, f. 34v: cfr. qui sopra, nota 1), in cui viene specificato che Gerolamo ed Orsola erano figli di Artemisia.

<sup>35</sup> TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 537-544; BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579.

<sup>36</sup> Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca, vol. 41, pp. 18-19.

<sup>37</sup> BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579; ZERI, *Pittura...* cit., p. 26.

<sup>38</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.

<sup>39</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 25-27.

luppi verificati recentemente<sup>40</sup>, tanto che neppure lo Zeri li ha registrati nella riedizione del suo testo. Come il *Cristo Portacroce*, anche l'*Assunta* e le altre pitture pulzoniane che si collegano direttamente al filone controriformistico sono definite «atto devoto, preghiera»<sup>41</sup>.

L'aggettivo «controriformistico» ci introduce a parlare dello spirito del tempo e dei gusti del Pulzone: due punti complementari e nel nostro artista quasi coincidenti, sui quali appunto lo Zeri costruisce il suo tanto lodato saggio.

Nel 1563 infatti era finito il lungo Concilio di Trento, che proprio alla sua conclusione aveva detto una parola chiara anche sulla pittura sacra e i suoi orientamenti<sup>42</sup>. Il dettato conciliare non venne inteso altrettanto chiaramente né da molti artisti, committenti e censori del tempo, né dai critici moderni, i quali, con sterile generalizzazione, non hanno saputo vedere né i lunghi prodromi della Controriforma (specialmente con Sebastiano del Piombo), né la sopravvivenza, seppure tenue e sofferta, dello spirito classico — anche in Centro-Italia, e non solo a Venezia — che riemerse prepotente alla fine del secolo<sup>43</sup>. I *Dialoghi* del Gilio, usciti nel 1564 subito dopo il Concilio, hanno forse pesato sull'invenzione e la creatività pittorica, e così i critici del Seicento hanno avallato il loro tanto riaffermato gusto «primitivistico»<sup>44</sup>.

Nel 1582 il Pulzone, oltre a presiedere le tornate dell'Accademia di S. Luca<sup>45</sup>, presiedette anche quelle dei Virtuosi al Pantheon in qualità di Reggente<sup>46</sup>, e questo per tutto l'anno, fino a che nella tornata del 9 settembre egli annunciò un suo temporaneo trasferimento a Gaeta «sua patria»<sup>47</sup>. Qui egli ha dipinto l'*Immacolata*, oggi nella cappella dell'Istituto

<sup>40</sup> MARABOTTINI A., *Un dipinto di Scipione Pulzone in Sicilia*, in «Commentari», XIII (1962, fasc. 1, pp. 48-51; ID., *Ancora su Scipione Pulzone*, in *Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Messina 1971, pp. 705-709; CICALA CAMPAGNA F., *La diffusione dell'iconografia della 'Madonna degli Angeli' nelle chiese cappuccine in Sicilia: Scipione Pulzone e Alberto Duranti*, in «Prospettive», n° 49, 1979, III, pp. 42-45; CALI S., *Scoperto a Mistretta un dipinto di Scipione Pulzone*, in «Sicilia Tempo», V (1967), n° 8 (novembre), p. 63; ABBATE V., *Un dipinto di Giuseppe Salerno e l'opera dei Frati Minori in Sicilia tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento*, in «O Theologos» (Palermo), 1970, n° 20, pp. 111-125.

<sup>41</sup> ARGAN, *Storia...* cit., III, p. 247; cfr. anche BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579; ZERI, *Pittura...* cit., p. 34.

<sup>42</sup> *Sacrosancti Concilii Tridentini Canones et Decreta*, Sess. XXV, De sacris imaginibus.

<sup>43</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 35-36; SPEZZAFERRO L., *Il recupero del Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1981, pp. 234-245.

<sup>44</sup> PREVITALI G., *La fortuna dei Primitivi*, Torino 1954, p. 95 per quanto riguarda il Pulzone.

<sup>45</sup> Roma, Arch. Accademia di S. Luca, vol. 41, f. 91.

<sup>46</sup> Roma, Accademia dei Virtuosi al Pantheon, *Libro delle Congregazioni 1543-1587*, f. 52.

<sup>47</sup> «1582, settembre 9. Il Signor Scipione Pulzoni, nostro Reggente, fece la sua scusa di non potere essere presente alla seguente nostra congregazione, per doversi trasferire a Gaeta sua patria» (*ivi*, f. 56).



SS. Annunziata: la figura della Vergine è, per molti particolari, una chiara replica dell'*Assunta* di Ronciglione, anche se essa domina maggiormente la scena, essendo figura singola ed espressa con maggior cromatismo<sup>48</sup>. A questo periodo vanno ricondotti anche i due *Ritratti di Gentildonna*, oggi alla Galleria Doria-Pamphilj di Roma<sup>49</sup>, e la proposta dell'Ambasciatore di Spagna a Filippo II circa l'ammissione del Pulzone ai lavori dell'Escorial<sup>50</sup>.

Nel 1583 il Pulzone è certamente già ritornato a Roma, dal momento che ha ripreso a presiedere le tornate dell'Accademia di S. Luca<sup>51</sup>; e probabilmente è questo il periodo in cui egli ha eseguito il *Ritratto di Gregorio XIII*, che però potrebbe essere stato eseguito anche prima<sup>52</sup>: esso viene attribuito a questo periodo solo per il suo alto risultato, non perché surrogato da concrete prove archivistiche. Al successivo 1584 invece è senz'altro da attribuire la *Pala di Milazzo*, variante anch'essa dell'*Assunta* di Ronciglione<sup>53</sup>; è firmata e datata, eseguita per la chiesa dei Cappuccini, ma a tutt'oggi giace ancora in deposito presso il Museo di Messina.

Nel 1584 avvenne anche il primo dei due viaggi del Pulzone a Firenze<sup>54</sup>, dove dipinse parecchi personaggi della famiglia granducale, meravigliando per l'esattezza delle fisionomie e il virtuosismo dei particolari. «Fu egli tanto accurato, che nel ritratto di Ferdinando, all'ora Cardinale de' Medici, vedesi infin dentro alla piccola pupilla degli occhi il riflesso delle finestre vetriate della camera, e altre cose degne di meraviglia, così di memoria. Et i vivi da' suoi dipinti non si distinguevano»<sup>55</sup>. Il Baglione, evidenziando la causa del successo ritrattistico del Pulzone — cioè la precisione delle sembianze e la sottolineatura dei particolari — indica anche le capacità che forse inebriarono l'artista, tanto da fissarlo nei suoi gusti per tutta la vita: capacità non altrettanto apprezzate dai critici moderni. Infatti lo Zeri ritiene tal genere di ritratto «camuffato di pregiudiziale veristica, ... dal virtuosismo imitativo, ... una messa in scena rigidamente aulica, quasi ieratica, che sottrae la figura alla mutevole condizione dell'atto momentaneo, riducendola a moduli compositivi abituali»<sup>56</sup>.

<sup>48</sup> CASANOVA, *Arte a Gaeta* cit., p. 94; ROSSETTO P., *Breve descrizione delle cose più notabili di Gaeta*, Napoli 1675, p. 14, dove parla anche di un 'San Francesco' eseguito per l'omonima chiesa, ma oggi disperso.

<sup>49</sup> LEVI-PISETZKY, *Storia...* cit., III, pp. 16-18.

<sup>50</sup> VENTURI, *Storia...* cit., p. 762.

<sup>51</sup> Roma, Accademia di S. Luca, vol. 41, ff. 26 e 93.

<sup>52</sup> Cfr. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.

<sup>53</sup> CICALA CAMPAGNA, *La diffusione...* cit., pp. 42-44, con riproduzione fotografica.

<sup>54</sup> Lettera del Pulzone a Felice Orsini, in TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 537-544; BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.

<sup>55</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53; BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579.

<sup>56</sup> ZERI, *Pittura...* cit., passim; cfr. anche MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 68-69.

Questo strettissimo rapporto fra vivi ed effigiati conferma però anche un canone di vivacità, quindi di modernità, come ben risulterà dagli *Angeli* del Gesù.

Oltre al *Ritratto del Card. Ferdinando de' Medici*, stranamente attribuito per molto tempo al Bronzino<sup>57</sup>, a Firenze il Pulzone ha dipinto altri ritratti per Casa Medici, quasi tutti di piccole dimensioni e oggi al Pitti.

Tornato a Roma come un trionfatore — a quanto egli stesso attesta, con dovizia di particolari, nelle già citate lettere edite dal Tomassetti — dipinse il *Ritratto di Marcantonio II Colonna*, il trionfatore di Lepanto, riprodotto con chiaro riferimento al *Filippo II* del Tiziano<sup>58</sup>. Sempre di quest'anno 1584 è il famoso *Ritratto di Gentildonna* (firmato e datato) oggi a Monaco di Baviera<sup>59</sup>: in esso la maniera raggiunta, pur dopo un decennio di «contaminatio», non è ancora molto lontana da quella del primo lustro<sup>60</sup>. Pare che in questo stesso anno il Pulzone abbia fatto un secondo viaggio a Napoli<sup>61</sup> (spingendosi poi fino a Palermo), dove avrebbe dipinto il *Martirio di S. Giovanni Evangelista* nella basilica di S. Domenico Maggiore, il *Ritratto d'ignoto* oggi nei depositi di Capodimonte e molti altri quadri elencati bensì dal De Dominici, ma già dispersi ai suoi tempi<sup>62</sup>; tuttavia sembrano un po' troppe le opere pulzoniane collocate in questo periodo, anche se tale collocazione può essere probabile.

Il 1585 è un anno importante nell'*iter* artistico del Pulzone, perché segna l'inizio di una serie di lavori d'impegno diverso, quali le grandi pale d'altare. La prima di esse è l'*Assunta* dipinta per la cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale<sup>63</sup>, nella quale egli ripiega sulla «funzione narrativa dell'arte» come Andrea del Sarto<sup>64</sup>. L'impostazione è sui soliti due piani dello schema rinascimentale, confacenti, del resto, al soggetto trattato. Sappiamo che un certo influsso può essere venuto all'artista da parte del Paleotti e dell'Antoniano<sup>65</sup>, ma in fondo egli ha saputo essere abbastanza autonomo. Particolare importante è che questa *Assunta* è dipin-

<sup>57</sup> Oggi ancora, la targhetta ad esso applicata nella Galleria Pitti lo dice di Alessandro Allori detto il Bronzino.

<sup>58</sup> VENTURI, *Storia...* cit., p. 762, mentre lo ZERI (*Pittura...* cit., p. 25) lo collega al gusto miniaturistico inglese.

<sup>59</sup> *Illustrierter Katalog der KGL. Älterenpinakothek in München*, 1953, p. 224.

<sup>60</sup> MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 537-544.

<sup>61</sup> TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 537-544.

<sup>62</sup> DE DOMINICI B., *Vita de' pittori, scultori e architetti napoletani non mai date alla luce da Autore alcuno*, II, Napoli 1743, p. 172.

<sup>63</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53; CELIO, *Memorie delli nomi dell'artefici delle pitture in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638 (ediz. a cura di E. Zocca, Milano 1967), p. 30.

<sup>64</sup> ARGAN, *Storia...* cit., III, p. 139; MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 34.

<sup>65</sup> PRODI P., *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», IV (1962), p. 170 e appendice I.

ta ad olio su lavagna<sup>66</sup>, materiale che produce effetti di luce piuttosto controversi. Tale soggetto religioso sarà ripetuto dal Pulzone per la chiesa di S. Caterina dei Funari l'anno stesso della morte<sup>67</sup>, in maniera quasi identica, ma con più matura impostazione e raffinatezza stilistica, anche se l'opera rimarrà incompiuta.

A questo periodo vanno assegnate anche le pale di Milazzo e di Mistretta (ambidue firmate e datate) simili a quella di Ronciglione, nonché il *Ritratto di Cardinale* attualmente al Fogg Art Museum di Cambridge, replica del *Cardinale Alessandrino* di Gaeta<sup>68</sup>. La pala dell'*Annunciazione* di Capodimonte a Napoli (firmata e datata 1587, già nella chiesa di S. Domenico in Gaeta<sup>69</sup>, anche se in quell'anno non è registrato alcun viaggio dell'artista nella città natale) deve aver avuto fortuna perché, benché ricavata dal Tiziano attraverso il Caraglio<sup>70</sup>, ne ha provocato un'altra identica, forse di Ippolito Borghese<sup>71</sup>, ugualmente visibile in un deposito di Capodimonte.

Negli anni 1584-90 è stata chiesta al Pulzone la collaborazione col Valeriano per le *Storie della Madonna* nella Cappella della Madonna della Strada, al Gesù di Roma<sup>72</sup>, anche se ancor non è chiaro se si tratta dei soli panni o di qualcosa di più<sup>73</sup>. Certo è che la collaborazione con questo artista, ormai gesuita e influente, deve averlo interiormente raggelato nel suo gusto pittorico<sup>74</sup>, non ostante i richiami tizianeggianti dell'*Assunta*.

Al Gesù il Pulzone dipinse una pala che ebbe una vicenda curiosa. È la *Deposizione* o *Pietà*, dipinta per l'altare della cappella di S. Andrea, poi rimossa probabilmente su pressione di Federico Zuccari che aveva curato tutto l'ornato della cappella<sup>75</sup>, quindi andata dispersa, e finalmente riconosciuta dallo Zeri in un'asta di New York nel 1946. La tela, anche se condizionata da orientamenti personali, da quelli controriformistici e

<sup>66</sup> STRINATI G., *Quadri romani tra '500 e '600, opere restaurate e da restaurare*, Roma 1979, p. 16.

<sup>67</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.

<sup>68</sup> CASANOVA, *Arte...* cit., p. 89.

<sup>69</sup> ERRERA I., *Répertoire des peintures datées*, Bruxelles/Paris 1920, p. 238; VENTURI, *Storia...* cit., p. 764; MOLAJOLI B., *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Galleria Nazionale*, Napoli 1964<sup>3</sup>, p. 40; FILANGERI DI CANDIDA, *La Galleria Nazionale di Napoli. Documenti e ricerche*. Estratto da *Le Gallerie Nazionali italiane*, vol. V, Roma 1902, p. 42.

<sup>70</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 84.

<sup>71</sup> Identità colta da me per caso, mentre visitavo i depositi di Capodimonte, e fatta notare alla Direzione del Museo.

<sup>72</sup> PECCHIAI P., *Il Gesù di Roma*, Roma 1952, p. 267 con note d'archivio.

<sup>73</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 87, dove è anche un breve ma acuto studio sul Valeriano, da alcuni detto «seguace di Sebastiano del Piombo» (BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 83), da altri «michelangioloesco» (DE MAIO R., *Michelangelo e la Controriforma*, Roma/Bari 1978, p. 251).

<sup>74</sup> PECCHIAI, *Il Gesù...* cit., p.267; BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 83.

<sup>75</sup> SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., pp. 234-245.

dalla collaborazione col Valeriano, mostra un ulteriore passo avanti nei procedimenti stilistici del Pulzone, che da questo momento inizia un ciclo di pitture assai più mature<sup>76</sup>.

Ancora al Gesù, nella cappella degli Angeli, egli dipinse appunto degli *Angeli* che furono molto apprezzati, ma che dovettero presto venire rimossi, perché — come dice il Baglione<sup>77</sup> — presentavano troppa somiglianza con le persone viventi a cui l'artista si era ispirato. Altri pensano che il motivo vero dell'asportazione sia stata la troppa modernità di movimento degli Angeli, come pure i contrasti fra gli artisti, compreso lo Zuccari, che portarono poi al licenziamento del Pulzone<sup>78</sup>: al qual proposito va ricordato quanto il Baglione stesso dice circa un altro contrasto del Pulzone con Federico Zuccari, che causò il ritiro del nostro artista dall'Accademia di S. Luca<sup>79</sup>.

Ma le diatribe coi colleghi non potevano certo scalfire la fama ormai consolidata del Pulzone, che l'amico Zucchi aveva raffigurato accanto a sé, assieme ad altri contemporanei, nella *Pentecoste* da lui dipinta nel catino della chiesa di S. Spirito in Sassia<sup>80</sup>. Se è davvero lui, quell'uomo biondo col tipico cappello da pittore vicino allo Zucchi, possiamo ben credere al Baglione, quando lo descrive nel suo avvincente aspetto principesco, non alieno da quelle pene d'amore a cui l'artista stesso accenna in un suo sonetto<sup>81</sup>. E tale fascino non è completamente da escludere dall'invito che i Granduchi di Toscana gli fecero per un secondo viaggio a Firenze nel 1590, quand'egli aveva appena terminato il *Ritratto di Sisto V*<sup>82</sup>. E a Firenze, con altri ritratti di famiglia, egli dipinse il *Ritratto di*

<sup>76</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 93-95.

<sup>77</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54; cfr. anche PECCHIAI, *Il Gesù...* cit., p. 93; LONGHI R., *Disegno della pittura italiana*, II, *Da Leonardo a Canaletto*, Firenze 1979, pp. 136-137; GALASSI-PALUZZI C., *Note di storia e d'arte su le cappelle e gli altari del Gesù*, in «Roma», VII (1929), fasc. 9; ZERI, *Pittura...* cit., p. 108.

<sup>78</sup> SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., pp. 228-235.

<sup>79</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., pp. 54, 124, da cui sappiamo che lo Zuccari era il fondatore e il «princeps» dell'Accademia di S. Luca, e che il motivo del contrasto sarebbe l'accusa di plagio del Pulzone ai danni dello Zuccari.

<sup>80</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54; DE ANGELIS P., *Chiesa di S. Spirito in Sassia in Santa Maria in Sassia*, Roma 1952, p. 15.

<sup>81</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54. Il sonetto pulzoniano, conservato oggi a Bologna nella Biblioteca e Casa Carducci, nella manoscritta *Raccolta di poetici componimenti scelti da Ercole Maria Zanotti* (ms. 88, 1708, libro VI), è il seguente: «Mentre me stesso in varij lacci avvinsi, / La lingua al canto in vario suon disciolsi; / Molte pene soffrij, molte ne finsi; / Raro mi rallegrai, spesso mi dolsi. / Mille vane dolcezze al cor dipinsi, / Mille incerte speranze in seno accolsi; / Abbracciar pensai molto, e nulla strinsi, / E d'error sempre in novo error m'involsi. / Errai, né biasmo or da' miei falli aspetto: / Perché errando, nel regno errai d'Amore, / In cui par quasi il non errar difetto. / Deh! scusi il Mondo il vaneggiar d'un core / Già fatto cieco da quel cieco affetto / Ch'erra, e non vede ne l'error l'errore».

<sup>82</sup> Espressamente citato dal Baglione (*Le vite...* cit., p. 54), oggi è difficilmente identificabile.

*Ferdinando de' Medici* che, deposta la porpora cardinalizia, era diventato Granduca<sup>83</sup>.

Intanto nella società si andava lentamente affievolendo il rigido clima controriformistico. Gli anni portano sempre avvenimenti, mentalità e gusti nuovi, tanto nella vita sociale quanto nell'arte<sup>84</sup>. Anche nel Pulzone si mostrano segni di rinnovamento, ma appena percettibili; anzi, per certi aspetti, sembrano questi gli anni dei suoi prodotti giudicati più caratteristici, e di quella sua arte che lo Zeri definisce «senza tempo» (definizione — per me — più fortunata che indovinata): arte, cioè, fissata alla convenzionalità delle pose ieratiche, avulsa da ogni riferimento, immersa nell'innocenza dei personaggi e soprattutto concentrata nell'«iper-soavità» delle Madonne<sup>85</sup>, le quali contribuirono a determinare quei popolari e ben poco artistici criteri d'arte sacra che a livello ufficiale imperversarono fino al nostro secolo. Il riferimento è alla *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese, di raffaellesca memoria, e alla *Madonna della Divina Provvidenza*, nella chiesa di S. Carlo ai Catinari in Roma. Anche nella *Crocifissione* della Vallicella, che è di questo periodo, l'artista media alcuni riferimenti da vari autori, in uno sforzo di apertura che però rivela la fatica<sup>86</sup>.

Personalmente inserirei nel periodo 1590-91 anche le due opere napoletane che ci sono rimaste, cioè il *Ritratto d'Ignoto*, ora nei depositi di Capodimonte, e il *Martirio di S. Giovanni Evangelista*, in San Domenico Maggiore: quadri di ottima qualità, ma storicamente poco fortunati, non ostante i collegamenti con Michelangelo, col Tiziano e col Caravaggio<sup>87</sup>. Firmata e stranamente datata 1592 — dato che non si tratta di un'opera di grande impegno — è la *Madonna con Bambino e rosa*, oggi al deposito della Galleria Borghese<sup>88</sup>, nella quale si nota già un forte distacco dalla *Madonna della Divina Provvidenza* e un avvicinamento ai ritratti muliebri di questo periodo, come la *Gentildonna* della Galleria Spark. Questo quadro poi, legato a una serie di repliche più o meno varie, rientra nel più complesso discorso delle attribuzioni, in ballottaggio con lo Zucchi,

<sup>83</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54. Un *Ritratto di Principessa* (oggi: Pitti 205), firmato e datato «Scipio faciebat 1595» (CHIAVACCI E., *Guida alla regia Galleria di Palazzo Pitti*, riveduta da E. PIERACCINI, Firenze/Roma 1893<sup>6</sup>, p. 1000; FRANCINI CIARANFI A.M., *La Galleria Pitti: Guida e catalogo dei dipinti*, Firenze 1950, p. 10), fa supporre un terzo viaggio a Firenze cinque anni più tardi.

<sup>84</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 92-93, 97; ARGAN, *Storia...* cit., p. 242; GAYE G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, III, Firenze 1840, p. 578.

<sup>85</sup> ZERI, *Pittura...* cit., pp. 88-89.

<sup>86</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54; CELIO, *Memorie...* cit., p. 20.

<sup>87</sup> STRINATI, *Quadri...* cit., p. 16; ZERI, *Pittura...* cit., p. 28; è mio il collegamento con Michelangelo.

<sup>88</sup> VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 185; ID., *Storia...* cit., p. 781; DELLA PERGOLA P., *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia: Galleria Borghese*, II Roma 1959, p. 111.

come pure con lo stesso Caravaggio per il *Maffeo Barberini*<sup>89</sup>. In questo contesto possiamo collocare l'opera (datata 1594) che è considerata il capolavoro innovativo del ritratto pulzoniano: la *Lucrezia Cenci* della Galleria Barberini<sup>90</sup>. Davvero qui vediamo, per la prima volta, una figura femminile liberata dalle pesanti vesti e acconciature spagnolesche, come pure dal rigido atteggiamento che a quell'apparato si confaceva; c'è «atmosfera calda nella nobile semplicità»<sup>91</sup>.

Chiude questa carrellata di opere certe del Pulzone il già citato<sup>92</sup> *Ritratto di Principessa* della Galleria Pitti, dipinto nel 1595 durante un non documentato terzo viaggio dell'artista nella città del fiore. Molte altre verranno passate in rassegna nel catalogo-schedario alle pagine successive, con puntualizzazioni più pertinenti. Non ci occuperemo invece delle decorazioni di interni, anche perché un solo autore — e piuttosto recente — ne parla<sup>93</sup>.

La morte colse il nostro artista il 1° febbraio 1598, dopo una breve e dolorosa malattia, mentre ancora stava dipingendo per la chiesa di S. Caterina dei Funari la pala dell'*Assunta*<sup>94</sup>. Aveva 52 anni<sup>95</sup>. Fu sepolto nella basilica dei XII Apostoli, con generale cordoglio<sup>96</sup>.

«Non fu un caposcuola, né diede un nuovo e forte indirizzo alla pittura, ma conservò — in mezzo a tanta retorica — una nota fresca e inge-

<sup>89</sup> DELLA CHIESA OTTINO A., *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967, p. 86.

<sup>90</sup> ZERI, *Pittura...* cit., p. 94; MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 37-38. Il ritratto è in due versioni: la prima è scomparsa misteriosamente dalla Galleria Barberini e finora è introvabile; la seconda è al Museo Nazionale di Stoccolma.

<sup>91</sup> VENTURI, *Storia...* cit., p. 779; MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 37-38.

<sup>92</sup> Cfr. qui sopra, nota 83.

<sup>93</sup> «Decorò anche vari interni»: HERMANIN F., *Il Palazzo Venezia*, Bergamo 1931, p. 48.

<sup>94</sup> Roma, Tabularium Vicariatus Urbis, Parr. XII Apostoli, *Libro primo dei Morti*, f. 36v : «Scipio Gaetanus Pictor, aetatis suae 50 (*sic!*), in communionem S. Matris Ecclesiae animam Deo Altissimo die prima februarii 1598 reddidit; et prius habuit absolutionem suorum peccatorum a Reverendis Patribus S. Silvestri, necnon Sanctissimo Sacramento pro viatico die prima eiusdem mensis reffectus est per me Fratrem Julium de Monte Rubro Parochianum huius Basilicae SS. XII Apostolorum, ac eodem die Sacri Olei unctio- ne per me praedictum Parochianum roboratus est. Suum corpus sepultum fuit in nostra ecclesia». La memoria del decesso si trova anche nel ms. vaticano *Vat. lat. 7873* (f. 117r), che è uno spoglio dei registri delle parrocchie romane.

<sup>95</sup> Cfr. nota 1. Lo Stato d'Anime del 1598, steso a poca distanza dalla morte dell'Artista, registra (vol. I, parte II, f. 14r): «D. Camilla Pulzona Romana in proprijs aedibus, annorum 54; D. Jacobus eius filius, ann. 23; Olimpia eius nepos, ann. 23; Hieronimus eius nepos, ann. 11; Orsola eius nepos, ann. 9». Invece in quello del 1599 (*ivi*, f. 36v) risulta che la famiglia Pulzone si è già trasferita altrove e che la casa è stata venduta a certi Buonarroti. Non tutta la casa era stata occupata dalla famiglia di Scipione; metà era stata affittata al sarto Lorenzo da Bergamo, che l'abitava con la sua famiglia e che ne aveva subaffittato una porzione alla famiglia d' un certo lombardo Gian Domenico del *quondam* Costanzo. Ambedue queste famiglie continueranno ad abitarvi, sempre in affitto, anche sotto i nuovi padroni Buonarroti (*ivi*, *Status Animarum*, vol. I, parte I, ff. 7v-8r, 34v, 73r; parte II, ff. 14r, 36 v, 63 r).

<sup>96</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.

nua, una correttezza di disegno e un gusto artistico che ricorda veramente il primo Cinquecento»<sup>97</sup>, incidendo efficacemente «nello sviluppo di un filo conduttore, che fra tanto sforzo, piccinerie e disorientamento porterà ottimi frutti negli epigoni di tale tempo»<sup>98</sup>.

## II. - Panorama critico della bibliografia e delle attribuzioni

In ogni studio, i riferimenti biografici diretti, tratti da fonti archivistiche, sono i più importanti. Per il Pulzone, l'Archivio dell'Accademia di S. Luca ci documenta la sua presenza in Roma già dal 1567 e la sua partecipazione alle varie «congregazioni»<sup>99</sup>; quello del Vicariato di Roma, oltre agli stati di famiglia per gli anni 1595-99 e il suo domicilio in piazza XII Apostoli, ci documenta il battesimo del figlio, la morte del nipote, e la morte e sepoltura dell'artista stesso<sup>100</sup>: notizie che si ritrovano trascritte nei mss. *Vaticani latini* della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>101</sup>. L'archivio dei Virtuosi al Pantheon ci documenta la sua ammissione<sup>102</sup>; da quello del Gesù il Pecchiai<sup>103</sup> e il Galassi-Paluzzi<sup>104</sup> hanno ricavato contratti, note di pagamento e precisazioni riguardo all'opera prestata dal Pulzone a quella chiesa; dall'archivio Colonna il Tomassetti<sup>105</sup> ha tratto le lettere del Pulzone e quelle dei Colonna che parlano di lui, giungendo alla certezza che i ritratti di Marcantonio II hanno avuto delle repliche; dall'archivio Bandiniani si cava sia la commissione per la Pala di San Silvestro data da questi signori all'artista, sia la richiesta da essi fatta al Paleotti per avere consigli in proposito<sup>106</sup>. Anche le lettere di Hortensio Cyriach a Guglielmo V di Baviera, conservate a Monaco<sup>107</sup>, rendono infondata la notizia di viaggi del Pulzone in Baviera e di commissioni ivi eseguite, anche se essa viene riferita dal Baumgart nel Thieme-Becker<sup>108</sup>, seguito in ciò dallo Zeri.

<sup>97</sup> MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 38; cfr. ZERI, *Pittura...* cit., pp. 110-111; PREVITALI, *La fortuna...* cit., p. 95.

<sup>98</sup> VOSS H., *Caravaggios Frühzeit Beiträge zur Kritik seiner Werke und seiner Entwicklung*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen hrsg. Staatlichen Museen Berlin», 44 (1923), pp. 73-98; ID., *Die Malerei der Renaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, pp. 569-578.

<sup>99</sup> Vol. 2°, ff. 56-57; vol. 41°, ff. 12, 14, 18, 19, 26, 80, 84, 90, 93; cfr. qui sopra, note 7, 20, 28, 36.

<sup>100</sup> Cfr. qua sopra, note 1, 6, 27, 33, 34, 94, 95.

<sup>101</sup> *Vat. lat. 7873*, f. 117r; *Vat. lat. 7984*, parte II, f. 86r; cfr. qui sopra, note 27, 33, 94.

<sup>102</sup> Cfr. sopra, nota 29.

<sup>103</sup> Cfr. sopra, nota 72.

<sup>104</sup> Cfr. sopra, nota 77.

<sup>105</sup> Cfr. sopra, nota 23.

<sup>106</sup> Cfr. sopra, nota 65.

<sup>107</sup> Cfr. sopra, nota 18.

<sup>108</sup> BAUMGART F., *Pulzone Scipione*, in *Thieme-Becker Künstler Lexicon*, XXVII, Leipzig 1933, pp. 461-462.

I biografi, specialmente contemporanei, ci hanno trasmesso preziose notizie circa la vita e l'opera dell'artista. Il Borghini già nel 1584 lo esalta come ritrattista e come autore di apprezzate pale d'altare<sup>109</sup>; il Lomazzo, nello stesso anno, cita due suoi ritratti e ne loda i particolari naturalistici<sup>110</sup>; ma è il Baglione ad esaltare estesamente le qualità ed il successo del pittore, anche se sbaglia nell'assegnargli solo 38 anni di vita: errore che è stato alla base di tanti equivoci<sup>111</sup>. L'Orlandi<sup>112</sup> riassume il Baglione, e dal ritratto che lo Zucchi ne dipinse in S. Spirito in Sassia deduce erroneamente che il Pulzone sia seppellito in quella chiesa, mentre è assodato che lo fu nella basilica dei XII Apostoli, sua parrocchia. Anche il De Dominicis<sup>113</sup> copia il Baglione, ma si preoccupa di appurare se a Napoli esistano altri ritratti pulzoniani rimasti sconosciuti. Il Lanzi<sup>114</sup> riassume e critica quanto fu detto prima di lui, ma aggiunge altre opere, attualmente non identificabili; infine abbiamo la breve biografia del Mariette<sup>115</sup>.

Fondamentali sono gli Inventari — Barberini<sup>116</sup>, Borghese<sup>117</sup>, Corsini<sup>118</sup>, Farnese<sup>119</sup>, Colonna<sup>120</sup> — i quali si limitano però ad elencare fedelmente le opere, molte delle quali attualmente risultano difficilmente reperibili o identificabili.

Abbiamo poi molti autori moderni che si occupano del Pulzone, alcuni per incastonarlo nel suo periodo, altri per farne riferimento ad altri autori. Previtali ne parla solo indirettamente parlando dei «primitivi»<sup>121</sup>;

<sup>109</sup> LONGHI, *Il Riposo* cit., pp. 578-579: è un primo succinto catalogo delle opere, con spunti interessanti e con menzione delle lodi dei contemporanei.

<sup>110</sup> LOMAZZO G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, II, Roma 1844 (1584<sup>1</sup>), p. 375: i quadri non firmati qui citati sono fra i più sicuri.

<sup>111</sup> BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53 ss.

<sup>112</sup> ORLANDI P.A., *Abbecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura ed architettura*, Bologna 1704, p. 304: cita otto pale d'altare.

<sup>113</sup> *Vita de' pittori...* cit., II, Napoli 1743, pp. 170-172.

<sup>114</sup> LANZI, *Storia pittorica...* cit., II, pp. 91-92, 116, 262-263.

<sup>115</sup> MARIETTE J., *Abécédaire sur les arts et les artistes*, Paris 1853, pp. 277-278.

<sup>116</sup> *Seventeenth-Century Barberini. Documents and Inventories of art*, a cura di L.M. AROMBERG, 1975, pp. 29, 508, 653, 654, 667, 672, 677, 681, 682, 683, 715, 716.

<sup>117</sup> MANNILLI G., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da J.M Romano, Guardaroba della Villa*, Roma 1650, pp. 68, 70, 110-111; DELLA PERGOLA P., *L'Inventario Borghese del 1693*, in «Arte antica e moderna», 1966, pp. 219-230; ID., *Cataloghi... Galleria Borghese*, voll. 2, Roma 1959, I, pp. 27, 143, 145-146; II, pp. 103-105, 111-113, 157-158, 228; il nome del Pulzone vi compare spesso, per venire messo definitivamente fuori discussione.

<sup>118</sup> Cfr. nota 19.

<sup>119</sup> ARCHIVIO DI STATO DI PARMA. *Inventario Farnesiano inedito dei «mobili» del Palazzo Farnese di Roma del 1653*, Ms. Arch. n. 86, (354), steso da Innocenzo Sacchi, in SORRENTINO A., *La Regia Galleria di Parma*, in «Rivista d'Arte», 1931: tratta di due ritratti a Parma e di sette a Roma, nessuno dei quali è presente né finora rintracciabile.

<sup>120</sup> DE SANCTIS D., *Galerie Colonna. Columniensium Procerum icones et memoriae*, 1675, pp. 21, 38: ricorda due quadri attualmente presenti.

<sup>121</sup> PREVITALI G., *La fortuna...* cit. alla nota 44; cfr. anche nota 3. Inoltre: ID., *La pittura napoletana nel Cinquecento*, vol. V/2, Cava dei Tirreni 1972, dove lega il Pulzone ai maestri della precedente generazione.



Todini constata l'influsso del Pulzone su Durante Alberti quanto a «ispirazione devota»<sup>122</sup>; Rotili accenna alla sua opera «controriformistica» e «nordica» nel regno di Napoli<sup>123</sup>; il Longhi, nel suo importante articolo inserito in *Via Giulia*<sup>124</sup>, parlando del ritratto del Card. Ricci ne evidenzia le note primitivistiche, ricalcando in ciò lo Zeri. Intelligente, anche se poco pertinente al nostro argomento, è la Levi-Pisetzky<sup>125</sup>, che cita tre opere pulzoniane — di cui una, *La Famiglia Colonna*, viene oggi espunta dal catalogo dell'artista — e ne fissa le date in base all'analisi del costume. Tre accenni vi fa la Borea<sup>126</sup>, qualificandone l'arte come atemporale e contaminata dal Gilio. Più critico è il Burckhardt<sup>127</sup> nel coglierne i tratti salienti, anche se elenca opere ormai espunte. Fondamentale invece è il Voss<sup>128</sup> che fa emergere nel Pulzone le qualità di forza, di genuinità, di sfumato, di ricerca di uno stile nuovo, anche se nel tracciare il catalogo delle opere rimane ancora tradizionale. Del Voss è importante anche il suo articolo del 1923<sup>129</sup>, nel quale sottolinea il rapporto fra le opere del Pulzone e quelle del Caravaggio, per sottolineare la continuità del gusto in quel tempo a Roma, specialmente per l'articolazione della luce e il ricupero del disegno.

Assai più vicini a noi sono altri testi. L'Argan<sup>130</sup>, trascurando la questione del catalogo, presenta l'opera del Pulzone come tipica del terzo manierismo romano, correttissimo, incantato, e — adottando l'espressione dello Zeri — «senza tempo». Importante è l'articolo del Prodi<sup>131</sup> il quale, ridimensionando senza polemica la corrente che giudica inibitoria la trattatistica del secondo Cinquecento, dimostra che proprio la *Pala Bandini* di S. Silvestro al Quirinale — la quale è considerata da tutti come caso tipico di condizionamento — è invece un'opera più «disinibita» di quanto non si creda, animata com'è da volontà autonoma e vitale. Per conto suo lo Spezzaferro<sup>132</sup> rafforza le idee del Prodi, sottolineando nella *Pietà* del Gesù le caratteristiche di classicità e negli *Angeli* dell'omonima cappella la modernità di «movimento»; anzi, è proprio nella cotrapposizione del pragmatismo di Pulzone coll'idealismo accademico dello Zuccari che egli ravvisa la causa fondamentale del famoso contrasto tra i due artisti.

<sup>122</sup> TODINI F., *Durante Alberti pittore devoto*, in «Antologia di Belle Arti», 1978, pp. 121-122.

<sup>123</sup> ROTILI M., *L'arte del '500 nel Regno di Napoli*, Napoli 1976, pp. 14, 145.

<sup>124</sup> AA. VV., *Via Giulia*, Roma 1973, p. 124.

<sup>125</sup> LEVI-PISETZKY, *Storia...* cit., pp. 16-18, 54-82 e tav. 8.

<sup>126</sup> BOREA E., *Grazia e furia in Marco Pino*, in «Paragone», 1964, pp. 24-52.

<sup>127</sup> BURCKHARDT J., *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1874 (1869<sup>a</sup>), pp. 1108-1109.

<sup>128</sup> VOSS, *Die Malerei...* cit., alla nota 98.

<sup>129</sup> VOSS, *Caravaggios...* cit. alla nota 98.

<sup>130</sup> ARGAN, *Storia...* cit. alla nota 5.

<sup>131</sup> PRODI, *Ricerche...* cit. (alla nota 65), pp. 123-212.

<sup>132</sup> SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit. alla nota 43, pp. 183-274.

Recentemente è comparsa una serie di lavori assai diversi per qualità e consistenza, tuttavia affini per l'impegno critico. La monografia del Vaudo — concittadino del Pulzone — è l'unico libro<sup>133</sup> tutto dedicato al nostro artista, ma esso passa in maniera un po' troppo disinvolta dalla falsariga dello Zeri alla pubblicazione di foto di opere ormai scontatamente espunte o irreperibili, talvolta neppure preoccupandosi di menzionarle nel testo.

Invece intensissimo e autonomo è l'ormai famoso saggio dello Zeri<sup>134</sup>, la cui citazione è d'obbligo. Il pittore viene inquadrato nel suo periodo, l'uno illuminando l'altro, in una esposizione lucidissima, con affermazioni originali e difficilmente contestabili. Le tesi sostenute sono tante: il peso della Controriforma (ma nel contempo anche le sue antiche radici), l'atemporalismo dell'arte pulzoniana (ma anche il suo classicismo), il particolarismo, il fiamminghismo e l'eclettismo (ma anche gli spunti anticipatori del Caravaggio). Tuttavia, per quanto riguarda il catalogo delle opere, lo Zeri se la sbriga molto in fretta in una nota iniziale chiara e precisa, ma non certo esauriente (e neppure del tutto giustificata, anche se convincente), rifacendosi al Venturi; anche le altre precisazioni attributive sono quasi sempre relegate in nota. Attribuisce sicuramente al Pulzone sia la *Pietà* del Gesù, riuscendo a leggerne la firma in un drappo, sia il *Ritratto del Card. Granvella*, distinguendolo da un altro dello stesso personaggio, sia la *Pala di Ronciglione*, verificando in essa le osservazioni del Baglione. Nella sua trattazione egli abborda spesso questioni tecniche, archivistiche, storiche, estetiche e perfino sociali, con uno stile stringato e affascinante, al punto da sembrare che egli stesso se ne faccia prendere la mano.

Adolfo Venturi, nella piena maturità, aveva trattato del Pulzone nella sua monumentale *Storia*<sup>135</sup> ma non ebbe la fortuna di vedersi continuato e approfondito; il suo catalogo è molto generoso, per quel che si conosceva allora; la sua analisi tecnica e psicologica è minuziosa, ma tale da includere quadri tanto diversi come il *Cesare Cavalcabò* della Galleria Barberini, il *Gentiluomo Vecchio* di Chantilly e il *Matrimonio mistico di S. Caterina* della Galleria Doria-Pamphilj, per cui non sorprende che egli ne abbia inclusi altri cinque o sei della Galleria Spada, senza contare la *Vittoria Farnese* e la *Sacra Famiglia* (ambedue al Museo Nazionale di Budapest) e altri, da tutti ripudiati. Tuttavia il lavoro del Venturi è fondamentale, completo, equilibrato, con cronologia, bibliografia, discorso generale sulle opere ed elenco topografico.

---

<sup>133</sup> VAUDO E., *Scipione Pulzone da Gaeta, pittore*, Gaeta 1976, 45 pp. e 55 tavv.

<sup>134</sup> ZERI F., *Pittura...* cit. alla nota 5.

<sup>135</sup> VENTURI A., *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, parte VII, Milano 1934, pp. 762-781.

Raffaele Bruno<sup>136</sup> lamenta che lo Zeri abbia tolto troppo sbrigativamente al Pulzone alcuni quadri per i quali, proprio a motivo della loro affinità lessicale con altri ritratti contemporanei, occorreva essere più cauti. Chiarini<sup>137</sup> e Di Giampaolo<sup>138</sup> hanno rintracciato come pulzoniani due disegni, il primo al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, il secondo al Gabinetto delle Stampe di Roma, ambedue riferentisi alla *Crocifissione* della Vallicella. In realtà — specialmente per Di Giampaolo — non si tratta proprio di una scoperta; tuttavia i due studiosi riescono a leggere le caratteristiche che differenziano tali disegni preparatori dall'opera eseguita, considerando pieghe, sfumature e solidità di disegno.

Un po' più indietro nel tempo, il Morelli<sup>139</sup> aveva proposto per primo di attribuire al Pulzone il *Ritratto di Gentildonna «seria»* della Galleria Doria-Pamphilj (allora assegnato alla Scuola del Tintoretto) non so se per la tecnica, o per l'abbigliamento, o proprio perché «seria», come altre figure pulzoniane. Anche il Mauceri<sup>140</sup>, attraverso il confronto della replica di Casa Ricci, riesce a identificare come pulzoniano il *Ritratto del Card. Ricci* che era ritenuto ritratto del Card. Sirleto, come pure farà più tardi il Sorrentino<sup>141</sup> a proposito del *Ritratto del Card. Alessandro Farnese* della Pinacoteca di Macerata. Il Porcella, nell'accurato catalogo della Galleria Spada<sup>142</sup>, dà per scontato che il Pulzone sia spesso un «prestanome», e per primo determina — sulla base di elementi soprattutto stilistici — che alcuni quadri ritenuti pulzoniani sono invece del Passerotti, contemporaneo ma emiliano, diverso dal «metodico e manierato Pulzone», anche se anch'egli capace di vivezza espressiva. Garantisce poi che le famose lettere «P. F.» che firmano l'*Astrologo* si riferiscono non al Pulzone, ma al Passerotti, seguendo in questo la strada del Cavalcaselle<sup>143</sup>. Bruno Toscano contrappone il Prodi allo Zeri per correggere la stantia mentalità che continua a sottolineare il peso negativo avuto dalla Controriforma nell'arte pulzoniana, e documenta che gli orien-

<sup>136</sup> BRUNO R., *Girolamo Siciolante. Revisione e verifiche ricostruttive*, in «Critica d'arte», n° 133 (1974), pp. 66-81. L'autore attribuisce al Siciolante il «Ritratto di Giulio III» già attribuito al Pulzone.

<sup>137</sup> CHIARINI M., *A Drawing by Scipione Pulzone*, in «Master Drawings», 14 (1976), n° 4, pp. 383-384.

<sup>138</sup> DI GIAMPAOLO M., *A Study by Scipion Pulzone*, in «Master Drawings», 18 (1980), n° 1, p. 17.

<sup>139</sup> MORELLI G., *Della pittura italiana. Studio storico-critico*, Milano 1897, pp. 294-295.

<sup>140</sup> MAUCERI, *Un quadro...* cit., pp. 258-259.

<sup>141</sup> SORRENTINO A., *Un ignoto ritratto di Scipione Pulzone*, in «Rivista d'arte», 1937, pp. 169-173.

<sup>142</sup> PORCELLA, *Le pitture...* cit., pp. 35, 53-56, 65-71, 158-159, 164-169.

<sup>143</sup> Che propende ad attribuire al Pulzone due ritratti del Card. Spada, togliendoli al Tiziano: CAVALCASELLE G.B. e CROWE J.A., *Tiziano, la sua storia e i suoi tempi*, Firenze 1878, pp. 468-469.

tamenti ricevuti per la *Pala Bandini* non furono praticamente tenuti in conto<sup>144</sup>.

Vicende del tutto particolari sono quelle occorse alla *Pala di Ronciglione* — l'opera di maggior impegno del primo Pulzone — e alle tele cosiddette «cappuccine» della Sicilia. La prima, dipinta per la chiesa di S. Maria della Concezione in Roma, ne era stata rimossa nel Seicento e quindi dispersa. Pensava di averla ritrovata a Castoreale (Messina) il Marabottini<sup>145</sup>, su indicazione del suo alunno Antonio Bilardo; e la cosa fu creduta fino a quando la si scoprese copia tardiva di quella di Ronciglione, individuata nel frattempo, così come risultarono copie le pale di Troina (Enna) e di Bronte (Catania), mentre il Calì<sup>146</sup> ne riscopriva una copia autentica a Mistretta (Messina), firmata e datata, come pure la Cicala Campagna<sup>147</sup> ne scopriva un'altra a Milazzo (Messina), ugualmente firmata e datata. Ciò ha portato gli studiosi ad approfondire l'influenza che il Pulzone ha avuto in Sicilia con le sue pale «cappuccine»: Paolini e Bernini evidenziano l'influenza su Filippo Paladini<sup>148</sup>, in particolare per la tipologia dell'*Immacolata* e dell'*Assunta*; Abbate<sup>149</sup> lo collega all'altro pittore siciliano Giuseppe Salerno, come pure Chiarella lo rapporta allo Zoppo di Gangi<sup>150</sup>, che sembra essersi ispirato più volte al Pulzone. Un piccolo particolare che amerei far notare è la strettissima affinità iconografica che intercorre fra il *Cristo sulla via del Calvario* del Paladini e quello di Anonimo in Gaeta: entrambi potrebbero essere legati a quello che il Pulzone aveva eseguito per i Colonna, e che, spedito in Sicilia, è dato da molto tempo per disperso.

Lasciando da parte le *Guide* delle chiese, che in genere sono veramente povere, dobbiamo spendere qualche parola sulle *Schede* delle opere pulzoniane custodite nei musei, cominciando da quelle poco documentate e quindi incerte come attribuzione o addirittura come esistenza. Irreperibili sono il *Ritratto di Lucrezia Cenci*, di cui tutti parlano, come pure il *Ritratto di S. Carlo Borromeo* (alla Corsini di Firenze?), quello di *Dama* di cui parla Jacopo Agnelli<sup>151</sup> e quello che era nella Galleria di Par-

<sup>144</sup> TOSCANO B., *Storia dell'arte e delle forme di vita religiosa* (4. Esperti del sacro in azione), in *Storia d'Italia* (3), Torino 1979, pp. 278-318, spec. p. 291.

<sup>145</sup> MARABOTTINI, *Un dipinto... e Ancora...*, citati alla nota 40.

<sup>146</sup> CALÌ, *Scoperto...* cit. alla nota 40.

<sup>147</sup> CICALA CAMPAGNA, *La diffusione...* cit. alla nota 40.

<sup>148</sup> PAOLINI G.M. e BERNINI D., *Mostra di Filippo Paladini. Catalogo*, Palermo 1967, pp. 48, 53, 67, 71, 76.

<sup>149</sup> ABBATE V., *Un dipinto di Giuseppe Salerno e l'opera dei Frati Minori in Sicilia tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento*, in «O Theologos» (Palermo), 1970, n° 20, pp. 111-125.

<sup>150</sup> CHIARELLA M.R., *Lo Zoppo di Gangi*, con Saggio introduttivo di T. VISCUOSO, Palermo 1975, pp. 7-12, 19, 44, 54, 78, 84, 102, 138.

<sup>151</sup> AGNELLI J., *Galleria di pitture dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Sig. Card. Tommaso Ruffo, vescovo di Palestrina e di Ferrara ecc.*, Ferrara 1734, pp. 128-129.

ma, di cui parla il Quintavalle<sup>152</sup>. Per le tele di Leningrado non sono ancora riuscito ad avere risposte dettagliate<sup>153</sup>, nemmeno per il *Cardinale* dell'Ermitage che è citato (ma senza illustrazione) nel Catalogo del 1958<sup>154</sup>, né per l'altro *Cardinale* della Galleria Leuchtenberg, che è testimoniato dal Passavant<sup>155</sup> e dal Néoustroïeff<sup>156</sup>, ma che forse è passato al Fogg Art di Cambridge<sup>157</sup>: di esso si è tanto discusso se non fosse addirittura di Raffaello, ma oziosamente, perché il personaggio raffigurato — il Card. Ricci — è posteriore a Raffaello, e perché il quadro è una replica di quelli romani, come ben si è accorto il Mauceri<sup>158</sup>.

A Londra abbiamo il *Ritratto di uomo anziano* della Collezione del Duca d'Aumales, ricordato dal Waagen<sup>159</sup>; quello di *Dama* della Collezione Watson venduto a un'asta nel 1907<sup>160</sup>; il *Ritratto di uomo* della Collezione Cook, ricordato da un catalogo<sup>161</sup>; e il *Ritratto di Cardinale* ricordato solo da un catalogo della Collezione Wilstach<sup>162</sup>, il quale ha parecchie caratteristiche che lo fanno attribuire al Pulzone, ma una certa sua «aria smorta» fa più pensare a Jacopino o a Siciolante. Di questi poco famosi ritratti non si discute, ma generalmente li si riferiscono in modo scontato al Pulzone. Altrettanto vale per le due *Madonne* dell'Ambrosiana ricordate nel catalogo del Galbiati<sup>163</sup>, e per il *Cristo nell'orto* riportato dal catalogo 1901 degli Uffizi<sup>164</sup>.

Il De Rinaldis caratterizza come pulzoniana la *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese e il *Ritratto di Dama* n° 80 della stessa Galleria<sup>165</sup>, riuscendo davvero in poche parole a confermarne la paternità. Invece ben poco convincenti sono le attribuzioni — per motivi cronologici — che il Cavalcaselle fa di due quadri dei Cardinali Spada della medesima Galle-

<sup>152</sup> QUINTAVALLE A.C., *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939, p. 264.

<sup>153</sup> Cfr. quel poco che sono riuscito a raccogliere alle pp. 84-86.

<sup>154</sup> AA. VV., *Catalogo dell'Ermitage di Leningrado* (translitterazione), Mosca 1958, p. 155.

<sup>155</sup> PASSAVANT J.D., *The Leuchtenberg Gallery. A Collection of Pictures*, London 1852, p. 9.

<sup>156</sup> NÉOUSTROÏEFF A., *I quadri italiani nella Collezione del Duca G. N. von Leuchtenberg di Pietroburgo*, in «L'Arte», 1903, pp. 337-341.

<sup>157</sup> Cfr. WAAGEN G.F., *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Peterburg*, St. Peterburg 1870, p. 372.

<sup>158</sup> MAUCERI, *Un quadro...* cit., pp. 258-259.

<sup>159</sup> WAAGEN G.F., *Galleries and Cabinets of art in Great Britain*, IV, London 1857, p. 261.

<sup>160</sup> *Catalogue of Ancient and Modern Pictures in the property of W. Clarence Watson*, London 1907, p. 8.

<sup>161</sup> *Abridged Catalogue of the Pictures... in the Collection of Sir Herbert Cook*, London 1932, p. 50.

<sup>162</sup> *Catalogue of the W. P. Wilstach Collection*, Philadelphia 1900, tav. 314.

<sup>163</sup> GALBIATI G., *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana della Pinacoteca e dei suoi monumenti annessi*, Milano 1951, pp. 116, 268.

<sup>164</sup> *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Firenze 1901, p. 192.

<sup>165</sup> DE RINALDIS A., *Catalogo della Galleria Borghese in Roma*, Roma 1950, p. 52.

ria<sup>166</sup>, come pure si mostra sprovvisto il Santangelo quando espunge *I figli di Paolo Giordano Orsini* a motivo della data 1597 per lui problematica<sup>167</sup>, mentre per noi non lo è più. Già dal 1828 il Missirini<sup>168</sup>, per primo, tolse criticamente al Pulzone il *Ritratto di Sisto V* della Biblioteca Vaticana, per renderlo al Facchetti; e la vivacità dei personaggi e l'inquadratura dei movimenti fanno pensare che veramente non si tratti di un'opera del Pulzone; tuttavia va notato che, oltre al ritratto posto dal Missirini «nel salone della Biblioteca», ce ne sono altri due: uno nel vestibolo della Biblioteca (certo non pulzoniano) e l'altro nella «Sala del Cardinale» attigua alla Biblioteca, sul quale si potrebbe discutere, anche se la grossolanità del pennellato fa pensare più a una copia che a un originale.

Il Gruyer descrive ottimamente i due ritratti di Chantilly<sup>169</sup>, ma troppo facilmente attribuisce al Pulzone anche quello non firmato, che con la sua larga pennellata non richiama per niente la scuola romana, bensì quella veneta. Salerno<sup>170</sup> data il *Ritratto del Card. Alessandrino* di Gaeta basandosi solo sulla didascalia del cartiglio; Porcella<sup>171</sup> dà per scontato che sia pulzoniano il *Ritratto di Cardinale* della Biblioteca Vaticana solo per una certa sua affinità con altri quadri, del resto poco identificati.

Invece sono ben fornite di componenti cronologiche, tecniche, stilistiche e storiche le schede di Casanova<sup>172</sup>, che tuttavia lascia irrisolta l'attribuzione della *Madonna* di Priverno, mentre il restauratore Rolando Dionisi la attribuisce al Pulzone con sufficiente probabilità, per motivi di tecnica pittorica. Anche le schede del catalogo della Mostra di Garibaldi<sup>173</sup> offrono tanti elementi preziosi, ma senza motivo pongono delle riserve sulla data del *Ritratto del Card. Savelli*, il quale — come conferma la replica di Londra — può benissimo coincidere con la fine degli anni Ottanta del sec. XVI, anche se il personaggio era cardinale già da molti anni. Dello stesso tipo sono le schede del Sestieri per la Doria-

<sup>166</sup> CAVALCASELLE e CROWE, *Tiziano...* cit., pp. 468-469.

<sup>167</sup> SANTANGELO A., *Catalogo del Museo di Palazzo Venezia. I dipinti*, Roma 1946, pp. 21, 48.

<sup>168</sup> MISSIRINI M., *Di due pitture inedite: breve documento*, Roma 1828, pp. 9-11 e tav. II.

<sup>169</sup> GRUYER F.A., *Chantilly. Musée Condé. Notice des Peintures*, Paris 1899, pp. 83-85.

<sup>170</sup> SALERNO L., *Il Museo Diocesano di Gaeta. Catalogo*, Gaeta 1952; p. 16; ID., *Il Museo Diocesano di Gaeta. Mostra delle opere restaurate nella Provincia di Latina*, in «Bollettino d'arte», XLII (1957), serie IV, pp. 91-93.

<sup>171</sup> PORCELLA A., *Musei e Gallerie Pontificie. Guida alla Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano 1933-34, p. 225.

<sup>172</sup> CASANOVA, *Arte...* cit., pp. 92, 94, 96.

<sup>173</sup> AA. VV., *Palazzo Venezia. Garibaldi: arte e storia. Catalogo*, Roma 1982, pp. 342, 346.

Pamphilj<sup>174</sup>, della Della Pergola per la Borghese<sup>175</sup> e dello Zeri per la Spada<sup>176</sup>, ma certo non sono di uguale livello critico. Il primo caratterizza come pulzoniani i due *Ritratti di Gentildonna* della Doria-Pamphilj, ritenendoli tipici dell'inizio della carriera a motivo della minuziosità della pennellata e della nobiltà dei personaggi; e su questo non c'è da ridire; ma poi, pur notando influssi emiliani nello *Sposalizio di S. Caterina*, neppure immagina che possa non essere del Pulzone, come invece ha decisamente affermato la critica successiva. Più scavate invece sono le schede di Paola Della Pergola, la quale non si lascia sfuggire nessuna ipotesi di dubbio e accoglie come autentici solo quattro quadri, rimanendo perplessa a proposito della *Testa di vecchio* per quel «quid» di venezianeggiante che è estraneo allo stile del Pulzone, anche se sa che altri quadri sicuramente pulzoniani ripetono quasi la stessa tipologia. Molto più decise sono le schede dello Zeri, con amplissima bibliografia e con discorso in genere assai ben centrato sui moduli compositivi.

Si presentano assai accurate e aggiornate altre due serie di schede: quelle di Safarik e Milantoni per la Galleria Colonna<sup>177</sup> e quelle di vari autori per gli Uffizi<sup>178</sup>. Le prime si avvalgono di buona bibliografia e del parere dei più qualificati critici moderni; le seconde sono brevi, didattiche e critiche al tempo stesso: elencano e distinguono, con foto, ogni opera del Pulzone, comprese le repliche e le copie, basandosi su breve ma scelta bibliografia.

Ritengo cose d'appendice le molte osservazioni sui due quadri che ormai più nessuno ritiene pulzoniani: la *Vittoria Farnese* di Budapest e il *Maffeo Barberini* di Firenze. Quanto all'attribuzione della prima, si dice che fu solo una «fantasia» del Venturi, anche se è vero che le caratteristiche di ambito tizianesco non sono del tutto estranee al Pulzone (vedi, ad esempio, il ritratto di Napoli o quello di Chantilly). Quanto al secondo, Hinks riferisce semplicemente i pareri degli altri<sup>179</sup>; Jullian lo attribuisce al giovane Caravaggio, pur ammettendo un certo rapporto fra quest'opera e una generica influenza del Pulzone, che egli crede morto nel 1588, quindi prima che il Caravaggio arrivasse a Roma<sup>180</sup>. Samek Ludovici no-

<sup>174</sup> SESTIERI E., *Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942, pp. 47-48, 81, 85.

<sup>175</sup> DELLA PERGOLA, *L'Inventario... e Cataloghi...* citati alla nota 117; ID., *Contributi per la Galleria Borghese*, in «Bollettino d'arte», 1954, n. 39.

<sup>176</sup> ZERI F., *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954, pp. 42-43, 65, 88, 103-106, 116, 125-126, 146, 168.

<sup>177</sup> SAFARIK E.A. e MILANTONI G., *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, Roma 1981, pp. 82, 108-109, 113-114, 131, 143, 147.

<sup>178</sup> AA. VV., *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979.

<sup>179</sup> HINKS R., *Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life, his Legend, his Works*, London 1953, pp. 100, 114.

<sup>180</sup> JULLIAN R., *Caravage*, Lyon/Paris 1961, pp. 43, 52, 65-66 e note.

ta nel dipinto la mancanza di forza, ma la luce e gli accessori lo fanno propendere per il Caravaggio<sup>181</sup>. Anche il Marangoni propende per il Caravaggio, argomentando dai particolari delle vesti e degli accessori, ma soprattutto dalla novità d'impostazione<sup>182</sup>: il che è forse l'elemento più convincente, perché lo differenzia da ogni altro «ritratto di cardinale» del Pulzone. Lionello Venturi, che per primo trasferì l'attribuzione da Pulzone a Caravaggio<sup>183</sup>, fu anche il primo a valorizzarne tanti elementi analitici: «Alla luce spetta di squadrare le mani, d'indicare la rotondità delle braccia, di modellare i piani del volto per soffermarsi con acuta insistenza sulle palpebre». Il Voss<sup>184</sup> accetta le conclusioni del Venturi, ma in nota rimette in piedi il dubbio per motivi cronologici e di confronto con altri quadri del Caravaggio. Un colpo di scena venne provocato nel 1963 dal Longhi<sup>185</sup> quando, giustificando con più motivi come caravaggesco un altro «Maffeo Barberini», riattribuisce il precedente al Pulzone, insistendo sull'importanza che la somiglianza fisica ha nel ritratto: caratteristica dell'ambiente controriformistico del Pulzone, più che del Caravaggio e del suo ambiente, il quale già stava cambiando. La Della Chiesa<sup>186</sup> ricapitola la situazione, ma non risolve il problema, svantaggiata dal riferimento alla data della morte dell'artista, che lei crede avvenuta nel 1588, mentre ora sappiamo che fu nel 1598. Personalmente, io credo che il «Maffeo Barberini» della Corsini sia veramente del Pulzone, e che quello rintracciato dal Longhi — di tonalità cromatiche più dense e sfumate, più vivo nello sguardo, più dinamico nell'atteggiamento — sia veramente del Caravaggio.

Questa lunga digressione, assieme a quanto si è venuti dicendo nell'intero paragrafo, dimostrano la necessità di stabilire un nuovo catalogo pulzoniano. È quello che si cercherà di fare nel seguente paragrafo.

<sup>181</sup> SAMEK LUDOVICI S., *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, Milano 1952, p. 129.

<sup>182</sup> MARANGONI, *Il Caravaggio*, Firenze 1922, p. 23.

<sup>183</sup> VENTURI L., *Opere inedite di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'arte», 1912, pp. 1-8.

<sup>184</sup> VOSS, *Caravaggios...* cit., pp. 73-98.

<sup>185</sup> LONGHI R., *Il vero «Maffeo Barberini» del Caravaggio*, in «Il Paragone», XIV (1963), n° 165 (settembre), pp. 3-11.

<sup>186</sup> DELLA CHIESA OTTINO A., *L'opera completa...* cit., pp. 86-87, n. 10.



### III. - Catalogo-schedario delle opere

Il criterio seguito è quello cronologico, tranne per le repliche e per le opere incerte o poco documentate.

#### 1. RITRATTO DEL CARDINAL CRIVELLI

Pittura a fresco, cm. 40 x 50 ca., ovale contornato da finta pergamena in marmo. - Roma, S. Maria in Aracoeli, monumento funerario nella parte sinistra del transetto. - 1571: data che si ricava dall'iscrizione della lapide stessa, come pure dalla morte del Cardinale, titolare della chiesa<sup>187</sup>.

Figura un po' ingoffata dalla strettoia dell'ovale; spicca il rosso della porpora sul fondo scuro.

##### *Bibliografia:*

- 1736 CASIMIRO ROMANO, *Memorie...* cit., p. 357: non si parla della pittura, ma del solo monumento, fatto erigere quattro anni prima della morte; a pag. 63 si parla del Pulzone come autore del «Ritratto di Padre Marcellino», ora distrutto.  
 1934 VENTURI A., *Storia...* cit., p. 762: lo attribuisce al Pulzone senza portarne alcuna prova.  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 27: è il primo ad attribuirne la paternità al Pulzone.

Non è dunque certo che il ritratto sia opera del Pulzone, che tra l'altro non ci ha lasciato alcun affresco che sia documentato; ciò non toglie che il modo con cui questo si presenta possa essere di sapore pulzoniano, affine a quello del Card. Sirleto della Pinacoteca Vaticana, ugualmente incerto come attribuzione.

Non è registrato al Gabinetto Fotografico Nazionale.

#### 2. RITRATTO DEL CARDINAL SIRLETO

Olio su tela; m. 0,45 x 0,32, n° 457 (488 M sul catalogo, 294 sulla targhetta del quadro in sala). - Città del Vaticano, Pinacoteca, sala XV.

«Tipica del Pulzone è quella maniera di dipingere con estrema minuzia i peli della barba, quale si nota anche in altro ritratto di Cardinale affine a questo, che trovasi nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini» (PORCELLA, *Musei e Gallerie...* cit., p. 225). Ma la problematica non è così semplice, anche se il dott. Mancinelli m'ha detto che non c'è motivo per dubitare della tradizionale attribuzione, la quale è «abbastanza perti-

---

<sup>187</sup> «Alessandro Crivelli, onorato della porpora cardinalizia da Pio IV il dì 12 marzo 1565, passò al titolo di Aracoeli, vacante per la morte del Card. Dolera, il dì 20 novembre 1570. Venne a morte il dì 22 dicembre 1574» (CASIMIRO ROMANO, *Memorie...* cit., p. 357).

nente», perché lo stile la richiama. Il dott. Pietrangeli, pur con discrezione, mi disse che non gli sembrava il caso di scomodare il Pulzone per una cosa in fondo così modesta. Il quadro, come tecnica ed espressione, è simile a quello del Card. Crivelli in Aracoeli. Anche il nome 'Sirleto' fa problema: ne fa menzione il Mancinelli, ma non il Porcella. Si trova tale nome nel manoscritto del Guattani — citato dal Venturi e dal Mauceri — come ritratto presente alla Corsini, ora però non più identificabile né alla Corsini, né alla Barberini, né ai Lincei dove c'è un altro Cardinale del Pulzone, ma che non porta questo nome.

*Bibliografia:*

- 1896 VENTURI A., *La Galleria Nazionale di Roma. I. Quadri e stampe*, in *Le Gallerie italiane*, II, Roma 1896, p. 102: «Cominciamo a pubblicare in nota il catalogo della Galleria Torlonia entrata a far parte della Galleria Nazionale di palazzo Corsini. Grazie alla gentilezza del sig. cav. Leone Nardone, ci è dato di avere qui il ms. da lui posseduto di Giuseppe Antonio Guattani, ossia la *Descrizione ragionata degli oggetti d'arte esistenti nel Palazzo di S.E. il Signor Don Giovanni Torlonia Duca di Bracciano*. ... Terza stanza, 37; Sopra, ritratto del celebre Card. Sirleto, di Scipion Gaetani».
- 1899 MAUCERI, *Un quadro...* cit., pp. 258-259.
- 1953 *Enciclopedia Cattolica*, XI, p. 758, voce *Sirleto Guglielmo*, con riproduzione di stampa somigliantissima al ritratto della Pinacoteca Vaticana, inc. di T. Galleo (sec. XVI).
- 1964 DI CARPEGNA N., *Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini*, Roma, p. 51: parla del quadro affine della Corsini; lo vede confuso dal Mauceri col Card. Monti o col Card. Ricci, ma non lo collega con questo del Vaticano.
- 1982 MANCINELLI F., *Musei Vaticani: Pinacoteca*: «Pulzone Scipione, Gaeta ca. 1550, Roma 1598. Ritratto Ill. Card. Guglielmo Sirleto; cm. 45 x 32, inv. 457 (XV)».

Non è registrato al Gabinetto Fotografico Nazionale.

### 3. RITRATTO DEL CARDINAL RICCI, in più repliche

- I. Olio su tela, cm. 70 x 110 ca., firmato e datato «Scipio faciebat An[no] D[omini] 1569». - Roma, Casa della Marchesa Ricci, in piazza de' Ricci; pubblicato con tavola a colori dal Longhi. Il Cardinale è ripreso seduto in poltrona, a tre quarti, in abiti cardinalizi, con foglio in mano in cui si legge *Io. Riccius Card. Politianus*: posizione che è quella usata dal Pulzone in maniera quasi identica per i ritratti di altri cardinali; i colori sono vivi, la tecnica «particolaristica», come sottolineano tutti i critici.
- II. Ritratto del Card. Ricci, a mezzo busto, alla Galleria d'arte antica Corsini (ora alla Barberini); citato più degli altri. Sala B VIII, n. 863, F. N. 598. Olio su tavola, cm. 65 x 50; prov. Torlonia 1892 n. 88, fig. 52; restauro 1906; cornice sagomata dorata; Gabin. Fot. Naz. E 1025, Al. 27422, Brogi 14026, Ch. 3785. Il Mariotti lo dice firmato e datato, ma non sono individuabili né firma né data.

- III.** Portrait of a Cardinal. Fogg Art Museum Cambridge. 66, Pulzone S.; oil on canvas; cm. 66,7 x 51,4; Signature: center right edge above proper left shoulder: «Scipio faciebat An[no] D[omi]ni 1569»; Inscriptions below: «Io. Riccius Card. Politianus»; 1965 Fogg Conservation Laboratory; Purchase Prichard Fund; Ehrich Galleries (sale April 1934, entry 8 at the American Art Assn., Anderson Galleries, Inc.) to Fogg Art Museum». Questa scheda, arrivatami dal Museo, ricorda che il dipinto aveva il n° H 436, che in Ehrich era nominato 'Cardinal Ricci', che è simile al «Cardinal Monti» della Corsini e che non sa se provenga da Pietroburgo (come invece opportunamente opina lo Zeri).
- IV.** Ritratto del Cardinal Monti (= Ricci), citato come presente nella Collezione Leuchtenberg di Pietroburgo nel 1903. Identico ai due precedenti; forse è quello stesso che ora si trova a Cambridge.

*Bibliografia:*

- 1852 PASSAVANT, *The Leuchtenberg...* cit., p. 9: riferendosi alla nostra IV Versione e forse supponendola a Monaco di Baviera, si inserisce nel dibattito pro Scipione o pro Raffaello, schierandosi a favore dell'Urbinate.
- 1870 WAAGEN, *Die Gemäldesammlung...* cit., p. 372: riprende la problematica del Passavant sullo stesso quadro, che al suo tempo era senz'altro a Pietroburgo, arrivando però a conclusioni opposte.
- 1903 NÉOUSTROÏEFF, *I quadri italiani...* cit., p. 337: pubblica la nostra IV Versione, allora presente alla Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo, con la didascalia: «Fig. 9. Scipione Pulzone detto Gaetano: Ritratto del Cardinale Monti», corretto poi a mano in «Montepulciano (Ricci)»: il che risolve l'equivoco per noi, ma non per il Néoustroïeff, che lo identifica a pag 341, senza badare alla cronologia, con il Card. Filippo Maria Monti (1675-1754).
- 1899 MAUCERI, *Un quadro...* cit., pp. 258-259: riferendosi alla nostra II Versione, dice di averlo visto alla Galleria Corsini col n° 598, misurante cm. 48 x 63, proveniente dai Torlonia e definito erroneamente 'Card. Sirleto' dal Guattani; poi continua: «Adesso è possibile non solo confermare il nome dell'autore, ma anche quello del personaggio del ritratto, avendo io visto in casa del Marchese Ricci di Roma una replica dello stesso dipinto avente le identiche dimensioni, con la firma dell'artista «Scipio faciebat An. Dni 1569» e con l'iscrizione a caratteri maiuscoli «Io. Riccius Card. Politianus». Un'altra tela possiede il Ricci di maggior misura, rappresentante il Cardinale a due terzi del corpo, nella stessa età, ed anche questa pare che sia una terza replica. Giovanni Ricci, chiamato Politianus perché nativo di quel di Montepulciano, ebbe cariche eminenti sotto cinque Papi, fra cui quella di curatore della pubblica edilizia, e morì in Roma di 77 anni, nel 1574. Il suo ritratto fu quindi eseguito quando aveva toccato il 72° anno». Sorge qui un altro problema: dove sta la prima di queste due repliche di cui parla il Mauceri? In casa Ricci non pare. Forse a Cambridge? Forse a New York?
- 1924 HERMANIN F., *Catalogo della R. Galleria d'Arte Antica nel Palazzo Corsini*, Roma 1924, p. 48: riferendosi al n° 598 ed esaltando la minuzia, lo chiama 'Ritratto del Card. Monti'.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 28: riferendosi alla nostra II Versione, precisa: «In ordine di tempo, il primo ritratto che conosciamo è quello del Card. Ricci, firmato e datato 1569, dove egli ci appare già forte e nutrito di volontà».
- 1932 DE RINALDIS, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma*, Roma 1932, p. 13: dice che il ritratto è nella sala VII e ne sottolinea la calligrafia della barba e il collegamento con Sebastiano, ma lo chiama 'Card. Monti'.

- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762-763, 780: elogia il quadro con riserva, come fa il Mariotti.
- 1949 VENTURI A., Voce *Pulzone* in *Enciclopedia Italiana Treccani*, XXVIII, p. 536.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 19: «La notizia, riportata costantemente dalle fonti ed accettata dagli scrittori moderni, secondo cui Scipione Pulzone si formò alla scuola di Jacopino del Conte, non è specialmente confermata dalla più antica delle sue opere sicure, il 'Ritratto del Card. Ricci', noto in più di una redazione, fra cui quella a due terzi di figura in possesso dei Marchesi Ricci in Roma, recante la firma del pittore assieme alla data del 1569; e quella del Fogg Art Museum di Cambridge, forse la stessa già nella Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo. Se questa tavola rammenta, nell'insieme, il modulo immobile e meccanicamente preciso raggiunto verso il 1550 da Jacopino del Conte e applicato senza grandi variazioni in una estesa serie di ritratti della quale la maggior parte è ancora da rintracciare, tuttavia rispetto all'esempio di quello che i biografi dicono suo maestro, il giovane Scipione, forse non ancora ventenne, già rivela qui una diversificazione personale, stimolata da una cultura il cui respiro varca gli angusti limiti segnati dalla formula del fiorentino. All'automatico processo di mummificazione formale che riduce i personaggi jacopineschi ad atoni e talvolta sinistri manichini, si sostituisce nel Pulzone una più scrupolosa descrizione del modello, sorretta da una così meticolosa minuzia nel rendere i dettagli sia del fisico che delle foggie, da suggerire subito il riflesso della spericolata bravura di certi ritrattisti del Cinquecento fiammingo».
- 1964 DI CARPEGNA, *Catalogo...* cit. (uguale all'ediz. 1953), p. 51: chiarisce ulteriormente i dati, precisando che il primo dei ritratti di Casa Ricci passò attraverso il mercante Ehrich a New York, come già fece il Venturi, che però lo dichiara «firmato e datato 1594».
- 1971 FREEDBERG S.J., *Painting in Italy, 1550 to 1600*, London 1971, pp. 458-459: riferendosi al ritratto di Cambridge, lo ritiene caratteristico per gli effetti ottici.
- 1973 LONGHI, *Via Giulia* cit., p. 390: «Gli appartamenti ancora abitati dai Marchesi Ricci conservano il bel ritratto del Cardinale, opera di Scipione Pulzone»; tav. XIII; cfr. anche pp. 174, 382-390.
- 1983 febbraio: *Scheda di restauro* della Signora Christine Bruyer Staderini (II Versione): «Stato di conservazione: ottimo; supporto: tavola di rovere in ottime condizioni; preparazione finissima in gesso; pellicola pittorica: finissima; purtroppo era stato pulito con la soda, lasciando quindi una quantità di forellini; vernice: spessa, ingiallita ed ossidata. Operazione di restauro: esso consisteva nel liberare il dipinto dallo spesso strato di vernice ossidata; la pulitura è stata eseguita con tricloretilene e alcool in preparazione 10/1; vernice à retoucher, data prima con la pennellessa e poi con il compressore; leggerissimi ritocchi eseguiti con colori e vernice per il restauro; verniciatura generale, sempre con vernice à retoucher.

La fototeca della Galleria Nazionale Barberini, col n° 863, riporta un 'Ritratto di Cardinale' su tavola, esposto in sala VIII.

#### 4. RITRATTO DEL CARDINAL ALESSANDRINO, in due versioni

- I. Gaeta, Museo Diocesano; Olio su tela; cm. 139 x 109; n° 37; firmato e indirettamente datato 1573.
- II. Cambridge (U.S.A.), Fogg Art Museum Harvard University: Olio su tela, cm. 134,7 x 104,6; 1586.

A proposito del primo scrive il Salerno: «Nel reliquiario si vede l'Agnello mistico e lo stemma del personaggio che reca l'iscrizione Ecce A[gnus] qui t[ollit]. Pius V Pont. M[ax.] A[nno] VII. Sul foglio che il

personaggio ha in mano si legge: *All'Ill.mo Card. Alessandrino aetatis suae... Scipio faciebat*. Si tratta del Card. Michele Bonelli, nipote di Pio V, domenicano, Segretario di Stato e poi Legato in Spagna, morto nel 1598. La data del quadro si ricava dall'iscrizione che lo dice eseguito nel settimo anno del pontificato di Pio V, cioè nel 1573. Notevole pezzo di natura morta è il reliquiario sul tavolo rosso, e tale acuto verismo conferma il rapporto già notato da altri fra Scipione Pulzone e il Caravaggio. La testa del Cardinale era particolarmente danneggiata ed è dipinta su un rettangolo di tela inserito con una cucitura nel quadro, come si poté constatare durante il rifodero. Restauro di R. Ventura. Inedito» (*Il Museo... Catalogo* cit., p. 16).

A proposito del secondo, che manca dell'ostensorio, il catalogo si dilunga nel descrivere gli abiti e aggiunge: «The portrait was formely in the Collection of the Prince Sciarra, Roma, and was placed in the Museum in 1905».

#### Bibliografia:

##### I. Per quello di Gaeta:

- 1642 AROMBERG, *Seventeenth...* cit., New York 1975, p. 29: «Sect. I, Documents. Docs. 238-248, Pulzone: 245/a. Adi 30 luglio 1642. Havuto da Sua Eminenza tutti l'infra scritti quadri, cioè un quadro in tela con il retratto del Sig. Card. Alessandrino, quale sta a sedere, et è mezza figura con cornice d'abbrucio tutta dorata, alto con la cornice palmi 6 et largo palmi quattro e tre quarti». - Pag. 508: «Artist Index, Pulzone (Scipione Gaetano, 1550-1598), Portrait: Card. Alessandrino, 1642, Doc. 245/a, IV Inv. 44. (in margin: 428), VI Inv. 92 - 04.333 (3 x 21/1). - Pag. 653: «Card. Alessandrino, helf fig., seated, by Scipione Gaetano (Pulzone)».
- 1952 SALERNO, *Il Museo... Catalogo* cit., p. 16 e tav. 17.
- 1957 SALERNO, *Il Museo... Mostra* cit., p. 92.
- 1976 CASANOVA, *Arte a Gaeta* cit., p. 92, aggiunge del personaggio: «Come Legato fu testimone di un evento di portata storica: quello della Lega contro i Turchi, che si concluse con la vittoria di Lepanto nel 1571. E proprio al Cardinale toccò l'onore di ricevere alle porte di Roma Marcantonio Colonna reduce dalla memoranda battaglia [...] e perciò si giustifica la presenza del dipinto in Gaeta, che vide partire la spedizione».
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 18.

Gabin. Fot. Naz. : «Ritratto di Cardinale», Gaeta, Museo Diocesano, Tela, Scipione Pulzone, E 35708.

##### II. Per quello di Cambridge:

- 1909 Boston, *Museum of Fine Arts. Bulletin*. June, 27, N° 20.
- 1927 Fogg Art Museum Harvard University, *Collection of Mediaeval and Renaissance paintings*, Cambridge 1927, pp. 89-90 e tav. 16.

## 5. RITRATTO DI CARDINALE («356», Morone?)

Olio su tela, inv. n° 356 (vecchi elenchi: n° 1059); cm. 36 x 45; non firmato; F. N. 1059, Sop. P. 200; Gab. Fot. Naz. E 49168; cornice sagomata dorata; prov. Corsini 1883; Restauro 1961 da Lama, scheda 606. -

Roma, Galleria d'Arte Antica Palazzo Corsini, Accademia dei Lincei, corridoio.

Altro non posso dire di questo bel quadro, restaurato da non molto, raffigurante un cardinale dalla lunga barba bianca biforcuta, tardo d'età ma vigoroso nell'espressione alquanto curiosa, perché pur essendo orientato a destra manda lo sguardo verso sinistra con espressione di scaltrezza; il rosso domina vaporoso nella porpora e nel quadricorno, con sfumature più lucide nella strana cuffia sotto il berretto; carnagione rosea e fresca; sfondo uniforme scuro tendente al rosso. Tale sfumato però potrebbe essere frutto anche del restauro, come malauguratamente è capitato al 'Martirio di San Giovanni Evangelista' di Napoli.

È attribuito senz'altro al Pulzone, ma non è firmato. Qualcuno lo ha definito «faustiano». Mi è stato mostrato gentilmente dal Cancelliere dell'Accademia dei Lincei dott. Roglia, che mi ha fatto vedere la scheda e mi ha permesso di fotografarlo.

*Bibliografia:*

- 1853 NIBBY F.A., *Itinéraire de Rome et de ses environs*, Rome 1853, p. 468: dà una segnalazione che potrebbe coincidere col nostro soggetto.  
 1856 MAGNANIMI, *Inventario... Corsini* cit., p. 102: «B 74, Stanza Grande, Tutti del Signor. 74 Ritratto del Cardinal Morone, Galleria Nazionale, Tavola di riscontro e collocazione attuale 74. Inv. 356; F. N. 1059, Roma, Accademia dei Lincei». Non si discutono le attribuzioni, p. 80: «C 42. Il Cardinale Marroni (*sic*) di Scipione Gaetani».  
 1932 PORCELLA, *Le pitture...* cit., p. 65.  
 1977 VAUDO, *Scipione...* cit., ne riporta la foto ricavata dal Gab. Fot. Nazionale ma senza alcun commento o nota.

Schedario Galleria Barberini, con foto del 14 ottobre 1961 (fotografo Marullo) e portante i dati citati; Gab. Fot. Naz. E 49168, con gli stessi dati.

## 6. RITRATTO DEL CARDINALE GRANVELLA, in due versioni

- I. Richmond, Collezione Lord Lee of Fareham (Zeri, foto 12).  
 II. Besançon, Museo; non identica alla prima (Mariotti, foto 2).

«Fra tutti gli esempi del primo tempo del Pulzone, spicca il ritratto, firmato e datato 1576, della Collezione di Lord Lee of Fareham a Richmond: superbissimo campione di aristocrazia controriformata, la cui eccellenza di risultati ben giustifica l'elogio che il raffinato Cardinale Antoine Perrenot, signore di Granvelle (che è senza dubbio il personaggio raffigurato) rivolge all'arte del Pulzone» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 23). E a pag. 18 precisa: «È infine per refuso che il Venturi ha riportato come del Pulzone il ritratto virile del Museo di Besançon, indicandolo erroneamente come ritratto del Card. Granvella; l'effigie di questo personaggio di mano del Gaetano è in quel medesimo Museo, in un dipinto del tutto diverso, che è replica del ritratto oggi a Richmond».

*Bibliografia:*

- 1584 LOMAZZO, *Trattato...* cit., II, p. 375: vede la magnificenza del volto, anche se non specifica in quale dei due quadri.
- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 574: «Granvella, nel quale l'espressione degli occhi parla in modo straordinariamente penetrante».
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 28, così commenta il quadro di Besançon: «Prossimo a questo (del Ricci) è il ritratto del Card. Granvella, in cui lo squadro della testa è meno energico che nel precedente, ma vien comunicata al volto una serenità riposante, rispecchiata negli occhi limpidi e suggestivi»; lo data fra il 1567 e il 1572, perciò lo fa anteriore al primo, come potrebbe confermare anche la fisionomia più giovanile.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., in THIEME-BECKER, XXVII, p. 461.
- 1936 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 763, 780: ritiene pulzoniano di influenza tizianesca il quadro veramente del Tiziano a Besançon e lo collega a quello di Cleveland, da lui solo attribuito al Pulzone; cita però anche quello di Richmond.
- 1936 TIETZE, *Tizian: Leben und Werk*, Leipzig 1936, pp. 284-285: ascrive al Tiziano la figura pubblicata anche dal Venturi, datandola 1548 e precisando il nome di Nicholas Perrenot Granvella, poco somigliante a quello di Richmond, mentre è molto più somigliante la figura del ritratto n° 195 Anton Perrenot Granvella bischof von Arras, 1548, Kansas City, Museum, anche se molto più giovane.
- 1936 BERENSON B., *Pittura italiana del Rinascimento* (Oxford 1932), p. 489, cataloga: «Besançon 463 Ritratto di Nicola Perrenot Cardinale di Granvella, 1548»; quindi si tratta di due personaggi della stessa famiglia, con titolo conseguentemente uguale, ma diversi tra loro e appartenenti a due diverse generazioni.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 18 nota, 23, e fig. 12.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 19, riferendosi a quello di Richmond parla di temperamento egocentrico.

Gab. Fot. Nazionale, Ritratto di Cardinale, Richmond, Coll. Lee, Scipione Pulzone, riproduz. da foto, E 29685.

**7. RITRATTO DEL CARDINALE CARLO BORROMEO**

Non reperito. È un quadro appartenente a tutta una serie che non si riesce più a rintracciare. Si tratta di un bel ritratto in cui il pittore mostra un'autentica maturità, per la capacità di penetrare il personaggio rendendolo più vivo e con sfumature del tutto nuove, tali da rivalutare molto la capacità tecnica del Pulzone e il suo profondo spirito di ritrattista religioso. Lo Zeri ne fa un accenno in nota a pag. 18: «Al genuino catalogo del Pulzone [...] vanno aggiunti il *Ritratto di San Carlo Borromeo* già nella Galleria Barberini [...]».

*Bibliografia:*

- 1642 AROMBERG, *Seventeenth...* cit., p. 715.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 18 nota.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., foto n° 42.

Gab. Fot. Nazionale, S. Carlo Borromeo, Roma già Galleria Barberini, tela, Scipione Pulzone, E 18716. Nel registro del 1934 il «già» risulta aggiunto in penna con inchiostro diverso, quindi lo spostamento del quadro è avvenuto dopo il 1934.

Nel palazzo comunale di Marino, dove mi era stato detto che poteva essere andato a finire tale quadro, non esistono che deboli copie di esso. La dott. Magnanini, già direttrice della Galleria Barberini, non ha saputo darmi alcuna spiegazione dei quadri man-

canti alla Galleria già da più decenni; il dott. Pietrangeli, direttore dei Musei Vaticani, m'ha detto che negli anni Trenta sono avvenute delle vendite e degli scambi, in tale Galleria. Per parte sua il Longhi, a pag. 6 del suo *Il vero Maffeo Barberini*, parlando del quadro in questione, dice che «sia un relitto della scandalosa catastrofe che coinvolse il patrimonio artistico di quella famiglia tra il 1930 e il 1935; e non soltanto nelle cose esposte al pubblico, ma anche per quelle ammassate nei soffittoni del palazzo e disperse quasi senza controllo». I Principi Barberini m'hanno ripetuto quanto già mi disse la dott. Magnanimi, non avendo essi altri riferimenti in proposito, e tanto meno i quadri in casa. È doloroso non poterne dire di più.

## 8. RITRATTO DI PAOLO III, copia da Tiziano, in più repliche

Roma, Palazzo Venezia, Galleria Spada, Galleria Corsini (ma io finora non sono riuscito a vederne alcun esemplare).

«[...] L'imperfetta assimilazione del principio tonale lascia trasparire ancora il febbrile pullulare delle masse e dei ricchi particolari accessori. Analoghe osservazioni critiche valgono ancora per la copia del celeberrimo ritratto di papa Paolo III Farnese di Tiziano Vecellio, della Galleria Corsini di Roma, replicata da Scipione su commissione di qualche parente del pontefice morto nel 1549. Qui le affinità già profilate sugli esempi della più estenuante pittura fiamminga si acuiscono notevolmente, senza peraltro raggiungere esiti poetici. Senza dubbio la copia ci appare sterilizzata e vacua, e non regge il confronto con l'originale mitica realizzata dal grande Tiziano. Ma quello di Pulzone è soltanto frutto di un aspetto deterioro del perbenismo aristocratico del tempo, che spesso mortifica gli artisti di corte, costringendoli — come in questo caso — ad eseguire passivamente copie di grandi maestri per il solo gusto di avere in casa un «pezzo», seppur non originale, di Tiziano o di Raffaello e simili» (VAUDO, *Scipione...* cit., p. 21).

### Bibliografia:

- 1777 VOLKMANN D.F.F., *Historische Kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig 1777, p. 459.
- 1787 RAMDOHR (von) F.W.B., *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Leipzig 1787, p. 86.
- 1878 CAVALCASELLE-CROWE, *Tiziano...* cit., p. 369 accenna a quello di Palazzo Spada.
- 1950 *Mostra di ritratti dei Papi* a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo, Roma, Pal. Venezia, 1950, pp. 131-132: «52/a, Paolo III, copia da Tiziano di Scipione Pulzone. Roma, Museo di Palazzo Venezia».
- 1951 DELLA ROCCHETTA G.I., *Mostra dei Ritratti dei Papi*, in «Capitolium», 1951, n. 5/6, e in «Roma», 1950, pp. 131-132: «Paolo III. Scipione Pulzone, copiando il Paolo III di Tiziano della Pinacoteca di Napoli, ha cambiato il verde del fondo, dal quale si stacca la figura del Papa, più curva in avanti (Museo di Palazzo Venezia)».
- 1954 ZERI F., *Le pitture della Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954, p. 146: 272. Ritratto di papa Paolo III, copia da Tiziano Vecellio; olio su tela, cm. 119 x 95,7. Stato di conservazione: buono. Qualche piccola caduta di colore già ritoccata. È copia del celebre ritratto di Paolo III già in Palazzo Farnese a Roma ed ora nella Pinacoteca di Napoli (n° inv. 83974, tela cm. 106 x 82). L'originale venne eseguito a Roma nel 1543; la presente tela va riferita ad una buona mano, certamente dell'ultimo quarto del sec. XVI. È impossibile giungere ad una identificazione certa del



copista; tuttavia, malgrado l'aderenza strettissima al prototipo, certi caratteri, specialmente nella estremità delle maniche bianche, fanno pensare effettivamente a Scipione Pulzone».

Fotografia Alinari 28944. Altre copie del medesimo originale sono segnalate: nella Galleria Sabauda di Torino, nella Galleria Pitti di Firenze, nella Galleria Nazionale di Roma, nella Collezione del Duca di Northumberland ad Alnwich in Scozia. Una copia eseguita da Bernardino Gatti era nel Palazzo del Giardino, di Parma, quando vi si trovava anche l'originale.

**9. RITRATTI, presenti alla Galleria Spada**, espunti definitivamente dallo Zeri (*Pittura...* cit., 1970<sup>2</sup>, pp. 17-18 nota) dal catalogo del Pulzone; cfr. pure le schede dello stesso Zeri (*La Galleria Spada...* cit., pp. 42, 103-104, 105, 106-107, 116, 125-126) e PORCELLA, *Le pitture...* cit., pp. 35, 53-56, 65-71, 158-159, 164-169; cfr. anche qui avanti, n° 73, pag. 95.

**10. RITRATTO DI PIO V, in più repliche; e disegno preparatorio**, al Museo Cerralbo di Madrid.

«Olio su tela, cm. 175 x 112. Stato di conservazione: discreto. Provenienza: Paliano, Palazzo Colonna. - Roma, Galleria Colonna, sala della Colonna Bellica. - Inventari e cataloghi: Inv. 1636, c. 82 (senza autore); Inv. 1714, f. 1585; Elenco Paliano, post. 1818, n. 20 (S. Pulzone); Inv. 1848, n. 15n; Cat. Corti, 1937, n. 60; Fid. n. 154. - Si conoscono tre redazioni di questo ritratto ufficiale a figura intera: una nel Collegio Ghislieri di Pavia, un'altra nel Palazzo Arcivescovile di Olomouc [...] Quest'ultima tela (cm. 135 x 104,5, firmata «...no Pulzone») è una variante con cambiamenti: l'effigiato è ritratto a tre quarti, a destra un tavolo con crocifisso. Michele Ghislieri, nato nel 1504, fu eletto pontefice nel 1566 e morì nel 1572; perciò il dipinto potrebbe essere stato eseguito intorno al 1570. L'attribuzione al Pulzone è stata finora sempre accettata e viene confermata anche dal confronto con l'esemplare di Olomouc, il quale sembra identico a quello menzionato nell'inventario del 1714 (f. 1886) nel Palazzo Colonna a Marino: *Un quadro di tela di palmi sei, e quattro in circa palmi alto, rappresentante S. Pio Quinto con un crocifisso davanti [...]*» (SAFARIK, *Galleria Colonna...* cit., p. 147).

Ricordiamo che questo Papa non apparteneva alle grandi famiglie romane. Era domenicano, fu inquisitore, preparò la spedizione di Lepanto e fu poi elevato all'onore degli altari.

*Bibliografia:*

- ... Gli *Inventari* citati dal Safarik; anche la AROMBERG (*Seventeenth...* cit., p. 508, lo cita fra gli Inventari Barberini, ma non si sa a quale delle repliche si riferisca.
- 1870 BARBIER (DE) M., *Les Musées et Galeries de Rome. Catalogue*, p. 376: «Portrait de S. Pie V, assis avec la mozzette et le camauro».

- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 574, ricorda quello di Pavia.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461, ricorda anch'egli quello del Collegio Ghislieri di Pavia.
- 1933 LAVAGNINO E., *La Galleria Spada*, Roma 1933, pp. 6, 13: ritiene dipinto dal Pulzone il ritratto di Pio V presente nella Galleria.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 781: «N° 3, Ritratto di Pio V (147), alla Galleria Colonna».
- 1937 CORTI G., *Galleria Colonna*, Roma 1937, p. 17: «N° 60, tela, m. 1,84 x 1,09, Fid. n. 154».
- 1967 SAFARIK E.A., *Catalogo della Mostra*, in «Mistrovská díla starého umění v Olomouci», 1967, p. 108, nota e fig. 29.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 40.
- 1977 AA. VV., *Disegni italiani al Museo Cerralbo*, Madrid 1977, p. 44 con riproduzione fotografica del disegno: «Pulzone, Scipione (Gaetano o Scipione da Gaeta). [...] 28. Ritratto del Papa Pio V. 193 x 155. Penna, acquarello di seppia, su carta vergata, controfondato con carta giapponese. Nell'inventario del 1924 è attribuito a Tiziano. Nell'angolo inferiore destro, a penna, un anagramma non più visibile dopo il consolidamento della carta. Si trattava forse del marchio di F. Villot, la cui collezione fu dispersa all'asta a Parigi fra il 1859 e il 1875. Invent. n° 4753».
- 1981 SAFARIK, *Galleria Colonna...* cit., p. 147.

Foto A. F. 25685. Lo Zeri, pur parlando del personaggio e dei suoi tempi duri (*Pittura...* cit., p. 61), dove ricorda la copia del «Giudizio» da lui commissionato allo Spranger, ma identico a quello dell'Angelico (pp. 97 e 99), non fa cenno del quadro, né per confermarlo, né per espungerlo dal catalogo. Un'altra copia, fra le altre, ho potuto io identificare a Napoli, nel Convento dei Padri Domenicani di S. Domenico Maggiore, dove mi ero recato per vedere il 'Martirio di S. Giovanni Evangelista'.

## 11. RITRATTO DI GENTILDONNA, del Palazzo Gaetani

Questo ritratto costituisce un altro dei soliti piccoli misteri. Riportato nella fototeca del Gabinetto Fotografico Nazionale con la seguente didascalia: «Ritratto di Gentildonna, Roma, Palazzo Gaetani; tela, Scipione Pulzone; C 6280» e come tale riportato nella foto n° 49 del Vaudo senza alcun commento, esso non si trova segnalato in nessun altro testo. Il dott. Fiorani, archivista di Palazzo Gaetani in Via delle Botteghe Oscure, m'ha assicurato di non averlo mai visto; il dott. Pietrangeli, direttore dei Musei Vaticani, già appartenente alla Fondazione Gaetani, m'ha risposto ugualmente; il Principe Ruspoli, abitante nel Palazzo Ruspoli-Gaetani (chiamato solo Gaetani fino al Settecento), m'ha assicurato anch'egli di non averlo mai visto. Come si può vedere dalla riproduzione del Vaudo, si tratta di un mezzo busto tagliato molto in alto e focalizzato a distanza molto ravvicinata; quadro forse di piccole dimensioni; la tecnica sembra quella più matura dell'autore; la conservazione sembra cattiva, e — quel che è più interessante — le sembianze del volto della dama sembrano assai somiglianti a quelle della dama del ritratto di Monaco.

### Bibliografia:

- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., foto n° 49.

## 12. I DUE QUADRI DEL LATERANO

### I. Martino V

«La più antica delle opere eseguite da Scipione per essere esposte in un luogo pubblico è allo stesso tempo la prima delle sue produzioni a soggetto sacro. Giusta un documento già noto, essa tocca a cinque anni dopo il Ritratto del Cardinale Ricci, ed è la piccola pala d'altare dipinta ad istanza di Casa Colonna nel 1574 per la Basilica di S. Giovanni in Laterano, e che oggi, rimossa dal luogo di origine davanti al sepolcro di Papa Martino V e divisa in due facce che un tempo erano congiunte sul retro, si trova nel coro dei canonici della Basilica. Poco da dire sul *Martino V*: la testa, vista rigidamente di profilo (per essere copiata da un ritratto contemporaneo al Pontefice, forse uno di quegli affreschi di Gentile da Fabriano o del Pisanello che egli aveva fatto eseguire in Laterano e che scomparvero solo a metà del Seicento) conferisce un sapore curiosamente arcaistico all'insieme, tanto che il corpo e l'inginocchiatoio, pur essendo regolati dalle norme della prospettiva ragionata, rammentano, almeno a prima vista, i capricci di una prospettiva affatto arbitraria, più affine alle intuizioni spaziali di un Pietro Lorenzetti, ad esempio, che alle leggi già scoperte da più di un secolo e mezzo. Un curioso documento, dunque, di interesse verso i «Primitivi», ma troppo condizionato a ragioni di indole pratica e immediata (come è quella di rifarsi a un ritratto attendibile del Pontefice) perché sia lecito inferirne una qualsiasi ragione di stile, come pure, dati i tempi, non parrebbe improbabile» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 24).

Belli i colori: il rosso, il bianco, il giallo e l'azzurro dello sfondo scuro. Quanto a derivazioni, vorrei far presente anche il quadro n° 144 della Galleria Colonna, che con quello del Laterano ha in comune il volto, l'impianto goffo (molto di più) della testa, la posa in generale del corpo e delle mani, anche se a mezzo busto. In quanto alla prospettiva, vorrei osservare che l'obliquità è accentuata dalla parte di veste cascante di fianco, dalla quasi sicura lunga predella che non si vede, ma che costringeva il corpo del piuttosto grosso pontefice ad una positura scomoda. Forse anche bisognerebbe tener presente, come ha già notato lo Zeri, che il quadro non si trova più al posto in vista del quale fu eseguito.

### II. La Maddalena

«Invece nella *Maddalena* il fondo di cultura allude, come nei ritratti, ad un allargamento di interessi da parte del giovane pittore, sul quale il riflesso di Jacopino del Conte è qui in pratica inesistente. Se non bastasse la sciarpa di seta a striscie variopinte a richiamarsi ad una delle tante 'Maddalene' di Tiziano (l'esemplare noto al Pulzone è con certezza quello della Pinacoteca di Napoli, che nel 1567 era giunto a Roma quale dono del Vecellio al Card. Alessandro Farnese), il legame con i modi ve-

neti è così spiccato da giustificare in buona parte i battesimi in favore di Gerolamo Muziano che talvolta hanno sortito le repliche di questa tela. Modi veneti alla cui mediazione proprio il Muziano sembra avere avuto una parte cospicua, come si deduce dalle preferenze della gamma cromatica, specie nelle vesti; ma amalgamati con altri sintomi di varia e ben diversa origine, che è arduo scindere esattamente (a meno che non ci si presentino, come nel caso del Vecellio, con l'immediatezza dell'appunto grezzo), tanto radicale è la rielaborazione per cui sono passati. Si direbbe che nel riflettere dei panni sia ravvisabile la maniera di Gerolamo Siculo-lante e di Marcello Venusti; la mano sinistra pare alludere a una ripresa verso Sebastiano del Piombo; l'atteggiamento del capo è equidistante fra le sospirose Madonne di Marco Pino da Siena e l'ispirato ardore di un 'romanista' verso il 1535: tutto è fuso in un'immagine di calma e precisa essenzialità, la cui felice realizzazione è tanto più sorprendente per l'inconsueta copia di notazioni e di appunti su cui si basa» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 25).

Vorrei anche ricordare che l'impianto della parte inferiore del corpo, col piede fuoriuscente e con la spirale di tutto il corpo, non è del tutto estranea a moduli michelangioleschi (per es. nel 'Tondo della Sacra Famiglia' degli Uffizi).

#### Bibliografia:

- 1574 16 agosto: Lettera del Pulzone a Marcantonio Colonna, in TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 539, 544.  
 1638 CELIO, *Memorie...* cit., p. 15, n. 31.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.  
 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., II, p. 171.  
 1763 TITI F., *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 474.  
 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 575.  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 33.  
 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 451.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 780 dove vede il corpo di Martino V ricavato da quello di Giulio II nella 'Messa' di Bolsena.  
 1949 VENTURI, *Pulzone...* cit. in *Encicl. Ital. Treccani*, XXVIII, p. 536.  
 1951 AA.VV., *Mostra di ritratti dei Papi* cit., p. 14.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 24-25, 43.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 21-23.

## 13. I due Ritratti della Galleria Doria-Pamphilj

### I. RITRATTO DI GENTILDONNA («Seria»)

Olio su tela; cm. 105 x 92; cornice dorata; Fot. Alinari 29654, Anderson 5356; ubicazione: Galleria, IV Braccio, n° 399.

«Raffigurata a sedere, grande al vero, veduta sino alle ginocchia, volge lo sguardo serio all'osservatore. Abito bianco con ornamentazione di

pallottoline nere. Sopravveste nera con alto collo. Sul capo un berretto nero. Nella destra reca un cartellino con una scritta corrosa: la sola parola leggibile è "Virginia". Attribuito nel Cat. Fidecommissario al Pulzone e come tale riconosciuto dalla critica moderna (Morelli, Venturi, Baumgart), il quadro documenta il pittore ancora nella sua prima attività minuziosa e diligente, tutta compenetrata dall'educazione ricevuta dai maestri toscani. Le forme dure, l'atteggiamento legnoso e il colorito marmoreo mostrano che qui il Gaetano fu sensibile, in particolare, a influenze provenienti dal Bronzino» (SESTIERI, *Catalogo...* cit., p. 81).

*Bibliografia:*

- 1794 TONCI S., *Descrizione ragionata della Galleria Doria*, Roma 1794, p. 22: «Quarta stanza. Dei due superiori ritratti di Dama, il primo è del Vandik»; mi pare che tale citazione non sia stata presa abbastanza in considerazione.
- 1853 NIBBY, *Itinéraire...* cit., pp. 46-47.
- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 415: «Secondo Braccio', 38. École de Van Dyck. Portrait de Femme».
- 1897 MORELLI G., *Della Pittura Italiana: studio storico-critico*, Milano 1897, pp. 294-295, per primo osserva: «È impossibile che sia lavoro della scuola di Paolo Veronese il ritratto di nobil Dama dall'aspetto malcontento (n° 393), mentre potrebbe essere piuttosto di Scipione da Gaeta». Da notare che il n° 393 è divenuto oggi 399.
- 1898<sup>3</sup> *Galleria Doria-Pamphilj* cit., p. 44.
- 1942 SESTIERI, *Catalogo...* cit., p. 81.
- 1925 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 33: parla di un ritratto di Gentiluomo rivendicato dal Venturi al Pulzone.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 768, 781, così commenta: «Un'ispirazione dal Bronzino mostra il ritratto di Dama nella Galleria Doria, che se nel volto e nell'affusolata mano sinistra è meno marmorea di quel che era il modello toscano, nel collaretto e nelle vesti ne è più meccanico e materiale. La dama corruciata, pensosa, elegante nelle belle mani, è collocata dentro una poltrona, come un simulacro di stucco, di stoffa e di merletti».
- 1952 FOKKER T.H., *Catalogo sommario dei quadri della Galleria Doria-Pamphilj in Roma*, Roma 1952, p. 38.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 17: stranamente non la prende in considerazione, né pro né contro il Pulzone.
- 1966 LEVI-PISETZKY, *Storia...* cit., III, p. 59 e fig. 27. Prende in considerazione il quadro per la tipologia dell'abbigliamento, pure questo sintomo della mentalità del tempo e del gusto dell'autore: «Scipione Pulzone - Ritratto di Gentildonna - Databile dopo il 1580 - Galleria Doria, Roma. La sottana assume una importanza negli ultimi decenni del Cinquecento, restando ampiamente in vista con l'uso della sopravveste o soprana aperta davanti, sebbene questa moda sia avversata dalle leggi sartuarie. Una certa tendenza alla verticalità informa il gusto, staccandosi del tutto dalla prima metà del secolo, ed è testimoniata dall'apertura della sopravveste a punta sul busto, dagli spillini imbottiti posti più alti. Qui la sottana è chiusa fino al mento da bottoni di cristallo; lattughine inamidate e incannucciate circondano il collo e i polsi. La rotonda berretta nera, contrariamente ai divieti sartuarie, è guarnita da un piccolo pennacchio di struzzo. Un massiccio pendente gemmato con perle a goccia attaccato a una sottile catena d'oro in doppio giro spicca sul colore chiaro della sottana attraversato da sottili righe punteggiate; un anello con zaffiro orna il dito mignolo».
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 40 e fig. 46.

Gabin. Fot. Nazionale, Ritratto di Gentildonna, Roma, Galleria Doria, cat. 117, Galleria, IV br.; olio su tela, Scipione Pulzone Gaetano, E 41389.

## II. RITRATTO DI GENTILDONNA

Stesso personaggio che alla Galleria Pitti — sala dell'Iliade, in alto a sinistra — porta il n° 210.

Olio su tela, cm. 123 x 90; cornice dorata; foto Alinari 29693; ubicazione: Galleria, IV braccio, n° 396.

«Raffigurata in piedi, grande al vero, vista sino alle ginocchia, volta quasi di fronte all'osservatore. Il braccio destro è abbandonato lungo il fianco, nella mano stringe i guanti. La sinistra è sollevata sul ventre a sorreggere il vestito. Sopravveste nera con alto collo su veste bianca rabescata. Fondo grigio oscuro. In alto a sinistra, una tenda verde. Ascritto nel Catalogo Fidecommissario a Paolo Veronese, il quadro non solo non può essere suo, ma neppure di scuola veneta. L'atteggiamento ricercatamente nobile e solenne, la minuzia nella riproduzione delle trine, e il particolar modo il riflessar la luce sulla veste bianca, ci fa credere di essere dinanzi a un'opera di Scipione Pulzone nel periodo iniziale della sua attività, quando più vivi si facevano sentire gli influssi fiorentini» (SESTIERI, *Catalogo...* cit., p. 85).

### Bibliografia:

- Per Fokker, Mariotti, Morelli, Venturi: cfr. ritratto precedente.
- 1794 TONCI, *Descrizione...* cit., p. 22: «L'altro è di Scipione Gaetano».
- 1853 NIBBY, *Itinéraire...* cit., pp. 46-47.
- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 415.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1942 SESTIERI, *Catalogo...* cit., p. 85, n° 125.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 23 e fig. 4: si limita a citare il n° 210 di Firenze-Pitti, trascurando completamente questo della Galleria Doria.
- 1966 LEVI-PISETZKY, *Storia...* cit. pp. 72, 77, 80 e fig. 34: «Scipione Pulzone - Ritratto di Gentildonna - Databile intorno al 1580 - Galleria Doria, Roma. Il robone con le maniche ornate di puntali è sopravveste di carattere signorile che appare raramente nei corredi e spesso si confonde con la veste aperta davanti, secondo la moda invalsa nella seconda metà del secolo, non ostante i divieti emanati in alcune città. Questa foggia infatti induce ad usare sottane di tessuto costoso e ad arricchirle con ricami d'oro, come appare in questo ritratto, che pure testimonia il sobrio gusto dell'ignota Gentildonna: gusto che si dimostra anche nella moderazione delle latughine di pizzo».
- Gabin. Fot. Nazionale, Ritratto di Gentildonna, Roma, Galleria Doria-Pamphilj, cat. 125 Galleria IV braccio, E 41375.
- Nella Galleria Doria-Pamphilj esiste anche un quadro che fu molto discusso, cioè lo *Sposalizio di S. Caterina* a lungo attribuito al Pulzone (Catalogo Sestieri n° 70), ma ora concordemente espunto. Barbier de Montault parla anche (pag. 411) di una *Crucifixion n° 20 de Scipion Pulzone*; ma la notizia non ha altra eco; probabilmente la confonde con quella della Vallicella.

## 14. I due Ritratti di Chantilly, Museo Condé

### I. RITRATTO DI VECCHIO, N° 59

Cm. 107 x 84; firmato «Scip. Gaitan. pinxit» e datato 1578; in basso c'è un «340».

«Venne per lunghi anni attribuito al Tintoretto stesso, finché fu possibile decifrare la firma e la data. Il personaggio ritratto è un vecchio Gentiluomo mollemente adagiato in un'ampia poltrona. Qui, finalmente, è assente ogni rigidità di forma, ogni crudezza di colorito, ogni stucchevole minuzia. L'occhio riposa nelle linee calme e sciolte, nella plasticità del modellato e nella pennellata franca, come nella barba e nei capelli d'una morbidezza di fattura mai raggiunta. La luce che penetra nella stanza illumina la bianca fronte, il bavero niveo tra le ombre calde, mentre il chiaroscuro sfuma i contorni e li amplifica. Magnifico il contrasto tagliente fra i risvolti candidi della camicia e le maniche scure. La falsa attribuzione, in questo caso, può anche dimostrarci quali sorprendenti, ma non imprevisi progressi facesse il Pulzone, sia nella tecnica che nella raffinata educazione delle sue qualità pittoriche» (MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 32).

*Bibliografia:*

- 1899 GRUYER, *Chantilly...* cit., pp. 83-84, lo dice collocato — come ho visto anch'io — nella «Galerie du Prince de Salerne», facendomi pensare che si tratti anche della stessa collezione già di questo principe che ho trovato citata (ALOE, *Guide pour la Collection des Tableaux de S. A. R. le Prince de Salerne*, Napoli 1842, in BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461), ma non in circolazione nelle biblioteche.
- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 574.
- 1920 ERRERA, *Répertoire...* cit., p. 238.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 32 e fig. p. 31, n° 4.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 762.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 20.

Purtroppo i cataloghi più recenti del Museo lo ignorano, come anche molto stranamente lo Zeri. A proposito di tipo di pennellata larga, sfumata, il quadro si avvicina al *Ritratto di Anonimo* di Napoli.

## II. RITRATTO DI VECCHIO, N° 60

Cm. 107 x 84; Galleria del Principe di Salerno.

«Ce portrait est celui d'un vieillard à mine rebarbative, robuste encore, assis dans un grand fauteuil, sur les bras duquel il repose ses bras. Pour coiffure, une large toque bouffante, munie d'une visière rabattue sur les yeux. Un emplâtre noir couvre l'œil droit. Quant à l'œil gauche, il est injecté de sang et ne semble pas voir les choses en beau; et la tristesse de la bouche confirme le désenchantement du regard. La longue barbe quasi blanche couvre tout le bas du visage négligemment noué à la taille, entoure le corps puissant. [...] Cette peinture est de fort belle qualité, et l'impression qu'on ressent est saisissante» (GRUYER, *Chantilly...* cit., p. 84).

Il quadro, la cui riproduzione non ho trovato pubblicata in nessun testo, è purtroppo esposto molto in alto e quindi poco visibile; la pennellata sembra troppo larga (più di quella del n° 59) per essere pulzoniana, anche se la faccia è di stampo serio pulzoniano e l'insieme richiama un gusto di scuola tizianesca.

*Bibliografia:*

Lo attribuisce al Pulzone Gruyer e Mariotti, come nella bibliografia precedente. La targhetta, se abbiamo visto bene, porta il n° 46/583.

**15. RITRATTO DEL CARD. ALESSANDRO FARNESE, in due versioni identiche**

- I. Macerata, Pinacoteca Civica; firmato e datato 1579; cm. 123 x 96; n° 354 (Elenchi Archivio Farnese del 1653).
- II. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, deposito Cappella, n° 2218 (2217), senza cornice; provenienza: dono Carlo Sestieri 1952; F. N. 42232, Gab. Fot. Naz. E 32035; olio su tela; cm. 135 x 107.

A proposito del primo, dice il Sorrentino che l'ha identificato: «Il Cardinale, sessantenne, è effigiato a grandezza naturale, a tre quarti della figura, con la barba e i capelli bianchi, la cui testa stacca vigorosamente sul fondo scuro. Seduto su di un'ampia poltrona, lievemente rivolto a sinistra, guarda con occhi pensosi e scrutatori, ed ha zigomi sporgenti, guance incavate. Ha sul capo la berretta rossa cardinalizia e veste mozzetta rossa a riflessi serici, nella maniera di Sebastiano del Piombo, su camicie di lino bianco le cui maniche orlate da un merletto a disegni geometrici lasciano trasparire il rosso della mozzetta. Poggia la mano destra su uno dei braccioli della poltrona, tenendo un fazzoletto di bianco lino, e nella sinistra appoggiata all'altro bracciolo stringe un foglio bianco sul quale è scritto *All'Ill.mo Sig. D. Alessandro Farnese Cardinale, Scipio Gaetano 1579*. La ricerca del carattere psicologico, l'accento di verità nella fisionomia, la faccia disegnata e modellata con sicurezza, il fine contorno dei lineamenti inducono a ritenere che il pittore lo ritraesse dal vero, e toglie ogni dubbio che si tratti di copia» (*La Regia Galleria... cit.*, pp. 169-173).

*Bibliografia:*

- 1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 578.
- 1653 *Inventario Farnesiano inedito dei mobili del Palazzo Farnese di Roma*, a cura di I. Sacchi, in SORRENTINO, *La Regia... cit.*, pp. 169-173; è elencato al n° 354: «un ritratto in tela del Card. Alessandro Farnese seduto, di mano di Scipione Gaetano».
- 1957 ZERI, *Pittura... cit.*, p. 23, foto n° 11. Scrive a proposito del secondo: «Databile al 1579 in base al cartiglio che indica l'età di cinquantanove anni del Prelato, dove l'azzurro metallico della tenda e lo stridulo scarlatto della mozzetta sono portati ad una intensità acutissima e squillante sì da inquadrare, a mo' di divisa araldica, le sembianze del Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa, il Card. Alessandro Farnese».
- 1976 VAUDO, *Scipione... cit.*, p. 19.

Gabin. Fot. Nazionale, Ritratto del Card. Alessandro Farnese, Roma, Gall. Naz. Palazzo Barberini, tela di Scipione Pulzone (42232) E 32035.



## 16. RITRATTO DEL CARDINALE CAMILLO BORGHESE (poi Paolo V)

Roma, Palazzo Borghese; dimensioni, tipologia e data come quelle del Card. Alessandro Farnese appena schedato.

«Quanto a Scipione Pulzone, è ragionevole riallacciare la sua appartenenza alla ritrattistica 'internazionale di corte' [...] o fra il *Ritratto di Pierre Quthe* che François Clouet eseguì nel 1562 e questi due esempi del Gaetano, che scelgo fra i molti di questo primo periodo ancora inediti, e nei quali la rigidissima etichetta iconografica ha imposto di non mutare altro che i dati del volto dei due personaggi, l'uno rassomigliante in modo decisivo al Card. Camillo Borghese poi papa Paolo V» (ZERI, *Pittura...* cit., pp. 22-23).

### Bibliografia:

- 1608 *Inventario di Maffeo Barberini*, f. 4v: «29. Un ritratto del Cardinale Borghese», in AROMBERG, *Seventeenth...* cit., p. 29.  
 1975 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 22-23.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 19.

## 17. RITRATTO DI PAPA GREGORIO XIII BONCOMPAGNI

Roma, Villa Aurora-Boncompagni; ovale, cm. 50 x 70; qualche caduta di colore; olio su tela.

Fissato nel misurato ovale, si presenta vivo e quasi costretto a un dialogo serrato. I tratti pittorici approssimati nella mantellina, nel camauero e nella barba stessa, e la vivacità dei colori contribuiscono a farci concentrare nell'espressione tenace e 'giuridica' di quell'uomo tanto sicuro del fatto suo, che con piglio quasi machiavellico ti sfida a una resa dei conti, per confrontare i fasti e i nefasti del tempo, per dimostrarti il suo coraggio di riformatore, anche quando si è trattato di assumere posizioni di intransigenza, per riconoscere anche gli inconvenienti di certe arditezze e di certe decisioni, ma fremente di poterti elencare le molte positività delle decisioni stesse; quelle labbra serrate sembrano insomma vibrare per la sicurezza della parola pronta e del pensiero lucido; quella pupilla inarcata dal ciglio ti blocca e ti sollecita a operare sulla scia della sua intraprendenza; è un volto che contiene tanta forza interiore da collocare la persona al di sopra di tanti avvenimenti del tempo.

### Bibliografia:

- 1584 LOMAZZO, *Trattato...* cit., II, p. 375. Parlando del naturale e della composizione dei ritratti, aggiunge: «[...] e de' moderni pittori Scipione Gaetano, massime nel Ritratto di Gregorio XIII e del Cardinal Granvella, dove vediamo tutto il più bello della natura, con la dignità del volto in quello, ed in questo la magnificenza».  
 1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 578.

- 1608 *Inventario di Maffeo Barberini* (in AROMBERG, *Seventeenth...* cit.), f. 3v: «Un Papa: Gregorio XIII».
- 1623 Invent. 23, 73: «Sei quadri di papi, cioè Pio V, Gregorio XIII, Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV et Innocentio IX senza cornice», in AROMBERG, *Seventeenth...* cit., p. 29.
- 1624 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.
- 1704 ORLANDI, *Abeceario...* cit., p. 340.
- 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., II, p. 170.
- 1822 LANZI, *Storia pittorica...* cit., II, p. 116, dove annota: «Dopo Jacopo del Conte e Scipione da Gaeta, si celebrano i ritratti di Antonio de' Monti romano, che fu giudicato fra i ritrattisti di Gregorio il più vero».
- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 575.
- 1950 AA. VV., *Mostra di ritratti dei Papi* cit., p. 18: «Gregorio XIII (Ugo Boncompagni di Bologna, 1572-1585), 58; dipinto su tavola attribuito a Scipione Pulzone; Roma, Principe Boncompagni-Ludovisi».
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 98, 101: parla della figura del Papa, ma non del quadro: il che mi sembra strano, trattandosi di uno dei meglio documentati.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., fig. 41: «Ritratto di Gregorio XIII, Roma, Galleria Nazionale».

Gabin. Fot. Nazionale, Gregorio XIII, Roma, Principe Boncompagni-Ludovisi, tela, Scipione Pulzone, E 28782.

I Principi Boncompagni mi hanno risposto che il quadro è ritenuto senz'altro autentico, anche se non mi hanno saputo dire se sia firmato sul retro (davanti non ho veduto alcuna firma), e che è sempre stato in casa della loro famiglia, per cui non so come spiegare la citazione della Aromberg e del Vaudo, che lo dicono presso la Collezione Barberini; né so comprendere come la Mostra di ritratti dei Papi lo dica «tavola», quando a me (pur non avendolo toccato) sembra una tela, come afferma anche la didascalia del Gabin. Fotogr. Nazionale.

**18. PALA DELLA MADONNA FRA ANGELI IN ALTO E SANTI IN BASSO**, in più repliche con varianti, copie e ripetizione di spunti su vasta scala.

- I. Ronciglione (Viterbo), Chiesa dei Cappuccini, altare maggiore; olio su tela, cm. 355 x 255; conservazione discreta; firmata e datata 1550 in modo sovrapposto ad un probabile 1581; Soprint. B.A.S. neg. n° 84244, scheda 57176.
- II. Milazzo (Messina), Chiesa dei Cappuccini, firmata e datata 1584; dimensioni simili alla precedente; attualmente ancora in deposito al Museo di Messina.
- III. Mistretta (Messina), Chiesa dei Cappuccini; firmata e datata 1588; tela, cm. 330 x 200.
- IV. Castoreale (Messina), Convento già dei Cappuccini (oggi dei Redentoristi); copia di un discepolo; identica a quella di Milazzo.
- V. Troina (Enna), Convento dei Cappuccini; copia tarda, chiaramente firmata da un altro.
- VI. Bronte (Catania), Convento dei Cappuccini; altra copia.

«Una ancor più vasta cultura nutre il dipinto che è la prova di maggior impegno del primo tempo di Scipione da Gaeta: la grande Pala destinata all'altar maggiore della chiesa di S. Maria della Concezione a Ro-

ma [...]. Si trova ora a Ronciglione. [...] Come per la *Maddalena* del Laterano, Scipione ha elaborato per la nascita di questa pala un repertorio di nozioni che comprende i fatti salienti di circa mezzo secolo di pittura romana: nella pala, il Sant'Andrea allude a Gerolamo Muziano; il San Francesco mostra l'innesto di un atteggiamento inventato nella cerchia dei primi raffaelleschi (Giulio Romano della Galleria di Parma, il *Noli me tangeri* del Penni al Prado) con un'espressione facciale alla Marco Pino; l'Immacolata si rifà, attraverso Marcello Venusti, al modulo della michelangiolesca *Lia* del sepolcro di Giulio II a San Pietro in Vincoli; il ritratto del nipote del Marchese di Riano conferma infine gli appigli fiamminghi del Pulzone, che ha cosparso questa tela di brani, lucidamente definiti, di un verismo illusionistico, specie nelle due figure d'Angeli, fra cui quella di sinistra riprende un modello offerto dalla Vittoria di un arco trionfale romano, forse la stessa cui guardò Guido Reni per la sua *Europa*. Da un substrato così vario, distante e opposto, il pittore ha tratto un accordo di indubbia felicità; l'intento è quello di raggiungere per la pittura a soggetto sacro una definizione finale, basata sul riassunto delle tante espressioni che, nel campo esplicitamente devozionale, Roma aveva visto nascere fra il 1530 e il 1580: una sorta di cristallizzazione canonica condensante l'insegnamento di tutta una lunga serie di esperimenti, di vie percorse in piena indipendenza l'una dall'altra, ma tutte sotto il medesimo segno. Il sapore che assume questa pala al confronto con le espressioni dei pittori 'sacri' dei cinquant'anni precedenti è quello di una ben coltivata religiosità, smussata di furori e deliri; la splendida parte superiore, dominata da una luminosità di dolcezza lunare, squisitamente diafana e azzurrina, sfocia nel basso in accordi cromatici venezianeggianti, suggellando così anche per via cromatica il timbro lievemente accademico con cui la composizione, nel suo insieme, riprende un motivo del primo Cinquecento, a due zone sovrapposte» (ZERI, *Pittura...* cit., pp. 25-26).

*Bibliografia:*

- 1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.  
 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 171.  
 1890 BURRASCANO P., *Il Convento e i Cappuccini di Castoreale. Memorie storiche*, Castoreale 1890, p. 26.  
 1930 9 gennaio. Scheda inedita della Sovrintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Lazio: «Ronciglione (Viterbo), Chiesa dei Cappuccini, Assunzione della Vergine e Santi. Quadro su tela ad olio adorno di stupenda e ricca cornice di legno intagliato e dorato, adorna nella parte inferiore di due stemmi della famiglia Anguillara. Per il cielo terso sale all'empireo la Vergine giovinetta vestita di un'ingenua tonaca che riveste di leggiadria l'esile corpo. Ha le mani giunte in preghiera ed è volta verso sinistra; i capelli sono biondi. Ai suoi lati due cherubini, adorandola, le fan scorta, e in alto il sole e la luna la vedono passare. In basso è uno stupendo gruppo di Santi: a sinistra v'è S. Andrea drappeggiato entro un pallio giallo, e S. Chiara francescana con tra le mani l'Ostensorio; a destra, colta quasi di profilo, v'è S. Caterina d'Alessandria, che indossa una tunica rossa e un pallio azzurro, con nella destra l'ambita palma del martirio. Nel mezzo, inginocchiato, è S. Francesco

- d'Assisi, che ha nella mano destra un crocifisso, mentre la sinistra è poggiata su quella d'un bellissimo fanciullo biondo, vestito riccamente di velluti e di merletti bianchi, che ha tra le mani un berretto anch'esso di velluto. Dietro si stende un paesaggio limpido, sereno, quasi improntato alla serena aria di questa miracolosa divina ascensione. In basso l'opera reca la firma dell'autore e l'anno dell'esecuzione. In alto, sopra la cornice, v'è l'Eterno Padre benedicente. Dimensioni: m. 3,70 x 2,30; ubicazione: altare maggiore; stato di conservazione: buono, si notano leggere tracce di restauro; appartenente alla chiesa. È una delle più belle opere di Scipione Gaetano detto il cavaliere Pulzone. Nuova la concezione dell'opera, bello il colore, soave il paesaggio. L'opera è firmata e datata, quindi l'attribuzione è certa, come pure l'epoca dell'esecuzione. Iscrizione: *Scipio Caietanus faciebat - Anno Domini 1550*». Segue la firma del Superiore dei Cappuccini Fra Carlo D'Ano e del Soprintendente. Ho voluto riportare questa documentazione minore e quasi ripetitiva perché inedita e perché fa da utile confronto critico con quella dello Zeri.
- 1954 ZERI, *Lettera inedita al Padre Guardiano dei Cappuccini di Ronciglione*. «Roma, Via Giovanni Severano 13, 23 maggio 1954. Reverendo Padre, come già le dissi quando venni a visitare la Chiesa dei Cappuccini di Ronciglione insieme al Soprintendente alle Gallerie prof. Lavagnino, la grande pala posta nell'altare maggiore e firmata da Scipione Gaetano è senza dubbio lo stesso quadro che venne eseguito per l'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria della Concezione in Roma, Via Veneto, donde fu rimossa verso il 1625 per essere sostituito con altro dipinto raffigurante l'*Immacolata Concezione* ed eseguito da Giovanni Lanfranco, ma del quale restano oggi solo pochi frammenti, essendo stato gravemente danneggiato da un incendio. Che il quadro oggi a Ronciglione sia lo stesso che un tempo era a Roma, è provato dalla descrizione che di questo quadro fanno le antiche fonti, che ne parlano con termini di estrema lode. Il primo che lo citi come opera di Scipione Pulzone da Gaeta, detto Gaetano, è Raffaello Borghini nel *Riposo*, del 1584. Più tardi Giovanni Baglione nelle biografie dei pittori, scultori e architetti (1642) ne parla così, nel passaggio relativo a Scipione Pulzone: «Lavorò per il Marchese di Riano un altro quadro d'altare alli Cappuccini, dentrovi la Madonna sopra la luna con Angioli, in basso S. Andrea Apostolo, Santa Caterina della Rota, Santa Chiara e San Francesco, che tiene la mano sopra la spalla del figliolo del Marchese ritratto al naturale, opera invero bella con buonissima maniera condotta. Hora credo che questo quadro sia appresso il Sig. Duca di Ceri, nepote di quel Marchese di Riano». È perciò evidente che, dopo essere passato in mano dei Duchi di Ceri, il quadro finì a Ronciglione, credo già nel sec. XVII, per lascito o per donativo. Probabilmente il Duca di Ceri aveva legami con Ronciglione, oppure volle che il dipinto ritornasse in una chiesa dell'Ordine dei Cappuccini per i quali era stato dipinto. Con cordiali saluti, Dr. Federico Zeri».
- 1956 LAVAGNINO E., Sovrintendente alle Gallerie e Opere d'Arte del Lazio, *Lettera n° 612 del 15 marzo 1956 al Padre Guardiano di Ronciglione*. Gli comunica le difficoltà del restauro e la promessa di un prossimo ritorno della tela.
- 1956 Altra lettera del Sovrintendente Lavagnino (n° 2469) al Padre Guardiano di Ronciglione, per il ritiro e il restauro della tela. Ritiro il 16 dicembre 1955; ritorno il 26 giugno 1956.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 25-27.
- 1962 MARABOTTINI, *Un dipinto...* cit., pp. 48-51. Commenta il quadro di Castoreale come un'autentica opera del Pulzone, oltre che come sua scoperta, e ringrazia lo studente Antonino Bilardo per la sua cooperazione. Effettivamente la tela, in quel che ha di comune, è molto simile all'autentica; in basso c'è un cartiglio in bianco.
- 1962 BILARDO A., *Opere e oggetti d'arte di Castoreale*, tesi di laurea, Messina, anno accademico 1961-62, pp. 179-181.
- 1967 CALI, *Scoperto a Mistretta...* cit., pp. 62-64: «Un capolavoro ancora ignorato dai maggiori critici italiani [...] è un originale che si trova firmato e datato 1588 nell'ex chiesa dei Cappuccini di Mistretta. Il quadro del Pulzone rappresenta — come la copia quasi fedele di Castoreale — la Madonna che tiene in braccio, sulle ginocchia, il Bambino; siede la Vergine su un trono sofficce di nuvole; due Angeli la circondano, ed hanno vesti ed ali spiegate; in alto, fra teste di cherubini, si libra

- l'Eterno Padre benedicente, la cui caratteristica iconografica si ripete, più o meno modificata, in tutti i frontespizi degli altari maggiori delle chiese cappuccine italiane. In basso, a sinistra, si erge la figura di S. Francesco e a destra quella di S. Chiara che innalza la pisside velata a proteggere le Donne di S. Damiano contro le insidie dei saraceni. Il paesaggio che fa da sfondo ai due Santi indica corsi scoscesi di montagne, fra i quali si insinuano incantati fondali marini. La composizione [...] riprende il motivo, come nei pittori del primo Cinquecento, con la sovrapposizione delle due zone; ma qui la composizione si fa serrata, e l'incastonato delle figure degli Angeli con l'Eterno Padre poggia saldo e leggero ad un tempo sulle figure dei due Santi, che lo sorreggono come stipiti. Il Gaetano accetta la lezione dei maestri che l'han preceduto, ma anche degli artisti che vivono nel feudo farnesiano; il dipinto, come vedremo altrove, pur rientrando nella tradizione di una iconografia fervidamente devozionale, è lontanissima dalla delirante drammaticità fiamminga della Deposizione che gli sta vicino, accoglie l'insegnamento dei pittori 'sacri' che vivono l'ansia innovatrice del Concilio Tridentino, ma riesce a bruciare le scorie di ogni residuo di intellettualismo».
- 1967 PAOLINI-BERNINI, *Mostra...* cit., pp. 48, 53, 67, 71, 76: parla dei vari collegamenti fra il Pulzone e Filippo Paladini, ma molto più chiaramente lo mostrano le tavole X, XIII, XVIII, XIX, XXVII, XXXVI, XXXVII, XLV, XLVIII, dove i brani ricavati dalle Assunte del Pulzone sono quasi ricalcati, e mostrano l'influenza subita dal valido Paladini.
- 1971 MARABOTTINI, *Scritti...* cit., pp. 705-709: riconosce l'autenticità e la superiorità della tela di Mistretta su quella di Castoreale, ormai riconosciuta copia.
- 1971 FREDBERG, *Painting...* cit., p. 459.
- 1974 RYOLD D., *Guida di Milazzo*, p. 10, Antica chiesa dei Cappuccini: parla di una tela simile alle precedenti, ma la attribuisce ad Antonino Gaetano (1630-1710).
- 1975 CHIARELLA, *Lo Zoppo...* cit., con un saggio introduttivo di T. Viscuso, che illustra l'influenza esercitata dal Pulzone in Sicilia. Anche per lo Zoppo di Gangi, come per il Paladini, solo le Assunte e le Immacolate coi loro Santi che riemergono, ad esempio nelle schede 13, 16, 18, 30, 50, 81. La scheda 37, *Spasimo di Cristo*, mi fa pensare al perduto *Cristo sulla via del Calvario* di Palermo e al mal manipolato *Martirio di S. Giovanni Ev.* di Napoli.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 23, a proposito della Pala di Ronciglione.
- 1978 ABBATE, *Un dipinto...* cit., pp. 111-125; pur non trovandosi al centro del discorso, il Pulzone si trova ben collocato ormai nelle sue influenze nei confronti dei pittori siciliani — fra cui Giuseppe Salerno — e della religiosità in genere.
- 1979 CICALA CAMPAGNA, *La diffusione...* cit., pp. 42-44: oltre che inquadrare le tre tele autentiche e l'altra copia, ed accentuare il già noto rapporto del Pulzone con l'Alberti, ci fa dono delle ancor rare foto della tela di Milazzo e di quella di Mistretta.
- 1981 Gennaio. Scheda (codice 12700097547, n° 50) della Sovrintendenza dei Monumenti sulla tela di Ronciglione, ove definisce «discreto» lo stato di conservazione.
- 1981 MALIGNAGGI D., *La Pittura in Sicilia fra Manierismo e Controriforma*, Palermo 1981, p. 370: parla della tela di Troina.
- 1981 BARICELLI A., *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla Controriforma*, in *Storia della Sicilia*, Palermo 1981: parla della Pala di Milazzo e della sua influenza.
- 1982 27 maggio: colloquio mio col P. Guardiano dei Cappuccini di Milazzo, il quale mi mostra la scheda-lettera di consegna del quadro del Pulzone per il restauro: «Assunta, Cappuccini, Milazzo; Padre Michele Garbo; [...] Restauratore Ernesto Geraci; Madonna degli Angeli con S. Francesco e S. Chiara, sec. XVI, tela; 15 ottobre 1977». Il 28 maggio 1982 ho potuto parlare col restauratore (e così pure nel marzo 1983): egli gentilmente mi illustrò le fasi e le caratteristiche del restauro, permettendomi di fotografare il quadro.
- 1983 STRINATI C. e altri, *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*. Catalogo, Roma 1983, pp. 90-91: scheda aggiornata sulla Pala di Ronciglione.
- Gabin. Fot. Nazionale: Immacolata Concezione, Ronciglione (Viterbo), Chiesa dei Cappuccini, dipinto su tela, Scipione Pulzone, E 36636; particolare d'un Angelo E 36637 (E 34321).

Mi siano permesse due piccole osservazioni riguardo agli sfondi. Il tipo di edifici della Pala di Ronciglione è molto simile a quelli di una *Immacolata* del Velasquez alla National Gallery, sala 41, n° 6424, ma forse si tratta di moduli comuni. Nella Pala di Milazzo ho potuto riscontrare delle figurine che si muovono come in processione con un baldachino in ispalla, che forse è la Pala stessa.

## 19. L'IMMACOLATA DI GAETA

Olio su tela, cm. 180 x 122; 1582 ca.; restaurata nel 1956. Gaeta, Istituto della SS. Annunziata, Cappella dell'Immacolata.

Molto simile alla figura della Madonna di Ronciglione e quindi portatrice delle stesse caratteristiche, questa si mostra «raccordata su toni di più terrestre corposità, rafforzata da un cromatismo robusto e squillante» (CASANOVA, *Arte a Gaeta* cit., p. 94), per esempio per mezzo del manto azzurro di stoffa foderata, come è proprio del gusto del Pulzone, al posto del velo trasparente di Ronciglione, mentre qui il velo che attraversa spalla-petto quasi sfugge. La figura domina maggiormente la scena non solo perché è sola e i cherubini appaiono soltanto con le teste e confusi tra le nuvole, ma anche per l'alone di luce che emana e che si diffonde fino ai confini della tela, quasi schiacciando il paesaggio in basso, che potrebbe essere Gaeta, ma che non è caratterizzato come tale. Mi sembra poi che il modello fisionomico sia lo stesso della *Maddalena* del Laterano, implicando perciò una certa affinità, pur cambiando il soggetto e l'espressione dello sguardo. Certo è che in realtà la si gusta molto di più che nelle foto in bianco e nero.

### Bibliografia:

1952 SALERNO, *Il Museo...* cit., p. 28.

1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 27.

1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 94: rileva il prestigio del Pittore in patria, se fu considerato degno di sostituire probabilmente una tela del Criscuolo; a p. 96 rileva l'impeccabile religiosità riformata.

1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 25-26 e figg. 17-20.

Gabin. Fot. Nazionale, Immacolata Concezione, Gaeta, Chiesa dell'Annunziata, tela, Scipione Pulzone, E 29700.

## 20. Primo viaggio a Firenze (1584)

Lo studio dei quadri fiorentini eseguiti dal Pulzone non è facile, perché non è ancora definitivamente appurato se l'artista ha compiuto a Firenze due o tre viaggi, e se ha dipinto le sue opere in loco oppure se le abbia eseguite a distanza su commissione. C'è poi il fatto che nessuno dei quadri oggi agli Uffizi è visibile, uno perché esposto nel Corridoio Vasariano spesso chiuso al pubblico, gli altri perché chiusi nei depositi di Palazzo Pitti.

### I. RITRATTO DEL CARDINALE FERDINANDO DE' MEDICI

Tav.; cm. 69 x 56; (407) n° 492; 1584; già attribuito ad Alessandro Allori (foto Brogi 6020) come è ancora indicato dalla targhetta in loco, e di fatto rassomiglia molto a quello dell'Altissimo agli Uffizi, a sua volta già ritenuto dell'Allori; Invent. n° 4233. - Firenze, Galleria Pitti, Sala del Pacetti.

«Fu egli tanto accurato, che nel ritratto di Ferdinando all'ora Cardinal de' Medici vedeasi infin dentro alla piccola pupilla de gli occhi il riflesso delle finestre vetriate della camera» (BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53).

«Ferdinando I de' Medici fu cardinale (il SARPI, *Historia del Concilio Tridentino*, vol. II, Firenze 1960, p. 13, ci dice che fu fatto cardinale per consolare il padre della morte dell'altro figlio cardinale); ma rinunciò al cardinalato dopo la morte di suo fratello il Granduca Francesco I, deceduto (con Bianca Cappello, sua seconda moglie) nel 1587. Non essendo mai entrato negli ordini sacri, egli poté sposarsi; sua moglie fu Cristina di Lorena. Il granducato di Ferdinando I fu tra i migliori. Ferdinando (1549-1609) era figlio di Cosimo I. Questo bel ritratto era già nella Collezione del Card. Leopoldo, dove era attribuito al Bronzino; finalmente dal Bardi, nel 1840, fu giustamente attribuito a Scipione Pulzone» (FRANCINI CIARANFI, *La Galleria Pitti* cit., p. 48).

Questo primo viaggio del Pulzone a Firenze si risolse in un grande successo personale, come è stato rilevato nella prima parte di questo lavoro; tuttavia non ha avuto riflessi decisivi sul suo percorso artistico.

#### Bibliografia:

- 1584 19 ottobre. *Lettera di Scipione Pulzone* alla signora Felice Orsini moglie di Marcantonio Colonna, in TOMASSETTI, *Scipione Pulzone...* cit., pp. 539-541 e 544.  
 1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 578.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.  
 1742 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 170.  
 1893<sup>6</sup> CHIAVACCI, *Guida...* cit., p. 150, dove non lo cita come opera del Pulzone.  
 1930 PORTIGLIOTTI G., *Donne del Rinascimento: Bianca Cappello*, Milano 1930, p. 317: pubblica la foto del quadro, attribuendolo all'Allori.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 780.  
 1956 FRANCINI CIARANFI, *La Galleria Pitti* cit., p. 78.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 78.  
 1966 CIPRIANI N., *La Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze*, Firenze 1966, p. 168.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 27.  
 1979 *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, p. 755.

Il Gabinetto Fotografico Nazionale purtroppo non riporta nessun quadro del Pulzone in Firenze, e la Fototeca Alinari registra un solo quadro fiorentino del Pulzone.

### II. RITRATTO DI PRINCIPESSA (Pitti «210»)

N° 210; tav.; cm. 48,7 x 38,7; foto Brogi 6038; S. G. F. 98626. - Firenze, Galleria Pitti, Sala dell'Iliade.

Veduta quasi frontalmente, capelli scuri, gola alta, veste ricamata e

collana di perle. Effettivamente questo bel ritratto, di atteggiamento aulico, è identico nel soggetto e nei costumi a quello della Galleria Doria-Pamphilj n° 396, e rende curioso il problema dell'identificazione. Lo Zerri poi, che ne pubblica la foto, accosta la n° 4 alla n° 3, che è accompagnata dalla seguente didascalia: «Scipione Pulzone (attribuito a Bartolomeo Spranger), *Ritratto di Bianca Cappello*, Vienna, Gemäldegalerie»; e a pag. 23 lo dice «cosiddetto Ritratto della moglie». Vorrei fare osservare che la Dama della foto n° 3 può essere senz'altro la Cappello, data la somiglianza col ritratto dello stesso nome presente alla Galleria degli Uffizi (Tribuna, Inv. 1890 n° 1500, di A. Allori), anche se molto più giovane; e che davvero la foggia delle vesti è simile a quelle della Dama della foto n° 4, ma il tipo di tessuti della Cappello è molto diverso da quello di ogni altro ritratto o quadro pulzoniano. Nel Catalogo 1907 della Gemäldegalerie non si trova alcun ritratto dello Spranger.

*Bibliografia:*

- 1893<sup>6</sup> CHIAVACCI, *Guida...* cit., p. 102.  
 1907 AA.VV., *Die Gemäldegalerie Altmeister mit 200 Abbildungen*, Wien 1907, p. 348.  
 1956 FRANZINI CIARANFI, *La Galleria...* cit., p. 9.  
 1965 GARAS K., *Portraits de la Renaissance Italienne*, Budapest 1965: «47. Angelo Bronzino, Portrait de Bianca Cappello (?), n° 4222, bois, 46,5 x 37,5».  
 1966 CIPRIANI, *La Galleria...* cit., p. 17.

### III. RITRATTO DI PRINCIPESSA GIOVINETTA (Pitti «211»)

N° 211; cm. 48 x 38; tela; foto 98627. - Firenze, Galleria Pitti, Sala dell'Iliade.

Rappresentata quasi di faccia, ha una gola alta, veste nera ricamata e vezzo di perle. A differenza della prima, che però ha una certa scollatura, questa ha una spessa lattuga, gorgiera che le copre l'impianto della testa. I colori si presentano grigi metallici, su fondo scuro.

*Bibliografia:* come la precedente (cataloghi Pitti).

### IV. RITRATTO DI ELEONORA DE' MEDICI

N° 187; tela: cm. 84 x 65; Foto Alinari 65324 ed 1977. - Firenze, Galleria Pitti, Sala dell'Iliade.

Figlia di Francesco I de' Medici e moglie di Vincenzo I Gonzaga di Mantova. Veduta di terza, con diadema in testa, gola alta e veste rossa ricamata. Tiene con la mano una catena d'oro. Nel fondo è una tenda rossa.

*Bibliografia:*

Il Chiavacci (*Guida...* cit., p. 93) lo attribuisce al Pulzone; gli altri tralasciano tale orientamento; la scheda della foto Alinari lo attribuisce a F. Pourbus II il Giovane. Rasmiglia al Ritratto di Bambina della Galleria Nazionale Barberini, di attribuzione ugualmente incerta, invent, n° 2532.



## 21. I quadri della Galleria Colonna

### I. RITRATTO DI MARCANTONIO II COLONNA «IL TRIONFATORE», in più repliche

«N° 148; tela; cm. 202 x 119; stato di conservazione: pessimo; numerose cadute di colore. Provenienza: Genazzano (Roma), palazzo Colonna; Invent. 1631 cc. 8, 84 (senza autore); Elenco Genazzano, post 1818, n° 11 (senza autore); Invent. 1848, 4. 160 (S. Pulzone); Cat. G. Corti 1937, n° 66 (senza autore); Fid. n° 160. Collocazione: Sala della Colonna Bellica».

«Marcantonio II Colonna (1535-1584) fu il famoso comandante delle galere pontificie e maltesi nella battaglia di Lepanto nel 1571, che segnò la definitiva sconfitta dei Turchi. Il dipinto è, con ogni probabilità, da identificarsi con quello di una lettera dell'Archivio Colonna pubblicata dal Tomassetti: in essa il Pulzone, scrivendo il 19 ottobre 1584 a Felice Orsini moglie dell'effigiato, afferma di aver ultimato il ritratto di Marcantonio, iniziato a Bracciano poco prima che costui partisse per la Spagna, dove morì il 1° agosto 1584. Da altri documenti resi noti ancora dal Tomassetti (pp. 541-543) si apprende che il Pulzone avrebbe redatto tre copie di questo ritratto aulico: uno per la sorella di Marcantonio, Giuliana (?) Colonna Pignatelli, residente a Napoli; una per un destinatario non specificato; e un'altra per il Marchese di Caravaggio, figlio di Costanza Colonna Sforza, che a sua volta era figlia di Marcantonio. È da segnalare, come anche indica Federico Zeri (p. 18), che un ritratto a figura intera simile al presente si trova nella raccolta privata dei Principi Colonna di Roma. Una copia è conservata nel palazzo Colonna a Paliano» (SAFARIK, *Galleria...* cit., p. 107).

#### Bibliografia:

- 1584 19 ottobre. *Lettera di Scipione Pulzone a Felice Orsini*, Arch. Colonna, II, CB. 3. È un commovente ricordo alla vedova delle circostanze amichevoli e frettolose della composizione del quadro, e del ricordo affettuoso del personaggio ormai scomparso. Il contenuto è confermato da un'altra lettera, scritta il giorno successivo alla stessa vedova da un agente di Casa Colonna.
- 1584 2 novembre. *Lettera del Pulzone alla stessa*. Parla di una replica del quadro. Anche qui il contenuto è confermato da altra lettera di Fra' Paolo Gallo scritta l'8 novembre, e da altre lettere scritte il 10 e il 17 novembre.
- 1586 5 dicembre. *Lettera di Vittoria Colonna* (figlia di Marcantonio II) alla madre Felice Orsini Colonna, ove accenna chiaramente a un terzo quadro. Lettere tutte edite in TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 537-544: il quale però, non ostante questo possesso d'archivio e la possibilità di confrontare i vari quadri, non riesce ad essere sicuro delle collocazioni e individuazioni di ogni replica.
- 1675 DE SANCTIS D., *Columnensium Procerum imagines...* cit., p. 21.
- 1853 NIBBY, *Itinéraire...* cit., p. 21.
- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 375.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 30-31: dopo aver considerato la derivazione bronziniana per la pacatezza delle figure e la precisione dei contorni, aggiunge: «L'effetto metallico raggiunto, il portamento di severa e nobile fierezza armonizzano mira-

bilmente con l'atteggiamento dell'uomo d'arme. Di ricco effetto sono il modellato della testa, la cui bianchezza avorio stacca vigorosamente dal fondo scuro, e il lucichio della corazza tra la penombra azzurrognola diffusa nella stanza [...]. Così nell'ornamentazione della corazza il ricamo par fatto col bulino più che con il pennello. Altrettanta naturalezza di carnato egli raggiunge, con facile quanto rara abilità, senz'essere mai né ricercato, né contraffatto». E da notare che per Mariotti questi particolarismi non sono a scapito né della psicologia, né dell'arte.

1932 CLAUSETTI E., *Astura*, in «Le vie d'Italia», ottobre 1932, pp. 752-755.

1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.

1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 771, 781; nel suo lungo commento rileva la derivazione tizianesca dal *Filippo II* e il suo gusto fiammingo.

1937 CORTI G., *Galleria Colonna*, Roma 1937, p. 52, n° 116.

1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 23 e fig. 7: lo rapporta al gusto di una miniatura inglese, che nella sua fragile costruzione mi sembra aver ben poco in comune con la possanza del nostro personaggio.

1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 41 e fig. 51.

1981 SAFARIK, *Galleria Colonna...* cit., p. 107.

Fotografia A. C. 2528.

## II. RITRATTO DI MARCANTONIO II COLONNA (a mezzo busto)

N° 149; tela; cm. 54,2 x 44,3; stato di conservazione: discreto; alcune piccole cadute di colore; tagliato in basso e ai lati; foto A. F. 25559; provenienza: Genazzano, palazzo Colonna (?). Inv.1632 C. 98; Elenco Genazzano post 1818, n° 31; Invent. 1848 n° 622 (Scipione Pulzone); Cat. G. Corti 1937, n° 196; Fid. n° 622. - Collocazione: Sala del Trono.

«Rispetto al dipinto a figura intera su elencato, a cui ci si rivendica per le notizie dell'effigiato, il quadro a metà busto parrebbe essere stato eseguito in un periodo appena anteriore, comunque attivo nel 1580, considerata anche l'età più giovanile qui dimostrata da Marcantonio II. La tela fu certamente decurtata, e all'origine doveva senza dubbio mostrare la continuazione del toson d'oro di cui il personaggio è decorato. Una copia d'epoca si conserva nel palazzo di Paliano e un'altra è nella raccolta privata dei Principi Colonna di Roma» (SAFARIK, *Galleria...* cit., pp. 108-109).

### Bibliografia:

Quella precedente, più: AA. VV., *La Galleria Colonna*, in «Tesori d'arte delle grandi Famiglie», 1966, p. 37.

## III. RITRATTO DI FAMIGLIA

«Il dipinto era citato senza nome dell'autore nell'Inventario dei beni di Lorenzo Onofrio Colonna, del 1689. Quale opera del Pulzone fu ritenuto a partire dal 1714, fino al recente contributo del Vaudo. Solo lo Zeri lo riferiva «a un pittore dell'Italia settentrionale o nordico». Infatti, più che al Gaetano, il quadro Colonna è affine all'immaginazione di un Martin de Vos o di un Franz Pourbus il Vecchio, quindi sarebbe da ritornare nella loro cerchia senza che si possa, per ora, suggerire un'attribuzione alternativa. Anche il modo di collocare la scritta sopra la testa dei perso-

naggi è di origine nordica e si incontra appunto nei ritratti di gruppo non solo di Martin de Vos, ma anche di Joseph Heinte il Vecchio. D'altra parte il cesto con le ciliegie posto al centro del tavolo nella sua fermezza formale sembra anticipare le nature morte lombarde di un Fedegalizio. Il dipinto andrebbe anche studiato in rapporto al mal noto Pietro Facchetti. Il Corti (*Galleria Colonna*, pp. 335-336) riconobbe negli effigiati — fornendone i dati biografici — la famiglia di Alfonso di Novellara, la cui moglie Vittoria era figlia di un Colonna: motivo, questo, che giustifica la presenza del quadro nella Collezione» (SAFARIK, *Galleria... cit.*, p. 82).

*Bibliografia:*

- 1675 DE SANCTIS, *Galerie Colonna... cit.*, p. 28: «Grande Salle; 38. Scipion Pulzone (de Gaeta), Une Famille espagnole».
- 1782 *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma, coll'indicazione dei loro autori, divisi in sei parti secondo i rispettivi appartamenti*, Roma 1782, p. 152: «Un quadro di 6. e 7. per traverso, rappresentante una Famiglia, che si crede la Famiglia di Marcantonio il Grande. Maniera di Gaetano Pulzone detto Scipione Gaetano».
- 1870 BARBIER, *Les Musées... cit.*, p. 368: «Grande Galerie, S. G. La Famille Colonna, 1581».
- 1920 VOSS, *Die Malerei... cit.*, p. 574: la ritiene del Pulzone, anche se la trova abbastanza rigida.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni... cit.*, pp. 34-35: ne fa un bel commento.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone... cit.*, p. 461: lo cita come autentico.
- 1934 VENTURI, *Storia... cit.*, p. 781.
- 1937 CORTI, *La Galleria... cit.*, p. 25.
- 1957 ZERI, *Pittura... cit.*, p. 27.
- 1976 LEVI-PISETZKY, *Storia... cit.*, III, fig. 8.
- 1976 VAUDO, *Scipione... cit.*, pp. 40-41 e foto n° 50.
- 1981 SAFARIK, *Galleria... cit.*, p. 82.

Vorrei far notare che un altro quadro — quello del Cav. Cavalcabò, già attribuito al Pulzone e ora decisamente espunto — aveva la scritta didascalica sulla parte alta.

## 22. RITRATTO DI GENTILDONNA («Di Monaco»; Lucrezia Colonna Tomacelli?)

N° 1126 (1127); cm. 75 x 40; da proprietà privata; firmato e datato: «Scipio Caietanus fe[cit] 1584». - Monaco, Älterenpinakothek.

Ritratto di una Dama dai capelli castano chiari. Vestita di una sopravveste leggera, afferra con la mano sinistra la collana di perle che le cade sul petto. Scrive il Mariotti: «Dalla gorgiera si erge, come da candida corolla, la bella testa della signora sorridente e un po' sostenuta nella sua sopravveste di broccato occhieggiato di numerose perle simmetricamente disposte. L'affocata carnagione del volto, dagli occhi a mandorla con iride chiara e pupille nere, e l'opulenza delle sue carni han morbidezza voluttuosa» (*Cenni... cit.*, p. 37). Lo Zeri (*Pittura... cit.*, p. 23) dice che «forse si tratta della Duchessa Colonna Lucrezia Tomacelli» e si

preoccupa di mostrare la sua derivazione da un ritratto del Moro (foto 5 nel testo): il che non è improbabile, ma è anche generico, perché a quel tempo ritroviamo quello specifico gesto della mano in parecchi altri ritratti di diversi autori.

*Bibliografia:*

- 1924 *Illustrierter Katalog der Kgl. Alterenpinakothek in München*, a cura di F. VON REBER, München 1924, p. 24.  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 37.  
 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 780: lo dice «attribuito».  
 1947 SANCHEZ CANTON F.J., *Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz*, in «Archivo Español de Arte», 1947, p. 20: collega il Pulzone ai vari ritrattisti del tempo, partendo dal Pantoja.  
 1957 Zeri, *Pittura...* cit., p. 23, fig. 6.  
 1965 SOEHNER VAN HALLDOR, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Altenpinakothek München spanische Meister*, München 1965, pp. 140-143, 178-180; foto 9, 12, 13, 16; si conferma il collegamento di questi maestri con i ritrattisti europei del tempo, come il nostro Pulzone, e in particolare possiamo verificare il gesto della mano sulla collana.  
 1977 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 20, fig. 8.

### 23. RITRATTO DI GENTILDONNA («Incinta»?)

New York, già Collezione Klein.

«Accanto a un esemplare del periodo giovanile di Scipione come è questa «Gentildonna» (fig. 86 del testo) della Raccolta Spark di New York, il *Ritratto* che nel 1944 era nella Raccolta Klein della stessa città e che recava la firma, poi cancellata, assieme alla data del 1591 mostra ancora il prevalere del giuoco intellettualistico, che si riflette nell'illusionismo della tenda non appartenente al ritratto vero e proprio, ma che serve a suggerire il *trompe-l'oeil* del quadro nel quadro; ancora rigidamente anchilosata dalla posa di occasione, la Gentildonna allude tuttavia al superamento dell'antico modulo verso la condizione del ritratto personale, vivificato dalla curiosità per il personaggio, per il suo carattere e per l'ininterrotto divenire del suo mondo interiore» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 93). Personalmente mi sento molto più d'accordo con l'antiquario Sestieri, che la definiva «una pupazza»; ed effettivamente, non ostante le risorse rilevate dallo Zeri, penso che si possa addirittura invertire la cronologia con la «Dama Spark» per il suo valore artistico di novità; ed anche la data forse non a caso è stata cancellata; per cui mi sembra lecito considerarla eseguita prima del 1590.

*Bibliografia:*

- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 92 e fig. 87.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 42.

Riproduzione: Fototeca privata dello Studio Sestieri, Piazza di Spagna, Roma.

## 24. I RITRATTI DI DAME DELLO STUDIO SESTIERI DI PIAZZA DI SPAGNA (ROMA)

**I.** Olio su tela; cm. 149 x 98; n° 2018, S. 1200; ex Casa Mattei; provenienza da Antonio Santacroce; Inv. 1800 ca.; acquistata da Marignoli. - Roma, Vendita Studio Sestieri, Piazza di Spagna.

L'ho scoperta — a livello di pubblicazione — per caso, sfogliando l'album fotografico dei Fratelli Sestieri, e poi l'ho vista subito lì anche in realtà. Da commercianti, ma assai intenditori, i Sestieri m'hanno detto che si tratta di un'opera del Pulzone, riferendomi anche il parere dello Zeri, che in quello Studio (così m'han detto) è di casa. Da parte mia non ho nulla da obiettare, perché l'opera mi sembra presentare tutte le caratteristiche dei ritratti pulzoniani; in particolare mi sembra vicina alla «Dama Klein» e a quella «Seria» della Doria e a quella di Monaco. È in piedi, a tre quarti. Solita tenda all'angolo, di un rosso metallico un po' stridente con la tonalità azzurrognola del resto della tela. Faccia abbastanza fissa, anche se con sorriso pronunciato. La mano sinistra è poggiata sulla sedia, mentre l'altra tiene il ventaglio chiuso. La veste è chiara, la sopravveste scura ed alta, ma aperta gorgiera. Inedita, credo.

**II.** Proveniente da Casa Cucco-Mattei, pare nel 1943; collocazione da scoprire; individuata nella Fototeca Sestieri.

Vista a tre quarti, in abito sontuoso con semicappuccio; mano sinistra sulla collana e fazzolettino nell'altra; tenda all'angolo e vasetto di fiori sul tavolo: il qual particolare fa pensare al vasetto di fiori sul tavolo del discusso «Maffeo Barberini». Pur avendo un atteggiamento un po' rigido, la figura e i panni sono abbastanza morbidi e sfumati. Proporzionate e disinvolve le mani. Insomma un bel ritratto, che non fa problema accettare sotto il nome del Pulzone, anche se la pennellata ha certi guizzi superficiali scadenti, specialmente nella tenda.

**III.** Fototeca della Vendita Sestieri, n° 1791; S. 1192; provenuta da Baroni a Firenze, a sua volta da Parigi; non mi è dato di sapere l'attuale sua collocazione.

Il quadro mi pare un vero capolavoro, al pari della Lucrezia Cenci (se la foto non m'inganna), e questo per tre caratteristiche fondamentali: la mirabile tenda di tessuto tipicamente pulzoniano, posta con la parte superiore appoggiata orizzontalmente e tale non solo da suscitare l'effetto di *trompe-l'oeil*, ma soprattutto quello di misurare la profondità; il volto sereno, pacato, familiare; ma specialmente la pennellata larga e pastosa, aliena da ogni compiacenza particolaristica, efficace per la sobrietà del taglio dell'abito e la semplicità dei tessuti: una essenzialità tutta seicentesca in questa parte, a meno che non si tratti di un bel rifacimento soggettivo, come semplicisticamente è capitato per il *Martirio di S. Giovanni Evangelista* di Napoli. Altri particolari: nessun gioiello, un foulard nella

dolce mano destra e l'acconciatura col velo pendente come nella *Bianca Cappello*, ma con fiorellini come la «Dama Spark». Le fisionomie non sono molto dissimili da quelle di quest'ultima Dama.

## 25. Le due opere di Napoli probabilmente eseguite nel viaggio del 1584

Delle molte opere dichiarate dal De Dominici e già ai suoi tempi disperse, oggi ne rimangono tre: due del posto e una aggiunta. Ma la cosa è tutt'altro che chiara. Va detto poi che sono troppe le opere collocate in questi anni, anche se si tratta di collocazioni e datazioni generiche, orientative; tuttavia sono probabili o almeno possibili, meglio se in un lasso di tempo un po' più esteso.

### I. MARTIRIO DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

Olio su tela; cm. 270 x 180 ca.; restaurata, con molte semplificazioni, nel 1980 (o poco prima) dal Sig. Volpini. - Napoli, Basilica di S. Domenico Maggiore, deposito, in attesa di essere rimessa nella Cappella Carafa.

«Fece in Napoli altre opere in alcune chiese, che per essersi moderate sono state tolte dalle cappelle ove furon locate, vedendosi solamente nella chiesa di S. Domenico Maggiore esposto su un altare di una cappella del canto del Vangelo il bel quadro del Martirio di S. Giovanni Evangelista, che in età avanzata si vede nel caldaio dell'olio sotto del quale que' manigoldi aggiugnon fuoco, raddoppiando la legna acciò più bollente lo pruovi; essendovi fra questi uno, che curvato boccone piega le ginocchia, e con ciò fa piegare il calzone, che non par dipinto, ma vero e di drappo serico, con un lucido che inganna, essendo mirabile la pulizia de' suoi colori ne' vestimenti ed in tutto» (DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 172).

Nonostante i soliti richiami possibili, questa tela mi sembra un vero capolavoro (o meglio: lo era), che rivaluta il pittore. Ho potuto vederla in un bugigattolo dov'era a causa del restauro. Tutto l'interesse però viene dal confronto della foto scattata prima del restauro con quella posteriore e con l'originale stesso. Il restauro, data la precarietà della conservazione, per necessità si è rivelato quasi un rifacimento, con la dominante di cancellazioni e semplificazioni in un'aura di sfumature che ben poco hanno a che fare con la pienezza e la gradualità dell'originale, dove appare una coralità di personaggi, una gradualità di piani e una varietà di atteggiamenti — dei singoli e dei gruppi — tali da rendere intensa la forza dell'episodio; il Santo stesso si è impoverito nella genericità dell'espressione, anche se già prima sembrava piuttosto forzato quell'atteggiamento di preghiera; i panni stessi dei calzoni di un carnefice, lodati dal De Dominici per l'effetto serico, ora sono diventati di panno piuttosto pesante;

il numero poi dei carnefici non è di tre, bensì di quattro, perché il De Dominicis non ha potuto distinguere bene uno che al margine è stato tirato per metà dietro la cornice (si vede il segno) e rovinandosi, sì che il restauratore ha pensato bene di ricuperare un braccio: però non si capisce da dove salti fuori. Molti sono gli agganci che si potrebbero fare e che purtroppo lo Zeri tralascia, a motivo della quasi irriconoscibilità della tela prima del restauro, dato il deperimento e le manomissioni.

Fra le cose d'importanza mi sembra che ci sia da notare:

- l'accentuato carattere precaravaggesco (rilevato già dai critici) nella metà inferiore, l'effetto di natura morta degli oggetti;
- l'atteggiamento del carnefice con la legna in mano: un ricalco quasi pedissequo di una figura michelangiolesca, cioè quella presente nel *Sacrificio di Noè* della Volta Sistina: il che mi sembra un importante indizio di allacciamento al mondo michelangiolesco, cosa da nessuno notata finora;
- la testa di San Pietro, subito sopra il suddetto carnefice, la quale richiama l'attribuita *Testa di Vecchio* della Galleria Borghese, contribuendo maggiormente ad una legittima attribuzione.

#### Bibliografia:

- 1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 578: ricorda il viaggio a Napoli e il ritratto di Don Giovanni d'Austria.
- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.
- 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 172.
- 1788 SIGISMONDI G., *Descrizione della città di Napoli e suoi sobborghi*, II, Napoli 1788, p. 16.
- 1872 GALANTE G.A., *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 233, 244.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 27: dice che il viaggio a Napoli è stato compiuto nel 1587.
- 1928 TOMASSETTI, *Il pittore...* cit., pp. 537-544.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 780.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 27-28: pone problemi di originalità e di collegamento, in particolare col Caravaggio.
- 1970 T.C.I., *Napoli e dintorni*, Milano 1970, p. 155.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit. p. 27.
- 1977 AA. VV., *La Basilica di San Domenico Maggiore di Napoli*, a cura dei Padri Domenicani, Napoli 1977, p. 29.

## II. RITRATTO D'INCOGNITO

Rame; cm. 48 x 25; Inv. del 1802 n° 84001; Foto Anderson 23577; Prov. Napoli, Galleria di Francavilla (da S. Luigi dei Francesi); a Palermo nel 1806; da vecchia data è nei depositi di Capodimonte.

«Ritratto virile, veste bruna e breve colletto bianco. Corti capelli grigi e rada barba fulva nella quale si notano i peli argentini segnati minutamente. Rossiccio e velato da penombre grigie, il colorito; ben reso l'afflosciarsi delle guance ai lati della bocca larga e sottile» (DE RINALDIS, *Pinacoteca...* cit., p. 248). Il ritratto è lodato da tutti i critici, anche moder-

ni, e in continuazione con quello di Chantilly mostra un gusto disinvolto degno del confronto tizianesco, che non solo fa onore all'arte del Pulzone, ma mostra che egli sapeva usare criteri diversi, forse a seconda dei committenti e delle zone in cui operava.

*Bibliografia:*

- 1734 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 172: «Vedesi nelle case di Napoli vari ritratti, ed in casa del Duca di Laurenzano ve n'è uno che certamente può compararsi con quelli dell'eccellentissimo Tiziano, e tanto basti per lode immortale di Scipion Gaetano». Dato che quello di Capodimonte è l'unico che si sappia presente a Napoli e dato che è di orientamento tizianesco, penso sia lo stesso di cui parla il De Dominici.
- 1802 FARAGLIA N.F., «*Napoli Nobilissima*», *La R. Pinacoteca di Napoli*, Napoli 1895, pp. 109-112: pubblica inventari, elenchi e note che si riferiscono al 1802: «Quadri estratti dai Francesi dal Real Museo di Capodimonte e recuperati in Roma dal Cav. Venuti: [...] 18. Una Testa, di Scipion Gaetano, in tela (*sic!*), con cornice simile»; poi, in altro elenco, mette: «Altro ritratto d'uomo, in rame (*sic!*), fiammingo».
- 1902 FILANGIERI DI CANDIDA, *La Galleria...* cit., p. 117.
- 1928 DE RINALDIS A., *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1928, p. 248 e tav. 160; inoltre riporta: «Inv. 1802: Altro ritratto d'uomo, in rame, fiammingo. Mandato a Palermo nel 1806». Con maggiore chiarezza è indicato nella nota di spedizione: «Rame (p. 1 en 9 x p. 1 en 3 1/7), Ritratto d'uomo con barba, di Scipione Gaetano».
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 33 fig. 5: «notevole, per il senso di stanchezza e di sconforto che traspare da quel volto grave d'anni, grinzoso e arido».
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 780: lo riporta come attribuzione.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., fig. 44.

Il Ritratto riporta nella scheda della fototeca del Museo le seguenti didascalie: «Ritratto d'ignoto, depositi; prima del restauro Neg. F.S.G. n° 39987, c. 1031, data 31.10.1967 (ed è più sbiadito, scrostato); dopo il restauro neg. Anderson n° 23577, I.C. 1039 (sfumato, scuro, si vedono i bottoni). Da notare che nel maggio 1982 esso si trovava nel deposito «Arcone», mentre un mese dopo era già passato nelle sale chiuse del secondo piano.

## 26. UNA FAMOSA PALA D'ALTARE: L'ASSUNTA DI SAN SILVESTRO A MONTE CAVALLO (Quirinale)

Olio su lavagna; cm. 550 x 300; firmata e datata 1585; restaurata dal sig. Donnini nel 1969. - Roma, Chiesa di San Silvestro al Quirinale, cappella Bandini.

«Nei lavori di concetto il Pulzone ci appare non solo meno gentile e meno sicuro, ma privo affatto di originalità. Nel 1585 dipinse l'Assunta di S. Silvestro al Quirinale, opera rifinita con scrupolosa accuratezza. Guardato nell'insieme, il quadro è slegato: presenta movimenti discordanti in rapporto all'azione centrale e nel colore si manifestano crudezze disarmoniche. È diviso in due parti: in alto la Vergine portata in gloria da Putti alati, in basso gli Apostoli sorpresi e dolenti. Gli Angeli musicanti, disposti a gruppetti, pare siano indipendenti dall'azione principale e tradiscono troppo la posa dei modelli. I colori, specialmente gli azzurri ol-



tremarini, considerati in sé sono di bell'effetto, ma non possono passare inosservati alcuni contrasti sgradevoli all'occhio. L'intonazione coloristica — dura come legno — dei personaggi al primo piano discorda con quella delle figure emergenti in un'atmosfera quasi vaporosa nei piani posteriori. Il Pulzone aveva certamente presente Andrea del Sarto, di cui pare voglia imitare lo sfumato e le forme delicatamente evanescenti. Nel pannello pesante e gonfio ricorda più la maniera di Siciolante da Sermone-ta» (MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 34).

La Madonna deriva ancora dalla «Lia» di Michelangelo. Infelice è piuttosto la luce naturale, come nota anche il Catalogo dei restauri, che si riflette sulla lavagna; sarebbe da studiare più a fondo l'uso del supporto negli intenti del nostro pittore.

*Bibliografia:*

- 1638 CELIO, *Memorie...* cit., p. 30.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 53.  
 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 271: lodandola, già parla di lavagna e di azzurri ultramarini.  
 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 281.  
 1822 LANZI, *Storia pittorica...* cit., p. 576: «In verità non predomina completamente come composizione d'insieme, e sebbene cromaticamente di grande oscurità e gravità, approfondisce tutti i particolari».  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 34.  
 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 781.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 28-29; fa dapprima una carrellata di collegamenti e dipendenze pittoriche, mentre poi pone la grossa problematica della nascita dell'«arte sacra», coincidente o meno con questo dipinto.  
 1962 PRODI, *Ricerche...* cit., pp. 170-173 e prima appendice: mostra come sia falso fare di questa pala l'esempio pratico dei dettami dei teorici della Controriforma, perché, se è vero che i Bandini si rivolsero al Paleotti per avere dei precisi consigli in proposito, e questi a sua volta si rivolse al Sigonio e all'Antoniano, resta anche vero che il Sigonio dava come possibile la presenza degli Apostoli al sepolcro, ma in numero di undici, e che la Madonna fosse sui settant'anni, mentre il Pulzone non ha tenuto conto affatto di questi dati specifici.  
 1970 AA. VV., *Mostra restauri. XIII settimana dei Musei*, Roma, Palazzo Venezia, p. 18: informa del colore ricco e brillante conservato.  
 1971 FREEDBERG, *Painting...* cit., p. 459.  
 1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 92.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 29 e figg. 21, 22.  
 1979 STRINATI, *Quadri romani...* cit., p. 16: lo vede anche inserito nel dibattito caravaggesco.  
 1979 TOSCANO, *Storia...* cit., II, p. 291: riafferma la dimostrazione del Prodi.

## 27. L'ANNUNCIAZIONE DI NAPOLI

Olio su tela; cm. 229 x 161; la grande tela, entrata nella collezione napoletana nel 1821, proviene dalla chiesa di S. Domenico in Gaeta. - Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, deposito dell'Arcone al 25 giugno 1982.

«Firmata e datata 1587, essa appartiene al gruppo di dipinti di Scipione a soggetto sacro più compiutamente maturi. In questi la lezione coloristica dei veneti, e in particolare di Tiziano — che il Pulzone conosceva attraverso i dipinti dei Farnese e, mediamente, attraverso il Moro e il Muziano — viene imbrigliata in lucide e impeccabili strutture compositive, sotto l'influsso dei modi del gesuita Giuseppe Valeriano. Ulteriore esempio di tale situazione è quest'opera, ripresa dall'omonima composizione di Tiziano nella chiesa napoletana di S. Domenico Maggiore, ma rivista nella versione incisa da Giacomo Caraglio. Nella rielaborazione pulzoniana essa viene sfrondata da ogni caratteristica atta a collocarla in una precisa area culturale od emotiva, per assurgere a simbolo dell'evento sacro in assoluto, attraverso un verismo superficiale, ma attraente» (CASA-NOVA, *Arte...* cit., p. 96, nota 39, dove si rifà allo Zeri).

*Bibliografia:*

- 1902 FILANGERI DI CANDIDA, *La Galleria...* cit., p. 41, così ci informa sugli acquisti del Museo di Capodimonte nel 1821: «[...] e l'altro di Scipione Pulzone da Gaeta, tutti e due firmati e registrati nell'inventario del Cav. Arditì in data del 13 novembre di detto anno 1821. [...] L'altro rappresenta un'Annunciazione, mediocre, di ampie proporzioni, nella quale in basso, in un cartellino, si legge: Scipio Pulzonius Caietanus faciebat 1587 Romae. Questo quadro proviene da Gaeta».
- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 577: non so come mai, la dice datata 1582.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 780.
- 1960 MOLAJOLI, *Notizie...* cit., p. 40.
- 1970 T.C.I., *Napoli e dintorni* cit., p. 266 la colloca nella sala VII.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 84 foto 74 (75) «Il Pulzone mostra il dirottamento, anzi il perfezionamento, avvenuto sotto l'inequivocabile attrazione del Valeriano. Al 1587 spetta infatti l'Annunciazione già in San Domenico a Gaeta e ora nella Pinacoteca Nazionale di Napoli, prima delle sue opere dove si sente ormai imminente il traguardo della *Zeitlose Kunst*. La composizione segna un appiglio diretto a Tiziano Vecellio, dipendendo strettamente da quella fra le sue idee che fu resa nota da una stampa del Caraglio: e su questo canovaccio lo zelo del Pulzone si è esercitato in una radicale opera di revisione, di potatura, di estrazione del potenziale sacro, al punto da ritradurre l'immagine in termini che rammentano singolarmente certi toscani del primo Cinquecento. In un'aura di accentuato arcaismo, i dati della raffigurazione sono tutti convogliati e riplasmati, con impeccabile forza di conseguenza, verso un significato non 'onesto' e 'devoto', ma onestissimo e devotissimo; la spietata mortificazione dei 'capricci dei pittori moderni' ha annientato ogni minimo residuo di quel sapore intimamente classico che è vanto del modello dal quale la pittura ha tratto spunto; l'immagine è ridotta ad un mosaico (in verità assai omogeneo) di fatti visivi selezionati in base a necessità di ordine moraleggiante, a un amalgama di forze rigorosamente sterilizzate, polimentate e lucidate, che per un tacito postulato riflettono la condizione spirituale dei protagonisti. Condizione che si imprime persino sulle cose inanimate che li circondano, perché l'inginocchiatoio di rustica e semplice falegnameria, e la seggiola impagliata gareggiano in casta semplicità (ammesso il dubbio postulato che 'semplicità' e 'castità' si equivalgano) con l'atteggiamento verecondo, docile e soave della Vergine, con la sua veste che si apre in scollatura di geometrica purezza, con l'aspetto dolce e bonario del canuto Padre Eterno». Tutte acute osservazioni non necessariamente riconducibili però alle suddette cause.
- 1967 ARGAN C.G., *Il valore critico della «stampa di traduzione»*, in *The history of art*, presented to Rudolf WITTKOWER, London 1967 pp 179-181 a proposito dei casi affini al Caraglio.

1971 FREEDBERG, *Painting...* cit., p. 459.

1971 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 32 e foto 27-31.

Se è interessante constatare la derivazione tizianesca, la mediazione del Caraglio e il gusto del Valeriano, credo sia anche più interessante notare che nella stessa Galleria di Capodimonte, ma in un deposito diverso, esiste un'altra «Annunciazione» quasi identica, attribuita ad Ippolito Borghese e proveniente da S. Anna dei Lombardi. Alcune osservazioni: 1. ho scoperto ciò per caso e l'ho fatto notare alla direzione del Museo (dott. Mormone); 2. il disegno è lo stesso, ma i colori sono di gamma più uniforme; 3. nelle *Guide* di Napoli non si trova tale attribuzione in tale chiesa: si parla di tre «Annunciazioni» a S. Anna dei Lombardi, ma nessuna del Borghese, mentre una «Assunzione» del Borghese si trova al Banco e Monte di Pietà; 4. dati: cm. 230 X 263; neg. 749 1 R.L.X.; malconcia, con buchi e pezze; 5. cfr. SIGISMONDI, *Descrizione...* cit., I, p. 246 e II, p. 90, con bibliografia in calce, più la voce *Borghese Ippolito* nella bibliografia generale; 6. come mai il Borghese, napoletano, preferì copiare l'opera del Pulzone allora in Gaeta, mentre avrebbe potuto copiare quella del Tiziano allora in Napoli?

## 28. RITRATTO DI DAMA CON ACCONCIATURA FLOREALE, in quattro versioni:

- I. Firenze, Uffizi.
- II. Roma, Galleria Nazionale Barberini (già Sestieri).
- III. Roma (già), Vendita Christie's.
- IV. New York, Collezione Spark.

*Prima:* «Ic. 622, Ritratto di Dama; autentico, 1590 ca.; olio su tela; cm. 72,5 x 58; restaurato nel 1972; cornice dorata e gialla con orlo esterno piatto, sec. XVII; ubicazione: Intendenza di Finanza, Uffici, 1912 (ma nel registro che l'impiegato della direzione m'ha fatto vedere era scritto: Corridoio Vasariano); Inv. 3793; foto: 136485; note: a tergo quindici numeri antichi (ma non si conoscono le vecchie collocazioni di questo ritratto); pervenuto alla Galleria il 30 dicembre 1912 in un gruppo di dipinti che si trovano presso l'Intendenza di Finanza (AGV, Arte 1009)».

«Il ritratto può essere attribuito a Scipione Pulzone (presente a Firenze nel 1584 e nel 1590 per ritrarre i Granduchi); se ne vedevano di molti simili illustrati da Zeri (figg. 4, 6, 86) S.M.T.». Così il Catalogo degli Uffizi, p. 698. Ma in realtà il n° 4, cioè la «210» Pitti, mi sembra che non c'entri; il n° 6, la Dama di Monaco, ha solo spunti iconografici, il personaggio è più anziano e sembra anche diverso; il n° 86 invece rassomiglia di più nel volto, nell'impostazione e soprattutto nell'acconciatura: si tratta della Dama della Collezione Spark.

Mezzo busto, protratto abbastanza in basso; abiti spagnoleschi, con alta gorgiera; regale collana, quasi a placche; due piccole vere come orecchini; e soprattutto una strana, originale acconciatura di fiorellini che caratterizza con una nota di freschezza e di naturalezza quel bel volto un poco incassato nell'ancor rigido busto. Tuttavia nell'insieme richiama modi e gusti nuovi.

*Seconda*: Ritratto di Dama (mezzo busto), in realtà tagliato molto più in alto del precedente, di cui sembra essere identico per il resto; tela; cm. 49,5 x 37,8; acquistato 1973 dai fratelli Carlo e Marcello Sestieri, n. 2200 / S. 1203, a sua volta da Saturnino dei Gatti, Palazzo Magnili (vicino a Largo Argentina); invent. n. 2566; foto E 94468; annotazioni: Edmund P. Pillsbury. Yale Mns. Art Gallery (scheda Barberini e Studio Sestieri).

Forse è il ritratto di Cleria Farnese, moglie di Giorgio Cesarini (cfr. gli orsi dei Cesarini e i fiordalisi): ciò mi è stato confermato dalla dott. Magnanini, che colloca il ritratto fra il primo e il secondo matrimonio della Farnese. Effettivamente il ritrattino, da poco restaurato, si presenta come un vero capolavoro per colore, vita e freschezza. Anche il Segarizzi parla di un quadro di mano del Tiziano, raffigurante Cleria Farnese, con una bella mano (SEGARIZZI A., *Una lotteria di quadri nel sec. XVII*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1914, p. 178).

*Terza*: Riportata nell'articolo di E. PILLSBURY, *Jacopo Zucchi in S. Spirito in Sassia*, in «The Burlington Magazine», CXVI (1974), pp. 434-444, dove però è chiamata Vittoria Tolfa Farnese, «another sold at Christie's, London, 26th July, 1968 (lot 92) and Christie's Roma, 11th-12th June 1973 (lot 155), fig. 14».

Il quadro si presenta simile a quello di Firenze, Uffizi, ed è decisamente attribuito allo Zucchi: cosa confermatami anche dalla restauratrice signora Bruyer-Staderini, che ritiene tipica dello Zucchi la vegetazione nell'acconciatura e la pennellata. Non può trattarsi di un originale e di una copia?

*Quarta*: molto simile alla nostra seconda versione nell'inquadratura, negli occhi, nella pettinatura e nell'acconciatura, anche se non sembra lo stesso personaggio; il vestito poi, anziché dalla gorgiera, è caratterizzato da un bavero in pizzo e scollatura a punta, semplice collana di perle, orecchini a goccia e perle. È l'unica citata dallo Zeri (*Pittura...* cit., p. 93 e fig. 86), che la considera opera giovanile, ma già innovativa. Collocazione: New York, Collezione Spark. Il quadro è interessante perché, oltre al collegamento con quello dello Zucchi, si collega anche col Caravaggio in genere, e in particolare direi col «Ritratto di giovane donna» già a Berlino, o col «Ritratto di donna» a San Diego, Fine Arts Gallery (cfr. DELLA CHIESA, *L'opera completa di Caravaggio...* cit., pp. 88, 109-110).

### Gli altri quadri di Firenze

Mi permetto di esporli tutti di seguito, perché vengono considerati contemporanei, compreso il Pitti n° 205, che è firmato e datato 1595.

**29. RITRATTO DI FERDINANDO I DE' MEDICI**, in tre versioni (un originale e due copie, tutte agli Uffizi)

Sono identici per l'inquadratura, anche se il primo è a tre quarti e gli altri due per intero; e per la posa, anche nei particolari; un po' diversi gli abiti; in piedi; braccio destro appoggiato sull'elmo che è sul tavolo; tenda ad angolo in fondo. È citato dal Baglione come esempio di capolavoro e di successo, anche se le sue parole sembrano collocarlo in un unico riquadro con la moglie, mentre in realtà abbiamo il ritratto separato di entrambi: «E parimenti chiamato andò a Fiorenza da Ferdinando, all'ora fatto Gran Duca, acciòché lo ritraesse in maestà assieme con Madama Gran Duchessa; giunsevi, e l'uno e l'altra sì al vivo espresse, che non mancava loro altro che la parola; e per tal'opera degna di stupore fu molto regalato da quell'Altezza, e con grand'honor suo ritornossene a Roma» (BAGLIONE, *Le vite...* cit., pp. 53-54). Dato però che i ritratti non accennano a novità di stile, e dato che, credo, Ferdinando avesse piuttosto fretta di farsi conoscere come Granduca, verrebbe da pensare che questi ritratti (e gli altri degli Uffizi) risalgano all'anno stesso della sua elevazione politica, cioè al 1587, e non al 1590, come indica il Catalogo; il quale, a sua volta, datando come contemporanei tutti e tre i ritratti, riproduce il n° Ic. 1010, dove palesemente il personaggio si mostra molto più anziano di quanto non appaia negli altri due, dove anzi le fisionomie sembrano addirittura diverse: e ciò senza darne alcuna motivazione; tuttavia la firma e la data a tergo dell'originale non permette divagazioni. A sua volta, però, il Venturi (*Storia...* cit., p. 762) pone l'originale nel 1587.

**I.** - Ic. 64; 1590; olio su tela; cm. 142 x 120; cornice dorata e gialla; inv. 2243 (C. P., p. 226, n. 26); foto 141884; a tergo la scritta *Scipione da Gaeta faciebat 1590*. È un bellissimo originale, spesso replicato; sostituì nella serie un Ferdinando Cardinale di G.B. Naldini (Poggi, doc. 12). S.M.T. Attualmente al deposito Pitti.

**II.** - Ic. 1010 (quello che ci sembra molto diverso nel volto), copia da Pulzone; 1590 ca.; olio su tela; cm. 212 x 137; cornice dorata modanata, sec. XVIII; inv. 4302 (C.P., p. 226, n. 3552); foto 136802; è una delle numerose repliche del ritratto che il Granduca si fece fare per la serie aulica nel 1590 (inv. 1890, n. 2243), ampliata fino ad ottenere la figura intera dall'originale al ginocchio. Attualmente non esposto, probabilmente al deposito Pitti.

**III.** - Ic. 1011; copia da Pulzone; 1590 ca.; olio su tela; cm. 190 x 114; cornice modanata dorata, sec. XVII; inv. 4304 (C.P., p. 226); foto 78657; copia dal ritratto che il Pulzone fece al Granduca nel 1590 per la serie aulica (inv. 1890, n. 2243). L'originale è al ginocchio, questo a figura intera, come l'altra copia (inv. 1890, n.n. 4302). S.M.T. Ugualmente non esposto agli Uffizi e probabilmente in deposito alla Galleria Pitti.

*Altra bibliografia:*

1979 SAFARIK, *Galleria Colonna* cit., p. 143, n. 205.

1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.

### **30. RITRATTO DI CRISTINA DI LORENA, MOGLIE DI FERDINANDO I DI TOSCANA. Originale e copia**

*Originale:* Ic. 638; 1590; foto 141885; firmato e datato sulla corona: 1590 *Scipio Caietanus faciebat*; fatto quindi durante il secondo soggiorno fiorentino dell'artista insieme al ritratto del marito; entrambi ricordati dal Baglione. S.M.T. Attualmente in deposito al Pitti.

La Granduchessa è raffigurata in piedi, quasi per intero e con la solita mano appoggiata sul tavolo; solita tenda ad angolo sul fondo; come età sembra molto più vecchia dei venticinque anni che dovrebbe avere (1565-1636).

*Copia:* quasi identica nel volto e nell'abito; manca della tenda; è stata scambiata con altri personaggi. Ic. 977. Lo stesso personaggio, in un ritratto di Santi di Tito - 1590 circa - secondo il catalogo, n° Ic. 978 - mostra un volto non troppo bello in verità, ma senz'altro molto più giovane e soprattutto diverso da quello del Pulzone, per cui vien veramente da dubitare che uno dei due non raffiguri Cristina di Lorena. Anche un altro ritratto dello stesso personaggio, opera dell'Allori (sala XVI degli Uffizi, inv. 1891, n. 4338) la mostra tetra e schematica.

*Bibliografia:* aggiungi ZERI, *Pittura...* cit., p. 18.

### **31. RITRATTO DI FRANCESCO I DE' MEDICI (1541-1587)**

Ic. 644; 1590 ca.; olio su tavola; cm. 141 x 117; cornice dorata e gialla; inv. 2241 (C.P., p. 226, n. 24); foto: 141882; ritratto postumo; ne sostituì uno diverso e più giovanile, forse quello inv. Ogg. ARTE 767 (Langedijk); ne esiste una copia a Cerreto Guidi (inv. 1890, n.5454). S.M.T. - Il personaggio si presenta robusto, maturo, con uno sguardo pieno di forza, appoggiato ad un tavolo, con un manto dai risvolti d'ermellino; solita tenda nel fondo.

### **32. RITRATTO DI MARIA DE' MEDICI, REGINA DI FRANCIA**

N° 192; olio su tela; mezza figura; Firenze, Galleria Pitti; cm. 80 x 61, foto: Alinari 181, Anderson 9108, Brogi 6022; è rappresentata quasi di fronte, coi capelli rialzati, gala ricamata al collo e vezzo di perle. Ha una

collana d'oro ornata di pietre preziose. Nel fondo è una tenda rossa. Affogata nelle perle, si mostra pomposa in maniera quasi volgare anziché aulica, come sarebbe invece nelle intenzioni; tuttavia il ritratto presenta delle novità appunto nella vivacità, freschezza e quasi popolarità della figura.

Credo sia più giusto datare questo quadro al 1595, per due motivi: 1. per l'apparenza, ormai di donna, del personaggio raffigurato, nato nel 1575 e quindi di almeno vent'anni; 2. perché nel 1595 troviamo datato quell'altro quadro di principessa, segno che in quel momento il Pulzone ha operato per i Medici, in loco o a distanza.

*Bibliografia:*

1937 RUSCONI-LAHN, *La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma 1937 pp. 208-209.

1955 FRANCINI CIARANFI A.M., *Musei e Monumenti. Pitti, Galleria Palatina*, Novara 1955, p. 90.

In entrambi si trovano note biografiche, come pure in TREVOR-ROPER H.R., *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Bari 1975, p. 111, che ce la ricorda come promotrice di folli spese in un tempo di guerre e di povertà; e ciò si confà con la personalità pomposa presentata dal ritratto.

### 33. RITRATTO DI FERDINANDO I DE' MEDICI

N° 337; cm. 16 x 13; rame; mezza figura, barba e baffi corti, gala alta, collana d'oro e veste ornata di pelliccia sulla quale è ricamata una croce (CHIAVACCI, *Guida...* cit., p. 150). Galleria Nazionale di Palazzo Pitti.

In realtà questo bel ritrattino, più vivo di quello degli Uffizi, quasi sfugge alla vista, date le sue piccole dimensioni; potrebbe far parte tanto del secondo viaggio, quanto dell'eventuale terzo; anzi, non so se le piccole dimensioni non possano far pensare quasi ad una prova per quello degli Uffizi. Tali piccole dimensioni lo collegano anche ai tre della Galleria Borghese, ormai espunti dal catalogo. Sembra strano poi, in Pulzone, il fondo chiaro.

### 34. RITRATTO DI PRINCIPESSA (Pitti «205»)

N° 205; cm. 47 x 38; olio su tela; mezza figura; veduta di terza con collare alto, veste ricamata e vezzo di perle; leggesi in fondo: *Scipio face. 1595* (CHIAVACCI, *Guida...* cit., p. 1000) o *Scipio faciebat 1595* (FRANCINI CIARANFI, *Musei...* cit., p. 10). Non sono riuscito a verificare quest'ultimo particolare, date le dimensioni del quadro e la sua distanza dallo spettatore. È citato da Errera (*Répertoire...* cit., p. 238). Tuttavia qui sorge un dubbio molto maggiore, cioè come mai questo ritratto fiorentino sia firmato, mentre tanti altri, fiorentini e no, non lo sono; come mai poi sia datato in un periodo a cui non si fanno risalire altri quadri fiorentini (po-

trebb'essere di questa data il ritratto di Maria de' Medici, che però è inconcepibile mettere nello stesso momento di Lucrezia Cenci). Non mi vien da dubitare circa la paternità pulzoniana, quanto piuttosto sull'autenticità della firma e della data, che anche in altri casi creano sospetti. E ancor più mi risulta sorprendente il fatto che tutte le firme del Pulzone siano signate in maniera quasi sempre diversa.

Un'ultima considerazione generale sui quadri pulzoniani, fiorentini o meno, è quella di constatare come, girando per gli Uffizi o per la Galleria Pitti, si trovino parecchie matrici e collegamenti delle concezioni del ritratto pulzoniano: per esempio alla Pitti: il *Ritratto muliebre* del Moro (sala di Ulisse), il *Ritratto d'una Scarlatti* di J. del Conte n° 238 (sala di Prometeo), i ritratti del Susterman e del Clouet (sala Iliade), il *Ritratto di Eleonora di Mantova* del Pourbus il Giovane e l'altro suo nella sala dell'Iliade, il *Ritratto virile* del Salviati (sala Prometeo), il *Ritratto muliebre* n° 351 di Scuola Toscana XVI sec., il *Ritratto muliebre* (sala Satiro) di Scuola Fiorentina fine sec. XVI, il *Ritratto di Elisabetta Regina d'Inghilterra* n° 4272 di Scuola Inglese sec. XVII, ecc. Non fa meraviglia perciò che tanti equivoci anche grossolani si siano verificati nelle attribuzioni.

### 35. RITRATTO DEL CARDINALE SAVELLI, in due versioni

**I.** - Roma, Galleria Nazionale Palazzo Barberini, n° 36, sala VIII; «n° 340, F. N. 1063, inv. 1808; olio su tela; cm. 71 x 58; provenienza Corsini 1883, n° 89, fig. 53» (DI CARPEGNA, *Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini*, Roma 1964, p. 51); Gab. Fot. Nazionale E 32034, E 29024; cornice intagliata dorata.

**II.** - Londra, National Gallery, Tin-Plated copper; cm. 94,3 x 71,8; purchased 1879.

«[...] e il *Cardinale*, anch'esso giuntoci in due versioni — nella National Gallery di Londra e nella Galleria Nazionale di Roma — segnano l'apparire di una nuova società, segnata da una complessità di affetti finora sconosciuta e maturata da un cinquantennio di vicende il cui passaggio non è stato vano; e l'occhio con cui Scipione da Gaeta guarda a questi personaggi è non solo di purezza così intatta da preannunciare al respiro l'atmosfera del Domenichino, ma è l'occhio di chi riscopre l'attualità della storia, il suo incessante accrescersi, il significato più intimamente vero del metro classico» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 93).

Questo commento suppone, e non certamente a torto, l'esecuzione tarda di queste due opere, mentre il Mariotti mette quella di Roma alla fine del quinquennio 1567-1572, lodandola «per la freschezza giovanile dei lineamenti, impressi di aristocrazia e di nobiltà» (*Cenni...* cit., p. 28). Ma siccome i due quadri sono identici per tecnica, oltre che per le fisionomie, non si può distanziarli.



*Bibliografia:*

- 1833 NIBBY, *Itinéraire...* cit., p. 468.  
 1856 MAGNANIMI, *Inventari...* cit., p. 84: «N. C. 62. [...] Fra le due bussole, due quadri di grandezza da ritratti, con cornici dorate, che rappresentano il Cardinale Savelli, di Scipione Gaetano».  
 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 376: «Galerie Corsini, VI sala, p. 387 n° 36, Scipione Gaetano, Portrait du Cardinal Savelli».  
 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 574.  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 28.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 93 e fig. 89.  
 1964 DI CARPEGNA, *Catalogo...* cit., p. 51, ritiene tradizionale l'attribuzione, non sicura la denominazione «opera della maturità», errata l'attribuzione al Pontormo per quello di Londra, e «altra replica si dovrebbe trovare al Museo Condé di Chantilly»: la qual cosa ho constatato io di recente essere infondata.  
 1982 *Garibaldi...* *Catalogo* cit., p. 346, ci ricorda che il quadro fece parte del primo nucleo della Galleria Nazionale d'Arte Antica nel 1895, che il Card. Savelli ottenne la porpora a soli 16 anni e che è morto nel 1587: la qual cosa pone di nuovo il problema della datazione del quadro; ci dà poi altra bibliografia.
- Gabin. Fot. Nazionale, Ritratto del Cardinale Savelli, Roma, Gall. Naz., tela, Scipione Pulzone, E 32034.

Per quello di Londra si aggiunga:

- 1929 *National Gallery Trafalgar Square Catalogue*, London 1929, p. 292: ricorda la sua provenienza da Arezzo e poi da Firenze.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 780.  
 1973 *The National Gallery. Illustrated General Catalogue*, London 1973, p. 586.

### 36. Le pitture al 'Gesù' di Roma

#### I. LA CAPPELLA DELLA MADONNA DELLA STRADA

Tre tavole (delle sette): Annunciazione, Matrimonio ed Assunzione della Vergine, in collaborazione col Valeriano; olio su tavola; cm. 90 x 140; anni 1584-88. Roma, Chiesa del Gesù.

«Nella Cappella della Madonna della Strada, la cui erezione fu tra le prime cose eseguite dal Valeriano dopo il ritorno dalla Spagna e prima del viaggio in Baviera — i documenti relativi sono situati fra il 1584 e il 1588 — sette tavole a olio con soggetti tratti dalla vita della Vergine recano i segni della partecipazione di Scipione Pulzone da Gaeta in «alcuni drappi dipinti tanto simili al vero, che non si possono desiderare fatti con più arte». Sono sete di squillanti colori e di verismo illusionistico, un verismo che rammenta l'effetto dei rutilanti panneggi di tessuti rari e vistosi che ancor oggi nelle chiese cattoliche rivestono manichini di cera, gesso e legno raffiguranti Sacri Personaggi. E in effetti, anche le figure di queste sette tavole, sulle quali Scipione Gaetano ha disteso le metrature della sua virtuosa abilità, sono manichini, automi di cerebralità» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 76). Lo Zeri prosegue poi sottolineando la razionalità del Valeriano, l'eclettismo delle sue tavole, la sua atemporalità e utopia, anti-poeticità e antiemotività, e l'accentuato postconciliarismo.

Effettivamente il dolce pietismo di queste tavole è criticamente individuato e sbriciolato dallo Zeri. È una pittura ingenua, semplicistica, ma non banale, come non è banale la fede e la virtù della povera gente, anche se non ha cultura.

Mi pare anzi che gli sguardi semplici della Vergine nelle suddette tavole valgano più d'un trattato sulle sue virtù.

*Bibliografia:*

- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 83.  
 1763 TITI, *Descrizione...* cit., pp. 174-175.  
 1831 LANZI, *Storia...* cit., pp. 262-263: insiste sulla collaborazione col Valeriano.  
 1929 GALASSI-PALUZZI, *Note di storia...* cit., p. 305 ss.: per il Valeriano in generale.  
 1952 PECCHIAI, *Il Gesù...* cit., p. 267.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 76-77 e figg. 59, 60, 62.  
 1975 PERICOLI-RIDOLFINI C., *La Chiesa del Gesù*, Roma 1975, pp. 4-6, 24.  
 1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 92.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 28-31 e foto 23-25.  
 1979 STRINATI, *Quadri...* cit., p. 67: ricorda che il Betti matura sul Pulzone e sul Valeriano; p. 72: il Ciampelli media il Pulzone.  
 1982 SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., p. 235.  
 1983 29 marzo. Colloquio mio personale con Gianluigi Colalucci, restauratore di questa serie di quadri, il quale, durante una pausa del suo lavoro, mi ha dettato questa scheda generale, che vale per tutte le tavole: «Tempera grassa e olio; tecnica a cavallo; sono sportelli, perché hanno le cerniere e dietro di loro sono custoditi i reliquiari. Sono molto danneggiate, perché la tecnica non è buona e il colore si stacca dal supporto ligneo, dal momento che la preparazione a olio è facilmente staccabile. Hanno avuto precedenti restauri: puliti e stuccati almeno sei volte, e ridipinti, per cui non è possibile risalire all'origine, a causa di queste aggiunte di vernici pesanti, scure, ossidate. Si è fatto il consolidamento del supporto ligneo e preparazione, pulitura del colore e asportazione totale delle ridipinture; stuccatura lacune e reintegrazione pittorica a tratto verticale, per poterlo distinguere dall'originale. Chiaramente sono due o tre le tavole in cui ha messo mano il Pulzone. Egli sapeva fare bene i panni: quelle dell'Angelo dell'*Annunciazione* sono ottime vesti; i panneggi della *Presentazione* sono migliori di quelli della *Maternità*, anche se forse in nessuna delle due ha lavorato il Pulzone. La luce dell'*Annunciazione* mostra senz'altro libertà d'iniziativa».

## II. LA PIETÀ

Olio su tela. Già in Roma, Chiesa del Gesù; dal 1946 a New York.

«La *Pietà* eseguita dal Gaetano per l'altare della Cappella della Passione al Gesù è un decisivo saggio di queste sue estreme tendenze (classiciste) se, come non mi par dubbio, essa va identificata con un grande dipinto su tela che nel 1946 passò a una vendita all'asta delle Hammer Galleries di New York, e che in una bordura del lino che passa sotto gli avambracci del Cristo ha la nitida firma e la data: *Scipio Caietanus An[no] D[omi]ni MDXCI*. Eseguita quale completamento dell'insieme ideato e diretto dal Valeriano, anzi così strettamente alle sue dipendenze, che un documento segnala un acconto di settanta scudi per la pala versato dai committenti nel febbraio 1590 al Valeriano stesso. La commissione mostra un profondo divario rispetto alle opere nate sotto l'attrazione del Gesuita in

quel medesimo volgere di anni. L'accento pietistico non sgarra di un millesimo dai limiti imposti dalla più rigorosa ortodossia, e i tipi sono i medesimi che il Pulzone ha espresso nelle più sterilizzate distillazioni della «pittura senza tempo»; la genesi delle figurazioni ha anche qui spaziato ampiamente, scegliendo spunti e particolari dalle scuole e dalle epoche più diverse. Ma se Quintino Metsys (indubbiamente latore del velo percorso da una scriminatura nella Vergine e nella seconda delle Pie Donne) vi è amalgamato con il momento in cui Santi di Tito si aggancia ad Andrea del Sarto (come allude la Maddalena), il respiro del quadro è di classica ampiezza, come classico è il modulo del Cristo, che si rifà a uno dei più famosi saggi della tradizione raffaellesca, la *Deposizione* di Gerolamo Siculo-lante nel Museo di Posnam, forse la stessa che un tempo era nella basilica dei Santi Apostoli. I rapporti volumetrici e cromatici sono scanditi da un metro misuratissimo, contro un fondo che non è più unito, ma che si apre in un calmo e ampio paesaggio, dove lungo un torrente le capanne dei pastori sorgono accanto ai ruderi di fortificazioni medievali; e sotto le due scale parallele (quella a destra sorretta da un vegliardo in cui forse è da ravvisare il ritratto del Padre Valeriano) i colori si stendono in zone piane, aperte, sonoramente pure, dove domina l'azzurro della Vergine, degno di un beato Angelico. La vicinanza con le tempestose composizioni del Valeriano ed eseguite da Gaspare Celio doveva accrescere, per forza di contrasto, il significato di questa pala, nella quale il momento supremo del dramma si placa in una cristallizzazione di somma pacatezza, dolcemente rassegnata; e il significato classico di taluni passaggi è tale da preannunciare il mondo celestiale e purissimo del Sassoferrato. Davvero c'è da chiedersi, davanti agli ultimi saggi della pittura di Scipione da Gaeta, se non gli sarebbe toccata una parte di primo piano nel classicismo carraccesco, qualora gli fosse stato concesso di vivere ancora per un decennio, sino a veder compiuta la Galleria di Palazzo Farnese» (ZERI, *Pittura...* cit., pp. 93-95).

Sulla scia di questo acuto commento, suggestivo ma non del tutto convincente (perché i due filoni sono stati presenti per molto tempo nelle opere del Pulzone), mi permetto di aggiungere un'osservazione di carattere tecnico, cioè che la parte bassa della veste della Madonna, con le sue pieghe, è identica a quella della parte corrispondente della Madonna della *Sacra Famiglia* Borghese. Inoltre la donna che asciuga gli occhi richiama ancora la Madonna della *Sacra Famiglia* Borghese, mentre le figure di S. Giovanni e di Nicodemo si ritrovano quasi identiche nell'*Assunta* dei Funari. Un paesaggio similmente limpido si può riscontrare nella Pala di Milazzo.

*Bibliografia:*

- 1638 CELIO, *Memorie...* cit., p. 18; memorie importantissime, perché il Celio lavorava contemporaneamente nello stesso luogo.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...*, p. 54.

- 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 173.  
 1929 GALASSI PALUZZI, *Note di storia...* cit., pp. 304-305, con precise note storiche riguardo alla costruzione della cappella in generale e nei particolari della pittura.  
 1952 PECCHIAI, *Il Gesù...* cit., pp. 92, 105-106, con altre note d'archivio.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 93-95 e fig. 39.  
 1971 FREEDBERG, *Painting...* cit., p. 459: ricorda la pala presente alla Chrysler Collection.  
 1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 92.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 36-38 e fig. 39.  
 1981 SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., pp. 234, 237-238: conferma il giudizio dello Zeri nel ritenere che «il Pulzone non fu schiacciato, ma fu spinto a ripensare alla propria esperienza per muoversi verso una ricerca sostanziata da un respiro di classica ampiezza» che culminerà nell'*Assunzione* dei Funari; ed essendo quest'ultima una chiesa con annessa attività fondata dai Gesuiti, non possiamo pensare che la *Pietà* sia stata tolta dal Gesù per l'avversità dei Gesuiti, ma perché lo Zuccari, che aveva nel frattempo decorato il resto della cappella, ha convinto i committenti ad accettare anche una sua pala, per omogeneità, tanto più che nel frattempo era morto il Valeriano, protettore del Pulzone.

## II. GLI ANGELI, rimossi e perduti

«Ne (*della cappella*) assunsero allora il patronato due nobili coniugi romani: Curzio Vittori (la cui famiglia s'imparentò poi con Paolo V e ottenne il titolo marchionale) e Settimia Dolfini, i quali elessero a decorarla il più celebre pittore superstite della vecchia scuola romana cinquecentesca, Federico Zuccari (1542-1609), licenziando il Gaetano che per i dipinti già fatti aveva ricevuto un acconto di cinquanta scudi. Il Gaetano aveva però già dipinto il quadro d'altare, figurandovi gli Angeli «in piedi, assai belli» dice il Baglione; ma perché erano ritratti dal naturale, rappresentanti diverse persone da tutti conosciute, per cancellare lo scandalo furono tolti via» (PECCHIAI, *La Chiesa...* cit., p. 94).

### Bibliografia:

- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.  
 1841 MALVASIA C.C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, I, Bologna 1841, p. 381.  
 1929 GALASSI PALUZZI, *Note di storia...* cit., p. 306.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 62.  
 1962 LAVAGNINO E., *La chiesa di S. Spirito in Sassia*, Roma 1962, p. 174.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 37.  
 1979 LONGHI, *Disegno...* cit., pp. 135-136.  
 1981 SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., II, pp. 236-238: partendo dal 'moto' degli Angeli descritto dal Baglione, suppone che sia stato questo segno di modernità classica e di naturalezza — e non tanto la somiglianza dei volti dei contemporanei — la causa della sostituzione, sempre tenendo conto dell'inimicizia sorta fra lo Zuccari e il Pulzone, che era diametralmente opposto al concetto idealistico dell'arte.

### 37. LA CROCIFISSIONE DELLA VALLICELLA: una originale, due copie e due disegni preparatori.

Olio su tela; cm. 350 x 160 ca.; Roma, Chiesa di S. Maria della Vallicella (o Chiesa Nuova).

Le due copie si trovano: una a Roma in S. Eligio de' Ferreri; l'altra a Fabriano, nella Chiesa di S. Niccolò.

I due disegni: uno al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi («Inv. 10498 S. Red and chalk, white paper, 312 x 203 mm.; above right in pen and ink 59, 10 Ri; below left 0, pencil 168; marks of the Gabinetto Disegni of the Uffizi and Santarelli») l'altro al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, «Inv. 125014 Fondo Corsini, attribuito a Scipione Pulzone (1550-1558), F.C. 125014, It. sec. XVI, Studi di Madonna (per la Crocifissione di S. Maria in Vallicella a Roma), olio su tela; mm. 281 x 215; vol. 157-G-4».

Ritornando alla tela: «Prima di esaminarla (la *Deposizione* di New York), è preferibile attendere alla pittura di un'altra grande pala, eseguita da Scipione verso il 1585-90, a quanto suggeriscono i dati di stile, e giunta fino a noi in condizioni quasi perfette: la *Crocifissione* nella chiesa di Santa Maria della Vallicella. Di nuovo, la composizione nasce per un appiglio tizianesco, precisamente la *Crocifissione* celeberrima del Vecellio nella chiesa di San Domenico in Ancona; ma taluni passaggi dell'interpretazione del Gaetano offrono indubbie somiglianze, non saprei dire quanto casuali o meno, con certi prodotti del tardo Cinquecento fiammingo, ad esempio con la tavola del 1576 di Francesco Pourbus nel Museo di Gand. Su questa base l'opera di decantazione si esercita con un morso rigoroso, tale da condizionare le forme a una stilizzazione arcaistica così accentuata, che alcuni passaggi rammentano l'ordine di alcuni fra i più implacabili Quattrocentisti, come la mano stupenda di San Giovanni, in assonanza con la gamma cromatica che, per purezza e intensità canora, rasenta apertamente una sorta di simbolismo cromatico. Sul fondo scuro, quasi di lavagna, senza profondità o di profondità immensa (dunque secondo le tradizioni spaziali dei fondi-oro), le figure risplendono come blocchi cristallini, come gemme rutilanti sul nero velluto di uno scrigno: nel Redentore — dal dolce volto reclinato a una rassegnazione infinita — i segni del Vero Uomo sono celati da un lino «de una blancura tan levantada, que disgrega la vista de todo entendimiento» (S. GIOVANNI DELLA CROCE, *Noche Obscura*, II, 21); la Vergine è un prisma che riflette nelle sfaccettature un azzurro più azzurro dello zaffiro o del sovrapporsi delle infinite membrane azzurre che avvolgono le sfere supreme dell'Universo; il San Giovanni è il grido di un rosso che è quello del sangue gorgogliante di una ferita fresca, il rosso della fiamma, del cuore del rubino. Ma nella Maddalena, in questa bionda Prassede dalla spugna d'oro, vestita di accordi rosati e perlacci un poco aspretti e ghiacciati, è dato di assaggiare una fragranza nuova e penetrante: non perché i freni della ragione vi si allentino, ma perché la sensualità, castigata e repressa nelle vie scoperte e normali, trova sfogo alle sue commozioni entrando nel dominio del morboso e del sottinteso. Nei soavi gemiti di questa bellissima creatura fisica che *per pietà di lui già tutto esangue / ricever le fe-*

*rite in sé presume* (Tasso), il Gaetano, cercando di render canonicamente ineccepibile la figurazione della Maddalena e accentuandone il sapore pietistico, ha finito col compiacersene, e stendendo su di essa le più morbide piume del suo cuore, ha trasformato la 'bella donna che piange' nella 'donna che è bella soprattutto perché piange'. Il dolore della Maddalena diviene così ineffabile languore, tenerissimo ripensamento introverso: un primo scandaglio in profondità di quei soffici oceani intuiti e rivelati dalle Erminie, dalle Clorinde e dalle Armide di Torquato Tasso, la cui mesta vena stava ormai spegnendosi sul Gianicolo quando il pennello di Scipione da Gaeta stendeva sulla tela questa *Crocifissione*. Ed è curioso osservare come l'intenerimento della linfa sentimentale di questa Maddalena vada insieme a una certa qual somiglianza che i suoi tratti fisici presentano con il primissimo tempo di Annibale Carracci, sul tipo della *Pietà* della Pinacoteca di Parma. L'ultima fase della non lunga attività di Scipione è segnata da un progressivo risveglio di umori vitali, da uno scioglimento da quei rigidi vincoli di etichetta formale che egli si è imposto e si imponeva negli esemplari della 'pittura senza tempo' « (ZERI, *Pittura...* cit., pp. 91-93).

*Bibliografia:*

- 1587 Documenti dell'Archivio dei Padri Oratoriani: specificano la data di concessione della cappella, il 20 luglio 1587, per cui anche il quadro dovrebbe essere più vicino al 1590 che al 1585.
- 1638 CELIO, *Memorie...* cit., p. 20, n. 51.
- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.
- 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 124.
- 1765 ROISECCO, *Roma antica...* cit., p. 305: cita come pulzoniana la copia di S. Eligio de' Ferreri.
- 1787 RAMDOHR, *Ueber Malerei...* cit., parlando della chiesa della Vallicella, cita tutti i pittori, tranne il Pulzone.
- 1817 MANAZZALE A., *Itinerari di Roma e suoi contorni, opera dell'antiquario A.M. tradotta dal francese e redatta da Stefano Pila*, Roma 1817, p. 302.
- 1853 NIBBY, *Itinéraire...* cit., p. 341.
- 1878 DE BLESSER, *Rome et ses Monuments: Guide du Voyageur Catholique*, Louvain 1878, p. 279.
- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 576: «Ancora più riuscita come creazione rappresentativa e di espressione semplice e intensa è la Crocifissione con Santi in S. Maria in Vallicella».
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 24.
- 1930 SASSI R., *Chiese artistiche di Fabriano: S. Nicola da Bari*, in «Rassegna Marchigiana», VIII (1930), pp. 169-182: parla della copia senza accennare all'originale di Pulzone.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 780, 781; attribuisce al Pulzone anche la copia di S. Eligio.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 17 n., 91-93, e figg. 83-84.
- 1971 FREEDBERG, *Painting...* cit., p. 459.
- 1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 92.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 39 e figg. 34-35.
- 1976 CHIARINI M., *A drawing by Scipione Pulzone*, in «Master Drawings», 14 (1976), n° 4, pp. 383-384. Analizza il disegno preparatorio degli Uffizi, finora ritenuto di altro autore, evidenziando pentimenti e varianti.

- 1980 DI GIAMPAOLO M., *A Study by Scipione Pulzone*, in «Master Drawings», 18 (1980), n° 1, p. 47: collegandosi al Chiarini, annuncia la scoperta del disegno preparatorio al Gabinetto delle Stampe di Roma, ma non pubblica la foto, come neanche il Chiarini.

### I quadri della Galleria Borghese

Data la supponibile vicinanza cronologica, si ritiene opportuno presentarli consecutivamente in unico blocco, tranne quelli ormai espunti, che vengono riportati più avanti.

#### 38. RITRATTO DI DONNA

«N° 80 inv.; olio su tavola; cm. 72 x 56; conservazione buona; nel 1936 Carlo Matteucci (direttore A. De Rinaldis) procedette al fissaggio del colore che minacciava caduta, specie nel viso, e riprese alcune parti abrase nella veste e nella mano; provenienza indeterminata; del Pulzone?» (DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., p. 112).

La Dama, su fondo scuro uniforme, è racchiusa in un abito attillato e solido come una corazza, alleggerito dalle maniche di stoffa più leggera; porta una collana di perle e un diadema con pendaglio; velo trasparente come le Madonne pulzoniane; è caratterizzata dal libro socchiuso, quasi per osservare un momento l'obiettivo, interrompendo la lettura o la preghiera, un po' come la *Lucrezia Cenci*, ma molto diversa per il risultato finale, che qui è ancora schematico e araldico.

#### Bibliografia:

- 1650 MANILLI, *Villa Borghese...* cit., p. 111: «Il resto dei quadri, cinquantadue di numero, son ritratti di Dame principali di Roma e d'altre città d'Italia, fatti in parte da Scipion Gaetano, e in parte dal Padovanino».
- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 500: «N° 8. Scipion Pulzone. Deux portraits de Femmes et un d'homme, que l'on croit être de la Cour de France».
- 1893 VENTURI, *Il Museo...* cit., p. 74.
- 1908 BERNARDINI G., *Corriere romano*, in «Rassegna d'Arte», Milano 1908, pp. III-IV. A proposito dei nuovi acquisti della Galleria Borghese, così si esprime: «A ciò è da aggiungere un dipinto di Scipion Gaetano, in cui è raffigurato un grandioso ritratto di signora a mezza figura, in ricchissimo costume, tutta ornata di gioie, eseguito con la precisione e la minutezza propria di quel pittore, non prive di eleganza e di certa aria signorile».
- 1928 LONGHI R., *Precisazioni nelle Gallerie Italiane. I: R. Galleria Borghese*, Roma 1928, pp. 185, 195, 207, 215, 224, 225.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 781.
- 1950 DE RINALDIS, *Catalogo...* cit., p. 52, così qualifica il n° 80: «Ritratto dipinto alla maniera del Bronzino, ove la ricchezza dell'oreficeria e dei ricami sulla veste, profusa in calligrafica minuzia, ma con finezza di sottilissime lumeggiature, riesce a raggiungere un valore pittorico effettivo».

- 1959 DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 112, così continua la scheda già citata nel testo: «Sebbene il Manilli, nel 1650, ricordi numerosi ritratti i — oltre 62 — eseguiti dal Padovanino e da Scipione Pulzone, che si trovavano nella raccolta Borghese, non possiamo identificare questo con sicurezza fino all'Inventario del 1790, dove è detto: 'un ritratto di Scipione da Gaeta'. Nel Fidecommissio, invece, appare elencato come opera della scuola di Raffaello. Ripresa l'attribuzione al Pulzone dal Piancastelli, fu accolta dal Venturi e, senza opposizione, dal Longhi». Riporta poi ulteriore bibliografia.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., foto n° 48.
- 1980 31 marzo. Schede inedite conservate all'Ufficio del Catalogo, a cura di Maria B. Guerrieri: ricordano un intervento di restauro anche nel 1903, eseguito dallo stesso restauratore del 1936, che però viene chiamato L. Bartolucci; si rileva il mancato riferimento dello Zeri; si ricorda che è stato acquistato dallo Stato nel 1902 e vien detto «olio su tela».

### 39. SACRA FAMIGLIA CON S. GIOVANNINO E S. ELISABETTA

Olio su tela; cm. 125 x 105; inv. n° 313; 1590 ca.; restauro De Carolis 1875 (doc. 1876, n° 106); Gabin. Fot. Nazionale D 3212. - Roma, Galleria Borghese, primo piano, sala XIII.

«È un parossistico esempio di zelo e di selezione decantatrice, un modulo 'a tre' devozionale, con molti collegamenti, addirittura con 'sacre conversazioni', di gusto arcaistico e simmetria ionica, puristica, rafforzato anche dalla componente luce-ombra, dal controllatissimo verismo della culla: tutto ispira virtù. Abbiamo il raggiungimento dell'«arte sacra», dell'«arte senza tempo» e della regolata mescolanza» (cfr. ZERI, *Pittura...* cit., pp. 86-89).

In questo giudizio lo Zeri è seguito da quasi tutti gli studiosi, Argan compreso. A me sembra che, pur essendo veri i canoni di partenza di tali giudizi, le conclusioni siano quanto mai esagerate e unilaterali.

Vorrei inoltre far notare che la testa di S. Giuseppe richiama quella del *Vecchio* dei depositi della medesima Galleria, come pure quella di S. Elisabetta richiama quella della donna al centro del gruppo della *Pietà* di New York; le pieghe della parte bassa dell'abito della Madonna si ripetono in quelle corrispondenti della *Pietà* del Gesù, e la culla si riallaccia al sepolcro della Pala dei Funari.

#### Bibliografia:

- 1650 MANILLI, *Villa Borghese...* cit., p. 70: «Terza stanza. [...] Sopra la porta per la quale s'entra in questa camera, il quadro della Madonna con Christo e San Giovanni, con altre figure, è di Scipion Gaetano»: mi pare che potrebbe coincidere col nostro.
- 1693 DELLA PERGOLA, *Inventario Borghese...* cit., p. 220 e nota a p. 227.
- 1817 MANAZZALE, *Itinerario...* cit., p. 240, la colloca a pianterreno di Palazzo Borghese: vari infatti sono stati gli spostamenti.
- 1822<sup>4</sup> LANZI, *Storia pittorica...* cit., p. 92.
- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 355: «IV sale, n° 26. Scipion Gaetan, Sainte Famille».
- 1893 VENTURI, *Il Museo...* cit. p. 158, n. 313, lo collega al Barocci.



- 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 577, sottolinea il «fascino particolare».
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 33-34 e fig. 6.
- 1928 LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 207, n. 313.
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 768.
- 1950 DE RINALDIS, *Catalogo...* cit., p. 52.
- 1953 GRAZIANI L., *Il Caravaggio*, Roma 1953, pp. 117, 178-179.
- 1954 ZERI, *La Galleria Spada...* cit., p. 88, n. 298.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 86-89, foto 76-77.
- 1959 DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., I, p. 111.
- 1961 FERRARA L., *La Galleria Borghese*, Roma 1961, p. 64: la dice «manieristica e raffaellesca».
- 1968 ARGAN, *Storia...* cit., III, p. 247 e foto 226.
- 1971 FREEDBERG, *Painting...* cit., p. 459.
- 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 34-35 e foto 32-33.
- 1980 31 ottobre. Schede inedite dell'Ufficio del Catalogo, a cura di M.B. Guerrieri: si ricorda che nel 1965 Alvaro Esposti ha fissato alcune particelle di colore lungo l'orlo inferiore della tela e che è stato acquistato dallo Stato nel 1906; fornisce altre foto.
- 1982 AA. VV., *Garibaldi. Palazzo Venezia...* cit., p. 342: lo dice invece acquistato nel 1908.
- Gabin. Fot. Nazionale, Sacra Famiglia con S. Giovannino e S. Anna (n. 313) E 29798; e s. Giuseppe: testa (part.). Roma, Galleria Borghese.

#### 40. LA MADONNA DELLA DIVINA PROVVIDENZA

Non si tratta di un quadro della Galleria Borghese, ma ritengo opportuno inserirla in questo punto, dato che essa è in strettissimo rapporto con l'immagine della Vergine della *Sacra Famiglia* Borghese (replica oppure opera precedente?).

Olio su tela, cm. 44,7 x 52,3; non firmata; due prolungamenti: in alto e in basso, coperto con un drappo; conservazione ottima. - Roma, Chiesa di San Carlo ai Catinari, Cappella dei Padri.

Viene qui spontanea una contrapposizione di testi critici fondamentali: quello del Ghignoni e quello dello Zeri, ambedue critici acutissimi. Qualche riga del Ghignoni: «Il Gaetano seppe cogliere e fermare, in un'opera d'arte, un momento di estasi materna: una di quelle estasi che ogni donna che ha avuto figli conosce. Seppe non soltanto esprimere quello che intuì come uomo, ma anche quello che sentì come uomo pio, cioè che la donna che ritraeva era più che donna, più che madre: era la Vergine Madre, la Madre di Dio» (GHIGNONI A., *Il quadro*, in «Mater Divinae Providentiae», 1932, pp. 7-10). «È una pittura 'senza tempo', senza luogo, il prodotto cioè di una cultura essenzialmente utopistica: salvo che per qualche impercettibile sfumatura caratteristica nella tecnica e nell'impasto del colore, che la lega allo scadere del Cinquecento; la sua soavità ipersoave è immune dal morso dei secoli» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 88).

Dato il carattere particolare di questa rivista, si raccolgono in ap-

pendice (qui alle pp. 104-132) le notizie storiche relative al culto di cui la pietà cristiana ha voluto circondare quest'immagine della Vergine espressa dall'arte e dal cuore del Pulzone.

*Bibliografia:*

- 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 96.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 88-90, aggiunge al brano già riportato: «Sarebbe assai difficile sopravvalutare l'importanza che l'incontro fra Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone ha avuto per la civiltà artistica europea»: tesi che poi dimostra nel seguito del libro. Noi lo abbiamo già visto in particolare per le tele della Sicilia.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 35-36 e foto 37-38.  
 1985 G. DELFINI, *San Carlo ai Catinari*, Roma 1985, pp. 25, 67.

#### 41. MADONNA ADDOLORATA (N° 178)

Olio su tela; cm. 54 x 44; inv. n° 178; conservazione: buona nelle parti figurative; provenienza indeterminata; foto Gabin. Fot. Naz. E 29214. - Roma, Galleria Borghese, deposito.

«La prima segnalazione sicura di quest'opera si trova nell'inventario del 1790: 'La Madonna, Scipione Gaetano'. Gli elenchi Fidecommissari e il Piancastelli ripetono questa attribuzione, che anche il Venturi conferma, sia nel Catalogo del 1893, sia nella *Storia*. Anche il Longhi la attribuisce al Pulzone, mentre lo Zeri la ritiene opera di derivazione. Certamente lo stile è qui meno puntualizzato e la stessa esecuzione più debole delle altre opere del Pulzone nella stessa Galleria Borghese, ma pensiamo che anche questa testa di Madonna possa rientrare in una produzione meno felice del Gaetano» (DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 111).

Raggiera, doppia aureola, velo abbondante (avvolto, non trasparente), stoffe non seriche le quali sembrano una vera mancanza di puntualizzazione pulzoniana; ma l'espressione — seppur inquadrata e addolcita da un gusto quattrocentistico — non mi sembra di tono minore, bensì elevato nell'equilibratissima mestizia 'primitivistica' e di 'regolata mescolanza'.

*Bibliografia:*

- 1870 MANAZZALE, *Itinerari...* cit., pp. 240, 244.  
 1893 VENTURI, *Il Museo...* cit., p. 113.  
 1928 LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 195.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 18 nota.  
 1959 DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 112, n. 165.  
 1980 22 dicembre. Schede inedite dell'Ufficio del Catalogo, a cura di M.B. Guerrieri: la tela è diventata proprietà dello Stato nel 1902; la conservazione è mediocre, per la caduta del colore a sinistra e in genere lungo i bordi.

Gabin. Fot. Nazionale: Madonna (inv. 178), olio su tela, Scipione Pulzone, E 32849.

**42. MADONNA COL BAMBINO E ROSA**, in due versioni: Roma e Madrid

Olio su tela; cm. 60 x 48; inv. 381; firmato e datato 1592; restaurato nel 1952 da A. Esposti; foto E 29208. - Roma, Galleria Borghese, deposito.

Quella di Madrid è copia d'altro autore.

«La 'regolata mescolanza' viene ormai applicata con un'astuzia così scaltrita, il mezzo tecnico così sottile, la rinuncia a uno stile personale così completa, che la Madonna firmata e datata 1592 nella Galleria Borghese risulta sciolta dall'epoca in cui visse e la dipinse il suo autore; la manipolazione si è esercitata su di un esemplare fiorentino del primo Quattrocento, sul tipo della 'Madonna Straus' nel Museo di Houston, ma il residuo della distillazione si è sganciato dalla storia, e sta immobile in un personaggio presente, senza limiti né misura, che può collimare con i giorni di Sisto V come di Gregorio XVI, con i tempi di S. Filippo Neri come di S. Giovanna Antida Thouret, del Card. Alessandrino e del Cardinale Pacelli» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 88).

Zeri ne fa appunto il canone dell'antipoeticità, insieme alla Madonna della Divina Provvidenza e alla Sacra Famiglia. I panni della Madonna sono i soliti serici, il velo trasparente, la veste del Bambino di leggero lino come quella della Sacra Famiglia, tipicamente pulzoniani e ugualmente biondi i suoi capelli; ma i lineamenti della Madre, i suoi occhi (come anche quelli del Bambino) sono più ombreggiati, chiaroscurati, marcati, un po' come quelli della Lucrezia Cenci.

*Bibliografia:*

- 1650 MANILLI, *Villa Borghese...* cit., p. 68.  
 1693 DELLA PERGOLA, *L'Inventario Borghese...* cit., pp. 221, 228: «N° 28. Sotto a detto, un quadro da testa la Madonna e Bambino del n. 34, cornice dorata, di Scipione Gaetano».  
 1817 MANAZZALE, *Itinerario...* cit., pp. 240, 244.  
 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 353, n. 46: «Scipion Pulzone, Vierge à la rose».  
 1928 LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 215, n. 381.  
 1893 VENTURI, *Il Museo...* cit., p. 185, n. 381: informa anche di una replica a Madrid, ma si tratta di copia di altro autore; vedi Sanchez.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 781, n. 381.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 88, foto 78.  
 1959 DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 111, n. 164.  
 1961 SANCHEZ PEREZ A.F., *Dos breves novedades entorno a José Antolínez*, in «Archivio Español de l'Arte», XXXIV (1961), p. 276.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 36, fig. 36.  
 1980 30 ottobre. Schede inedite dell'Ufficio del Catalogo, a cura di M.B. Guerrieri: informa che la firma e la data sono state scoperte durante il restauro del 1952, e che F. Stangny, nel 1970, ne ha individuata una simile di Matteo da Lecce.  
 1983 Rolando Dionisi m'informa che a Vicovaro (Roma) si trova una tela simile, come pure un'altra a Roma in casa del Conte Galletti, ritenuta del Pulzone da Cesare Brandi.

Gabin. Fot. Naz.: Madonna con Bambino (inv. 381), dopo il restauro del 1952, olio su tela, di Scipione Pulzone, E 59306.

### 43. TESTA DI VECCHIO (N° 342)

«Olio su tela; cm. 36 x 28; inv. n° 342; conservazione abbastanza buona; foto E 32787; provenienza indeterminata. - Roma, Galleria di Villa Borghese, deposito piccola stanza.

«Se ne può trovare sicura notizia, per la prima volta, in un Inventario della fine del Settecento, in cui è citato col nome del Pulzone: 'Testa di Vecchio, di Scipione Gaetani, in tela': e ancora nell'Inventario del 1790, in cui è elencato con le identiche parole. Negli Elenchi Fidecommissari torna ancora il nome del Pulzone, ripetuto dal Piancastelli, mentre il Venturi l'assegna a Ludovico Carracci. Il Cantalamessa, nelle note manoscritte al Catalogo Venturi, fa propria l'attribuzione a Ludovico, e si chiede se non può essere uno studio per la testa di San Filippo Neri. Il Longhi si orienta piuttosto verso Annibale Carracci «nei suoi anni bolognesi». Mentre non sappiamo vedere in questo dipinto alcun rapporto con la pittura bolognese del tempo dei Carracci, ci sembra che l'antica attribuzione meglio regga anche al confronto diretto con il San Giuseppe della Sacra Famiglia della stessa Galleria Borghese, di cui ripete il venezianismo di seconda mano e certi stretti manierismi, come le rughe sulla fronte, il lobo squadrato dell'orecchio e la stessa tipologia dei lineamenti» (DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 113).

Io vorrei ulteriormente rafforzare tale itinerario con altri esempi: l'Apostolo (Pietro?) del 'Martirio di S. Giovanni Evangelista' (l'unico rimasto dopo il restauro), il penultimo Apostolo alla destra di chi guarda nell' 'Assunzione' di San Silvestro, e quello appena visibile all'estrema sinistra nell' 'Assunzione' di S. Caterina dei Funari.

#### *Bibliografia:*

1969 DELLA PERGOLA, *Cataloghi...* cit., II, p. 113.

1980 31 ottobre. Schede inedite dell'Ufficio del Catalogo, a cura di M.B. Guerrieri: aggiunge che si notano fori di tarlo otturati e che l'orientamento di Della Pergola «non si può considerare molto sicuro».

Gabin. Fot. Nazionale: Testa di Vecchio (inv. 342), olio su tela, Scipione Pulzone?, E 32787.

### 44. RITRATTO DI LUCREZIA CENCI (?), in due versioni: Roma e Stoccolma.

- I. Roma, già alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, ora scomparso; 1594, secondo Mariotti.
- II. Stoccolma, Museo Nazionale, reparto dei «Maestri stranieri».

«Il più bello, il più perfetto, il capolavoro insomma del Pulzone, è il ritratto che va sotto il nome di Lucrezia Cenci, l'ultimo dei ritratti in ordine di tempo: 1594. La grandiosità di composizione non viene questa

volta sminuita da disegni minuziosi di gale, di trine e di ricami. La gentildonna, elegante nella sua rigida compostezza, è seduta dinanzi a un tavolo e sospende per un momento la sua meditazione. Il volto dai lineamenti ampi e di bellezza seducente, grandi e vellutati di nero; ritonde le gote; linea sinuosa delle labbra, che sembrano muoversi ad un sorriso misterioso. Velature azzurrine danno forza di rilievo alla pastosità del modellato, mentre tinte vaghe di rosa cospargono di grazia la fronte, i pomelli, il mento» (MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 37-38). Effettivamente, come dice lo Zeri, siamo ormai al superamento del Manierismo, al parallelismo con Bologna e, direi, con l'incipiente Caravaggio.

*Bibliografia:*

- 1870 BARBIER, *Les Musées...* cit., p. 344.  
 1879 BERTELOTTI A., *Francesco Cenci e la sua famiglia*, Firenze 1879, p. 89: informa che Lucrezia Petroni, già vedova, sposa Francesco Cenci il 27 novembre 1593, e che il quadro dovrebbe essere stato eseguito subito dopo. Nel 1598 avvenne la famigerata tragedia di famiglia che coinvolse Beatrice (p. 104).  
 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., pp. 573-575, fig. 232.  
 1923 VOSS, *Caravaggios...* cit., pp. 73-78: la considera opera precaravaggesca.  
 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 37-38.  
 1928 AA. VV., *Catalogue descriptif de Collection de Peintures du Musée National. Maîtres étrangers*, Stockholm, pp. 26-27: «Portrait de Lucretia Cenci. Buste, à g. Costume noir, voile jaune sur la tête. Elle est assise à une table et tient dans ses mains un petit livre de prières à couverture bleu. T. 0.72 x 0.61. Coll. P.W. Grubb. Réplique d'un portrait semblable, Palazzo Barberini à Roma».  
 1930 DE BENEDETTI M., *The Gallery and Private Collection of Prince Barberini in Rom*, in «Apollo», London 1930, pp. 323-324; dà per scontato che il quadro si trovi ancora alla Barberini.  
 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., pp. 762, 779, 781: lo collega a Sebastiano del Piombo e anch'egli lo ritiene — e senz'altro lo avrà visto — alla Barberini.  
 1949 VENTURI, *Enciclopedia Italiana Treccani*, XXVIII, p. 536, lo dice «già alla Galleria Barberini», segno che il quadro è sparito negli anni prebellici (secondo alcuni) o bellici, come più fondatamente ritengono altri; ma si tratta sempre di comunicazioni a voce, tranne quanto ne scrive il Longhi in «Paragone», XIV (1963), n° 165, pp. 3-11.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 93, fig. 88.  
 1975 AROMBERG, *Seventeenth...* cit., pp. 508, 683, 716: riporta delle denominazioni che potrebbero coincidere col nostro quadro.  
 1978 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 44, fig. 53.

#### 45. ASSUNZIONE DEI FUNARI

Olio su tela; cm. 170 x 320 ca.; non terminata (specie nelle nuvole); 1598: data ricavata dal fatto che è rimasta incompiuta. - Roma, Chiesa di S. Caterina dei Funari.

«La parabola percorsa da Scipione è dimostrata dal confronto con il dipinto di ugual soggetto eseguito tredici anni addietro per San Silvestro al Quirinale. Identico nei due dipinti è il primo traliccio compositivo, ma la nuova redazione non ha più nulla degli accordi veneto-romani, né serba al-

cunché della erudita Maniera che fa sfoggio di sé nelle lavagne di San Silvestro; una tavolozza ignara di colori che non siano quelli puri dell'arcobaleno sottolinea ora la scansione con cui sono disposti gli Apostoli, di essenza e di significato così classico da ritrovarvi i modelli presenti in più di una circostanza a Carlo Maratta, ad esempio il San Pietro all'estrema sinistra. Questo singolare accento pseudo-carraccesco (ma prossimo ai Carracci e alla loro scuola immediata per vie più profonde di quanto non indichino le apparenze superficiali) che l'ultimo Scipione presenta a volte, lo avevano ben compreso coloro che in una sala del Casino Farnese avevano disposto un esemplare del Domenichino in mezzo a una serie di ritratti di Gentildonne del Gaetano, secondo un accostamento che si ritrovava in un altro centro mondano della Roma *fin du siècle* e del primo quarto del Seicento, la Palazzina della Villa di Montalto, dove il Pulzone figurava a fianco del Domenichino e del Lanfranco» (ZERI, *Pittura...* cit., p. 95). Alcuni personaggi sono gli stessi modelli di altri suoi quadri, già ricordati.

*Bibliografia:*

- 1638 CELIO, *Memoria...* cit., p. 14, n. 27.  
 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.  
 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 86.  
 1765 ROISECCO, *Roma antica...* cit., p. 320.  
 1817 MANAZZALE, *Itinerario...* cit., p. 351.  
 1853 NIBBY, *Itinéraire...* cit., p. 363.  
 1920 VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 576.  
 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 780.  
 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 95, fig. 91.  
 1960 PARSÌ P., *Chiese di Roma*, II, p. 117 (S. Caterina dei Funari) dice: «tutto è di maniera» e sottolinea le «nuvole cineree», non precisando che si tratta di un'opera incompiuta.  
 1976 CASANOVA, *Arte...* cit., p. 92.  
 1976 VAUDO, *Scipione...* cit., p. 44, figg. 54-55.  
 1981 SPEZZAFERRO, *Il recupero...* cit., II, p. 234: ricorda che la chiesa aveva annessa un'attività caritativa fondata dai Gesuiti, i quali non avevano ripudiato l'arte del Pulzone, anche se hanno tolto i suoi quadri dal Gesù.

### Opere di attribuzione pulzoniana incerta

Si tratta di quadri lontani dall'Italia, spesso poco documentabili, oppure dispersi o distrutti; di copie, di citazioni, di collegamenti.

## 46. I quadri di Leningrado (oggi Pietroburgo)

### I. RITRATTO DI CARDINALE

N° 7159; cm. 57,7 x 48,5; 1570 ca.; proveniente dalla Collezione Stroganoff nel 1938.

Fra tutti i quadri russi, dovrebbe essere il più sicuro sia come pre-

senza che come attribuzione; viene citato anche nel recente Catalogo edito nel 1958.

*Bibliografia:*

1958 AA. VV., *Catalogo del Museo*, Leningrado/Mosca 1958, p. 155.

## II. RITRATTO DI UOMO

*Bibliografia:*

1931 *Sammlung Stroganoff Leningrad*, Rudolph Lepk's Kunst, Berlin 1931, Catalog 2043 mit 125 tafeln, p. 72: «Scipione Pulzone gen. Gaetano, Gaeta 1550-1588 Roma. 68 Männliches Bildnis. Bildnis eines alten Herrn in graven Bart; rotes Barrett und roter Mantell. Lwd. Gr. 56 x 47 cm. G-R».

## III. RITRATTO DI CARDINALE

Si tratta di una delle repliche del *Cardinal Ricci*, che il Passavant preferisce attribuire a Raffaello. Leningrado, Collezione Galleria Leuchtenberg.

*Bibliografia:*

1852 PASSAVANT, *The Leuchtenberg Gallery...* cit.

1903 NÉOUSTROÏEFF, *I quadri...* cit., pp. 337-341; alle pp. 342, 345 e fig. 15 tratta anche di un ritratto di Sofonisba Anguissola d'impronta prettamente pulzoniana.

## IV. RITRATTO DI CARDINALE, n° 39

Waagen (*Die Gemäldesammlung...* cit., p. 372) riprende la discussione del Passavant e preferisce attribuire il quadro al Pulzone. Probabilmente si tratta del ritratto III, o addirittura del n° I. A meno che, come giustamente sospetta lo Zeri, non si tratti di quello presente oggi al Fogg Art Museum di Cambridge.

## V. RITRATTO DI GENTILDONNA, n° 417

Ermitage, Palazzo Michailoff. La posa e la tenda in angolo sono di tipo pulzoniano, ma con tratti venezianeggianti. Cfr. *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museum und Schlösser Ermitage Palais Michailoff*, Gatschina U.A. Katalog 2000, Rudolph Lepke's, Kunst-auctions-haus, 1868-1928, Berlin 1928, p. 113, tafeln 126. È citata anche nella *Storia* del Venturi.

## 47. RITRATTO DI CARDINALE

N° 247; cm. 47 x 36; visto di tre quarti. Philadelphia (Pennsylvania), W.P. Wiltach Collection.

*Bibliografia:*

- 1922 *Catalogue of the W.P. Wilstach Collection*, Philadelphia 1922, p. 97: «247. Portrait of a Cardinal three-quarter length, three-quarters to the left standing in cardinal's robes and birretta the right hand leans in the table, a scroll in the left. 47 3/8 inches x 36 1/8 inches. Given July 11, 1907, by John G. Johnson, Esq.».
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 780.

Effettivamente il quadro ha le caratteristiche del tempo del Pulzone, ma a ben guardarlo mostra — oltre alla postura che non trova altri riscontri in Pulzone — un atteggiamento freddo, più consono allo spirito di certi ritratti di Jacopino o di Siciolante.

**48. RITRATTO DI SISTO V**

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica.

Il quadro è citato come uno dei più sicuri del Pulzone, ma attualmente nella Biblioteca Apostolica Vaticana sono reperibili tre raffigurazioni del personaggio, nessuna delle quali sembra appartenere con sicurezza al Pulzone. Quindi il quadro citato dai critici più antichi pare che non sia a tutt'oggi individuato. Cfr. incisione di G. Macion al Gabinetto Naz. delle Stampe (Roma) n° 20995.

*Bibliografia:*

- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.
- 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., II, p. 171.
- 1704 ORLANDI, *Abeceario...* cit., p. 340.
- 1734 AGNELLI, *Galleria...* cit., p. 128.
- 1828 MISSIRINI, *Di due pitture...* cit., pp. 9-11, tav. II.
- 1928 PECCHIAI, *Roma nel Cinquecento*, Bologna 1928, p. 488.

**49. I DUE QUADRI DI «MADONNA» ALLA BIBLIOTECA AMBROSIANA DI MILANO***Bibliografia:*

- 1776 BARTOLI F., *Notizie delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e li altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, I, Venezia 1776, p. 267: «Scipione Gaetano, di casa Pulzoni, Pittore. Milano, Galleria della Libreria Ambrosiana, p. 174, Una Madonna; è di Scipione Gaetano».
- 1933 BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461.
- 1951 GALBIATI G., *Itinerario per il visitatore...* cit., p. 115: «VIII sala della Medusa. Scuole Italiane varie»; p. 116: «Una Madonna di Gaetano Scipione, P. 268. Gli originali dei pittori men celebri che contengono istorie. Una testa della Madonna, con un velo trasparente, di mano di Scipione Gaetano, larga tre quarti, ed alta un braccio, con le cornici d'ebano».

I riscontri delle opere qui citate sono davvero inconsistenti. La Direzione della Biblioteca, interpellata, ha fatto rispondere: «Il Catalogo del Galbiati non è più da tenere in conto».



## 50. RITRATTO DI DAMA

Mezzo busto in un tondo; foto 1226, n° 322. - Parma, Galleria Nazionale.

### Bibliografia:

- 1870 CAMPORI G. (a cura di), *Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori ecc. dal sec. XV al sec. XIX*, Parma 1870, pp. 205, 217, 222, 233, 267, 274, 459, 695.
- 1902 FILANGERI DI CANDIDA, *La galleria...* cit., pp. 208, 215-216, 268: elenca i quadri inviati dai Farnese da Roma a Parma.
- 1937 SORRENTINO, *La Regia Galleria...* cit.: riporta il Catalogo del Sacchi; a p. 27: «Pulzone Scipione, Gaeta 1562-1599. 332: Ritratto di Signore (XX); 337: Ritratto di Gentildonna (XX)».
- 1939 QUINTAVALLE, *La Regia Galleria...* cit., pp. 264-265: «N° 224. [...] oltre ad un Ritratto Femminile (N. 322) che da un vecchio cartellino a tergo è dato a Scipione Pulzone da Gaeta».
- 1952 SALERNO L., *The Early Work of Giovanni Lanfranco*, in «The Burlington Magazine», 1952, n° 9, p. 191: riporta l'Inventario 1653 di Innocenzo Sacchi.

È impressionante il confronto fra questi vecchi Cataloghi e l'unica opera conservataci attualmente. Da Parma mi è stato detto che molte opere furono spedite a Napoli; ma a Capodimonte non c'è traccia di esse. Riguardo al *Ritratto di Dama* n° 322, c'è da notare che il tipo di costume, di inquadratura, di espressione danno da pensare che veramente si tratti di un'opera del Pulzone; lo dà meno invece il tipo di pennellata morbida e poco precisa, specialmente nella resa del collare e dei gioielli; tuttavia ciò non è un fatto determinante, perché anche in Pulzone — dal Ritratto di Chantilly a quello di Lucrezia Cenci — esiste questo filone morbido, parallelo all'altro più fotografico e minuzioso. Certamente è un bel ritratto, anche se di non molte pretese.

## 51. RITRATTO DI UOMO CON ARMATURA

Cm. 35 x 43; Perugia, Palazzo Bourbon-Sorbello.

Serafino Siepi (*Descrizione tipologico-istorica della città di Perugia*, Perugia 1827, p. 368) attribuisce al Pulzone anche una «Decollazione di S. Giovanni Battista». Da Perugia la Sovrintendenza mi ha gentilmente risposto che questa «Decollazione» non esiste, mentre effettivamente esiste il «Ritratto di uomo con armatura». È una tela, senza cornice, in cui il busto è tagliato molto in alto (per cui l'armatura si vede appena) e dal collo esce un colletto. La pennellata, abbastanza pastosa, potrebbe anche essere quella pulzoniana, specialmente nella resa delle vesti e dei lineamenti; ma due elementi fanno pensare che l'attribuzione al Pulzone non sia pertinente, cioè il tipo di barba a pizzetto e baffi, d'uso più comune nel Seicento, e lo sguardo vivo del personaggio, non comune al Pulzone.

## 52. RITRATTO DI DAMA

Ferrara, Galleria del Card. Ruffo.

Il quadro è descritto da J. Agnelli (*Galleria di Pitture...* cit., pp. 128-129) dapprima in prosa, poi con un sonetto: segno evidente che lo scrittore l'ha veduto senz'altro. Attualmente non si riesce a rintracciarlo, quindi neppure a valutarlo.

## 53. MADONNA COL BAMBINO TRA S. LUCIA E S. ERASMO

Olio su rame; cm. 26,7 x 21; n. 1943. - Reggio Calabria, Museo Nazionale, Sala del Seicento.

La Vergine è adagiata sulle nuvole; nello sfondo c'è Gaeta vista da Formia. Il dipinto è attribuito al Pulzone come scoperta personale del solo Geraci, il quale venne subito contestato. Non ostante gli elementi a favore, questo quadretto sembra avere poco di pulzoniano. Il Geraci stesso si è rassegnato ad accettare la contestazione, ammettendo di non avere altri elementi di documentazione, se non quelli intrinseci al soggetto.

### Bibliografia:

- 1962 GERACI P.O., *Un dipinto di Scipione Pulzone*, in «Brutium», XLII (1962), n° 2, p. 14 con foto.  
 1963 ID., *A proposito di un dipinto di Scipione Pulzone. Discussioni*, in «Brutium», XLIII (1963), n° 1, pp. 10-11.

## 54. RITRATTO DI GREGORIO XII (o XIII?)

Già a L'Aquila, Collezione del Marchese Don Alfonso Dragonetti.

A. Leosini (*Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie dei pittori, scultori, architetti ed altri artefici*, L'Aquila 1848, p. 147) cita come del Pulzone anche il ritratto del Card. Luigi Torres. Il Soprintendente per i beni artistici de L'Aquila, dott. Renzo Mancini, mi ha gentilmente risposto che la collezione del Marchese Dragonetti — tranne sette tele — è stata alienata fra il 1931 e il 1941; che l'identificazione del personaggio da parte del Leosini è errata, perché si tratta di un Ludovico III, che però non è del Pulzone; e infine che in un *Elenco* a stampa del 1931 risulta effettivamente la presenza di un *Ritratto di Gregorio XII* del Pulzone, ma che esso è fra quelli ormai dispersi. Personalmente credo che la tela effigiasse non Gregorio XII, bensì Gregorio XIII, che fu contemporaneo del Pulzone e di cui abbiamo altre testimonianze.

## 55. MADONNA

Olio su tela; cm. 56 x 42. - Priverno (Latina), Chiesa di San Nicola.

È una bella «Madonnina», anche se un po' piatta per essere del Pulzone; tuttavia — come rileva la Casanova — non manca d'aggancio per poter ritenere probabile l'attribuzione avanzata da P. Cannata. Altrettanto mi ha confermato il restauratore del quadro, Rolando Dionisi.

*Bibliografia:* CASANOVA, *Arte...* cit., p. 98.

## 56. I due quadri di Budapest

### I. SACRA FAMIGLIA 491 (181)

Budapest, Museo Nazionale.

Il Catalogo del Museo (ANDOR, *Országos Szemüvészeti Muzeum*, Budapest 1954, p. 576) riferisce la bibliografia delle varie attribuzioni, tra cui solo il Venturi (*Storia...* cit., p. 762) è favorevole al Pulzone (anche il Baumgart lo cita), mentre lo Zeri (*Pittura...* cit.) lo espunge decisamente.

### II. RITRATTO DI DAMA, PROBABILMENTE VITTORIA FARNESE

Budapest, Museo Nazionale, N° 86.

Molti si sono interessati a questo quadro, problematico già per il personaggio (Vittoria o Cleria Farnese, o altra?), ma soprattutto per l'autore, che la maggior parte dei critici ritiene essere il Tiziano, ma in modo non del tutto pacifico. Solo pochi accennano al Pulzone, e tra quei pochi solo il Venturi (*Storia...* cit., p. 780) glielo attribuisce in modo convinto; lo Zeri neppure lo prende in considerazione, mentre il Catalogo del Museo riferisce una lunga bibliografia.

## 57. RITRATTO DI FAMIGLIA

Già all'Escorial, poi al Palazzo Reale di Madrid.

Lo ricorda il Baumgart (*Pulzone...* cit., p. 461), ma lo commenta M. Lozoya e A.E. Sanchez Perez, *Los Nuevos Museos en el Palacio Real de Madrid*, Madrid 1960, p. 93: «En una sala, inmediata se muestra una de las piezas más hermosas y apasionada del Museo: el Retrato de Familia que Poleró catalogaba como Scipione Pulzone en El Escorial. Obra capital del retrato manierista, impecablemente compuesta y pintada con la más acabada minucia; no es imposible su atribución a Pulzone, pero ciertos elementos parecen apuntar más a algún pintor de la Emilia próximo a Parmigianino si, como parece indicar además la insistencia en los lises, se tratase de un caballero de la familia Farnese».

**58. RITRATTO D'UOMO**

Museo del Prado, N° 295, cm. 45 x 33.

Lo ritengono del Pulzone i vecchi Cataloghi del Museo degli anni 1910 (vedi anche BAUMGART, *Pulzone...* cit., p. 461) e 1913 (Madrazo), mentre quelli del 1920 e 1933 quasi lo escludono.

**59. RITRATTO DI VECCHIO**

Londra, Duke D'Aumale's Collection, letter IV.

*Bibliografia:* WAAGEN, *Galleries and Cabinets...* cit., p. 261: «Scipio Gaetano. [...] 2. Portrait of Man old and of somewhat Jewish appearance. Smaller than the foregoing. Of a warmth and depth of colour approaching Rembrandt».

**60. RITRATTO DI UOMO**

Richmond, Cook Collection.

*Bibliografia:* *Abridged Catalogue...* cit., p. 50: «184 (246). School of Verona (c. 1550). Portrait of a Man accompanied by his Secretary. This baffling double portrait has been given by Mr. Berenson to Paolo Farinati and, by others, to Scipione Gaetano».

**61. RITRATTO DI DAMA**

Pietroburgo, Galleria Leuchtenberg.

Il Néoustroieff (*I quadri...* cit., p. 342) dice che questo quadro è attribuito a Sofonisba Anguissola, ma che però in tutto — posa, atteggiamento, gesto, abiti, espressione, precisione — richiama il Pulzone. Per questa maggiore garanzia di attribuzione, noi non lo abbiamo unito agli altri quadri di Leningrado (oggi Pietroburgo) trattati alle pp. 84-86.

**62. PIETÀ, in due edizioni, nessuna delle quali è certa del Pulzone:**

**I.** Londra, già Collezione Lord Bagot.

**II.** Roma, già Collezione Barberini.

«Fra i moltissimi esemplari ne riproducono due: uno di qualità finissima, e che fu nella collezione di Lord Bagot a Londra sotto il nome di Daniele da Volterra; l'altro, che nella dispersa Galleria Barberini portava il nome di Taddeo Zuccari. Se nel primo esempio (foto 80) il copista ha rielaborato il motivo sino a farne espressione della propria persona (e spiace dover lasciare nell'anonimato una mano così squisita), nella tela ex

Barberini (foto 81) i modi del Pulzone sono ancora evidenti anche sotto i segni della dozzinale incapacità del copista; specie nelle mani della Vergine è ravvisabile la caratteristica abbreviazione di piani che è propria dei dipinti di Scipione verso il 1588-90, e nella parte inferiore delle vesti l'andamento generale delle pieghe presenta affinità non casuali con la *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese; ciò che merita di essere notato è che in tale composizione tutta la figura del Cristo è una diretta citazione, abbreviata e sfrondata, del tema espresso da Jacopino del Conte nella *Deposizione* di Casa Massimo, e ripetuto in una delle due tele già sugli altari della chiesa di Santa Chiara al Quirinale» (ZERI, *Pittura...* cit., pp. 90-91).

*Bibliografia:*

1957 ZERI, *Pittura...* cit., pp. 90-91 e foto nn. 80, 81, 82.

Gabin. Fot. Nazionale: Cristo in Pietà, Roma, Galleria Nazionale, Scipione Pulzone, E 855611, E 72426.

Alla Galleria Barberini, sala VIII, c'è anche un *Cristo morto sorretto da un Angelo*, n° 2532, attribuito a Jacques de Backer, ma che richiama gli schemi della Pietà.

### 63. CRISTO SULLA VIA DEL CALVARIO

Già a Palermo. Disperso.

Il quadro è citato dalle fonti. Mi sembra importante vederlo comparativamente con lo *Spasimo di Cristo* dello Zoppo di Gangi, che spesso si ispirò al Pulzone, e alla *Andata al Calvario* che si trova a Formia nella chiesa di S. Erasmo.

*Bibliografia:*

1584 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 579.

1928 TOMASSETTI, *Il Pittore...* cit., pp. 537-544: lettere tratte dall'Archivio Colonna.

### 64. RITRATTO DI BAMBINA

N° 367; olio su tela; cm. 45 x 36; F. N. 228; G. F. N. E 1026; provenienza Corsini 1833. - Roma, Galleria Nazionale Palazzo Barberini.

Il quadro sulla scheda è attribuito a Giusto Sustermans, ma nel cartellino in sala c'è il nome del Pulzone.

### 65. QUADRI ATTRIBUITI AL PULZONE DAL VENTURI (*Storia...* cit., p. 780), MA NON RINTRACCIATI

1. *Ritratto d'Arcivescovo*: Chatsworth, Collez. Duca di Devonshire.
2. *Ritratto di Dama*: Londra, Vendita Christie, 30 giugno 1922 (da Collez. Burton).

3. *Ritratto di Gentiluomo in armatura*: Londra, Casa Agnew and Sans.
4. *Busto di Cardinale*: Monaco, Vendita Halbing (da Collez. Castello di Wittenberg).
5. *Ritratto di Dante*: Montecassino, Archivio della Badia.

**66. QUADRI ATTRIBUITI AL PULZONE DAL BAUMGART** (in *Pulzone...* cit., p. 461):

1. Montpellier, Musée: Bildnis eines Kardinals.
2. Karlsruhe, Kunsthalle, 1929.
3. Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1913.

**67. RITRATTO DEL PADRE MARCELLINO**

Roma, Chiesa dell'Aracoeli. Distrutto dalla guerra.

*Bibliografia:*

- 1642 BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 54.  
 1743 DE DOMINICI, *Vita...* cit., p. 171.  
 1736 CASIMIRO ROMANO, *Memorie...* cit., p. 63.  
 1763 TITI, *Descrizione...* cit., p. 191.  
 1765 ROISECCO, *Roma antica...* cit., pp. 305, 320, 332, 628.

**68. ALTRE OPERE DEL PULZONE A GAETA**

1. *San Francesco*, nella Chiesa nuova dell'antico convento francescano.
2. *San Michele*, nella Cattedrale.
3. *Crocifisso*, nella Chiesa di San Giacomo.

Consultata la bibliografia in proposito, fatti dei sopralluoghi e avuto un colloquio col Vaudo, mi sono rassegnato a credere che queste tele siano andate perdute. Anche per queste, come per i quadri di Parma, sarebbe interessante riesplorare i depositi di Capodimonte a Napoli.

*Bibliografia:*

- 1694 ROSSETTO, *Breve descrizione...* cit., pp. 17-18.  
 1780 GATTOLA G., *Memorie della fedelissima città di Gaeta*, ms. nell'Archivio di Montecassino, cod. 855, citato dal VAUDO, *Scipione...* cit., pp. 26-27.  
 1788 ID., *Ragionamento sulla città di Gaeta*, Napoli 1788, cit. da GAETANI D'ARAGONA O., *Memorie storiche della città di Gaeta*, Milano 1879, p. 294.

**69. RITRATTI DI DAME A CASA PERETTI**

Roma, Casino dei Principi Peretti. Dispersi.

*Bibliografia:*

- 1638 CELIO, *Memorie...* cit., p. 42, n. 136: «Pitture nel Casino del Signor Principe Peretti nel Colle Esquilino, già Orti di Mecenate presso S. Maria Maggiore. Vi sono molti ritratti di Dame, di mano di Scipione Gaetano».
- 1836 MASSIMO V., *Notizie istoriche delle Ville Massimo alle Terme di Diocleziano*, Roma 1836, p. 134: «Fra i quadri, si osservano intorno alla sala grande dodici ritratti in piedi al naturale di alcuni personaggi delle famiglie Medici, Savelli e Peretti, dipinti, secondo il Pinaroli, da Scipione Gaetano, i quali prima stavano nel secondo piano del Palazzo Peretti».

Anche per questi quadri ho avuto risposte negative: la Principessa Isabella Massimo, del Palazzo al Corso, mi ha risposto di non conoscerli; e la moglie dell'ambasciatore, del Palazzo in Piazza Navona, mi ha ugualmente risposto di non conoscerli; entrambe però m'hanno detto che molto, in passato, è stato venduto.

**70. I Ritratti di Palazzo Venezia****I. I FIGLI DI PAOLO GIORDANO ORSINI (1550-1588)**

P. V. 520; olio su tela; cm. 148 x 113; datato 1597; Foto Alinari; Gabin. Fot. Nazionale E 23444.

**II. RITRATTO DEL CAV. CESARE CAVALCABÒ (1548-1608)**

F. N. 463; olio su tela; cm. 87 x 57; cornice intagliata dorata; provenienza: Torlonia 1892; restituito alla Galleria Barberini il 6 novembre 1978; foto Anderson 2952; Gabin. Fotogr. Nazionale E 35161 anno 1952.

Lo Zeri e la critica moderna (ma non tutta) li espungono dal catalogo del Pulzone.

*Bibliografia:*

- 1911 *Mostra del ritratto...* cit., p. 218.
- 1924 MARIOTTI, *Cenni...* cit., pp. 31, 36.
- 1934 VENTURI, *Storia...* cit., p. 763.
- 1946 SANTANGELO, *Catalogo...* cit., pp. 21-48.
- 1957 ZERI, *Pittura...* cit., p. 18, nota.
- 1964 DI CARPEGNA, *Catalogo...* cit., pp. 51-52.

A Palazzo Venezia la Direzione del Museo mi ha riferito che i due quadri sono stati restituiti alla Galleria Barberini. Il primo di essi (originale e copia) l'ho visto nel dicembre 1982 in casa della Signora Bruyer Staderini in Via della Lungara, forse per il restauro.

**71. Due Personaggi Barberini****I. RITRATTO DI FRANCESCO BARBERINI**

Firenze, Casa della Principessa Anna Corsini. Cfr. *Mostra del Ritratto italiano...* cit., p. 218 n. 5.

## II. RITRATTO DI MAFFEO BARBERINI, in due diverse repliche.

Firenze, Galleria Corsini.

Dopo tante controversie sulla paternità di questo ritratto (Pulzone o Caravaggio?), non mi resta qui che riassumere la bibliografia:

- 1912 VENTURI L., *Opere inedite di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», Firenze 1912, pp. 2-3.  
 1922 MARANGONI, *Il Caravaggio...* cit., p. 23.  
 1942 SCHUDT L., *Caravaggio*, Wien 1942, pp. 13, 46.  
 1943 LONGHI R., *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I (1943) pp. 6-7, 32-39, 99.  
 1952 SAMEK LUDOVICI S., *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo. Studi recenti*, Milano 1952, p. 129.  
 1952 MAHON D., *Addenda to Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», n° 586 (1952), vol. XCIV, pp. 7-10.  
 1953 HINKS, *Michelangelo Merisi...* cit., pp. 54, 100, 114.  
 1955 FRIEDLAENDER W., *Caravaggio studios*, New Jersey 1955, p. 219.  
 1961 JULLIAN, *Caravage...* cit., pp. 43, 52.  
 1963 LONGHI, *Il vero «Maffeo Barberini»* cit., pp. 3-11.  
 1967 DELLA CHIESA OTTINO, *L'opera completa...* cit., pp. 86-87, n. 10: «Ritratto di Maffeo Barberini, Firenze, Galleria Corsini. Attribuito dai vecchi inventari a Scipione Pulzone, nella cerchia del quale lo ricondusse il Longhi («Proporzioni» 1943). L. Venturi, appoggiandosi al Bellori e a un troppo generico cenno manciniano («Bollettino d'arte», 1912), lo assegnò al Caravaggio, seguito da Voss («Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 1923), Marangoni (1922), Zahn (1928), Hinks (1953), Friedlaender (1955) e, in parte, dal Samek (1956). Non presero posizione i curatori del Catalogo della Mostra di Milano (1951), lo Jullian (1961) e l'Arslan. L'attribuzione fu invece respinta da Baroni, Berenson e De Logu (1962). Contro il riferimento al Pulzone, morto nel 1588 (*sic!*), sta il fatto che Maffeo Barberini, nato nel 1568, qui dimostra poco meno di trent'anni; d'altra parte, l'alta qualità della tela corsiniana non parrebbe giustificare la paternità di un Minore. Se la testimonianza del Bellori non è infallibile (potrebbe riferirsi ad altra tela, finora ignota, o l'età di Maffeo essere accentuata dal portamento, dall'aspetto e dalla stessa volontà dell'effigiato — come ecclesiastico già eminente — di apparire più austero e più anziano), anche la difficoltà di contemperare la somiglianza con la sintesi creatrice giustificerebbe, nel pittore ventenne, quanto di duro, imbalsamato e statico appare nell'opera. Ma il ritmo delle spalle, le maniche, le mani imbevute di luce, la caraffa coi gelsomini e i piccoli garofani, la sedia e il tavolo lasciano — secondo il Samek — ben perplessi sul problema attributivo del dipinto. Il Longhi («Paragone», 1963), depennato definitivamente il dipinto dal catalogo del Maestro, pubblica un ritratto di Maffeo Barberini, apparso a Roma senza documentazione di passaggi, proponendolo come il *vero* cui accennano le fonti».

Come si è già visto più sopra<sup>188</sup>, tutta l'argomentazione della Della Chiesa poggia sulla data di morte del Pulzone, che lei crede avvenuta nel 1588, mentre ora documenti inoppugnabili la collocano al 1° febbraio 1598. Tenuto conto di questo, io penso che il «Maffeo Barberini» della Corsini sia veramente del Pulzone, mentre quello rintracciato dal Longhi, per le ragioni già addotte a suo luogo, sia veramente del Caravaggio.

<sup>188</sup> Cfr. qui sopra, alle pp. 29-30.



**72. RITRATTO DI BIANCA CAPPELLO (?)**

Vienna, Gemäldegalerie. Già attribuito a Bartolomeo Spranger, ora è attribuito al Pulzone dallo Zeri (*Pittura...* cit., p. 25, fig. 3). Stile e acconciatura sono pulzoniani, come osserva lo Zeri che vede questa figura simile alla «Dama 210» della Pitti, ma i tessuti sembrano avere poco di pulzoniano.

**73. RITRATTI PRESENTI ALLA GALLERIA SPADA, ATTRIBUITI AL PULZONE DAL VENTURI, MA ESPUNTI DALLO ZERI**

1. *Ritratto di un Cardinale e di un Prelato*, n° 102. Attribuito dallo Zeri a pittore della Scuola Bolognese del sec. XVI (*La Galleria...* cit., p. 42).
2. *L'Astrologo*, n° 88. Attribuito dallo Zeri a Bartolomeo Passerotti (*La Galleria...* cit., pp. 103-104).
3. *Lo Speciale*, n° 205. Attribuito dallo Zeri a Bartolomeo Passerotti (*La Galleria...* cit., p. 105).
4. *Ritratto di Vecchio*, n° 192. Attribuito dallo Zeri a Bartolomeo Passerotti (*La Galleria...* cit., pp. 106-107).
5. *Ritratto di Giulio III*, n° 116. Attribuito dallo Zeri a pittore della Scuola Romana del sec. XVI (*La Galleria...* cit., p. 116).
6. *Ritratto di Cardinale*, n° 203. Attribuito dallo Zeri a Gerolamo Sicciolante (*La Galleria...* cit., pp. 125-126).

**Opere definitivamente espunte e citazioni****74. SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA**

N° 118; olio su tela; cm. 150 x 120; cornice dorata; foto Alinari 29653. - Galleria Doria-Pamphilj.

Ormai decisamente espunto dal catalogo del Pulzone; cfr. SESTIERI, *Catalogo...* cit., pp. 47-48; ZERI, *Pittura...* cit., p. 19.

**75. QUADRI PRESENTI NEI DEPOSITI DELLA GALLERIA BORGHESE**

Mi riferisco direttamente al *Catalogo* cit. di Della Pergola, integrato da qualche altro riferimento. Va notato che qualcuno di questi quadri è piccolissimo.

1. *Un Profeta e due Angeli*. Copia dal Correggio, inv. n° 113 (DELLA PERGOLA, I, p. 27, n. 29).

2. *Ritratto femminile*. Di Ignoto, sec. XVII, inv. n° 537, con scritta: M. Lucrezia Marainus (DELLA PERGOLA, I, p. 143, n. 256; MARIOTTI, *Cenni...* cit., p. 30; LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 225; VENTURI, *Storia...* cit., p. 781).
3. *Ritratto di Cardinale*. Di Ignoto, sec. XVI, inv. n° 526 (DELLA PERGOLA, I, p. 145, n. 262; VENTURI, *Il Museo...* cit., p. 222; LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 224).
4. *Ritratto di Cardinale*. Di Ignoto, sec. XVI, inv. 518 (DELLA PERGOLA, I, p. 145, n. 263; VENTURI, *Il Museo...* cit., p. 221; LONGHI, *Precisazioni...* cit., p. 224).
5. *SS. Pietro e Paolo e i Profeti*. Di Ignoto, sec. XVI, inv. n° 468 (DELLA PERGOLA, I, p. 146, n. 267).
6. *Ritratto del Card. Giovanni de' Ricci*. Di Calcar (von) Jan Stephan, inv. 158 (DELLA PERGOLA, II, pp. 157-158, n. 226).
7. *Un Profeta*. Di Maestro Romano (?), inv. n° 327 (DELLA PERGOLA, II, pp. 103-104).
8. *Sacra Famiglia con S. Giovannino*. Di Maestro Romano (?), inv. 312 (DELLA PERGOLA, II, p. 105, n. 152).

Ricordiamo qui la fondamentale affermazione del Manilli (*Villa Borghese...* cit., p. 110): «Il resto de' quadri, cinquantadue di numero, son ritratti di Dame principali di Roma e d'altre città d'Italia, fatti parte da Scipione Gaetano, e parte dal Padovanino».

#### 76. Alcune citazioni sparse:

CELIO, *Memorie...* cit., Napoli 1638, p. 42: «Palazzo con giardino del Granduca di Toscana sopra il monte Pincio. La pittura del Christo che porta la Croce, mezze figure, sopraposto, di Scipione Pulzone».

TITI, *Descrizione...* cit., Roma 1763, p. 434: «Villa Medicea nel Monte Pincio, oggi detta alla Trinità dei Monti. Nel suddetto appartamento (secondo piano) si osservano bellissimi tavolini di pietre preziose e rare, come pure quadri di Scipion Gaetano, del Bassano e di Andrea del Sarto». A Villa Medici, attuale Accademia di Francia, mi è stato risposto che non esistono più quadri del patrimonio Medici e che tutto è stato portato a Firenze, dove però di ciò non risulta nulla.

LANZI, *Storia pittorica...* cit., II, Firenze 1822<sup>4</sup>, p. 92: «Nel Museo di Firenze una Orazione nell'Orto, di Scipione Gaetano».

ANONIMO, *Catalogue Florence, Uffizi*, 1901, p. 192, n. 1080: «Pulzone Scipio, Called Scipion Gaetano. Christ in the Garden — On wood; D. f. g.». — Queste due ultime citazioni potrebbero coincidere, ma non sono riuscito a venirme a capo.

«Gazette des Beaux-Arts», II, 1909, p. 172: parla di un «Christ en croix de Scipion Gaetani», senza ulteriori precisazioni.

PASTA A., *Le pitture notabili di Bergamo che sono disposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1773, p. 163: ma la citazione è errata.

### 77. Altre citazioni alla Galleria o Palazzo Colonna:

I. Il *Catalogo dei quadri* del 1783 porta queste registrazioni:

- a pag. 72: «N. 581. Un quadro in Roma di 3. per alto = L'Assunta con gli Apostoli = Scipion Pulzoni da Gaeta = detto Scipio Gaetano».
- a pag. 158: «Un quadretto in Roma d'un palmo per alto = Ritratto d'una Donna = Maniera di Scipione Pulzone da Gaeta».
- a pag. 164: «N° 280. Due quadri pure in tavolo d'un palmo, rappresentanti due Donne, una vestita e l'altra nuda = Maniera di Scipione Gaetano».

II. Il Safarik, nel suo *Galleria Colonna* (Roma 1981) riporta come collegamenti alla maniera del Pulzone i seguenti quadri:

- a pag. 109, il n° 150: Ritratto di Felice Colonna Orsini;
- a pag. 113, il n° 156: Ritratto del Cardinale Pompeo Colonna;
- a pag. 114, il n° 158: Ritratto del Cardinale Ascanio Colonna.

Queste citazioni siano intese soltanto come appendice.

### IV. - Conclusione

Condizionato anche dall'ambiente provinciale in cui era cresciuto, quando il giovane Pulzone giunse a Roma si orientò verso una ritrattistica emotiva e veristica, seppur controllatissima, data la matrice disegnativa fiorentina e il risolto controriformistico del maestro Jacopino.

A causa della forza psicologica che ne derivava, egli si trovò presto accolto ed apprezzato, giacché Jacopino e gli altri maestri del momento risultavano più freddi; e non creò rivalità, giacché — caso rarissimo — egli non era un affrescatore. E così continuò a compiacersi nella specializzazione ritrattistica, lodato dalla nobiltà e ingaggiato anche dai cardinali più importanti. Ai Papi arrivò forse solo per qualche ritratto, giacché quelli che ci rimangono non sono di attribuzione certa.

Curava molto i particolari, ma «le sue migliori qualità artistiche si trovavano soprattutto in altre cose, specialmente nella semplice e naturale interpretazione e caratterizzazione della personalità umana, nella nobi-

le tranquillità e nel distinto atteggiamento naturale che egli sapeva comunicare ai suoi modelli»<sup>189</sup>.

Gradualmente s'accorse del rischio della ripetitività. Allora, senza farsi un problema cosciente dei dettami controriformistici, si mise ad osservare le varie correnti (michelangiolesche, raffaellesche, sartesche, sebastianesche...) dei colleghi, oppure direttamente qualche grande maestro, come il vecchio Tiziano o il giovane Greco, tutti ospiti della casa o della cerchia dei Farnese. Accettò commissioni di pale d'altare, cominciando senza originalità, ma con sicurezza.

Non pose problemi di novità, di personalismo, di eterodossia, ma nella acquiescenza estetica, seppur vivace, si orientò verso un eclettismo decoroso, e contemporaneamente verso una grande dolcezza contemplativa, non tanto per anacronistica sudditanza ecclesiastica, ma per l'intento di un recupero classico filtrato dal decoro e dalla pietà serena.

Non fu insensibile alle provocazioni più valide. Infatti crebbe anche nella tecnica e nel gusto del ritratto (per esempio in quello di Lucrezia Cenci, ma già prima in quello del Card. Savelli) al tempo del Caravaggio, nonché nelle impostazioni profonde e sottili delle pale d'altare (per esempio nella «Crocifissione» della Vallicella, nella «Pietà» del Gesù, e infine nell'«Assunta» dei Funari).

È un pittore che, facendo suo il gusto sereno della classicità e la forza controllata del realismo, ha contribuito a rendere maggiormente interessante il periodo in cui operò, e le sue opere si ammirano ancor oggi con piacere.

---

<sup>189</sup> VOSS, *Die Malerei...* cit., p. 575.