

# L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti\*

Laura Morelli

Alle valutazioni encomiastiche sei e settecentesche rivolte all'opera di Anton Domenico Gabbiani corrisponde il ragguardevole numero di opere presenti nelle collezioni granducali e nelle quadrerie di Firenze dell'epoca. Ritratti e quadri da cavalletto, che, unitamente alle pale d'altare licenziate dal pittore, e all'attività di eccellente copista di celebri dipinti che andavano a sostituire gli originali nelle chiese della Toscana<sup>1</sup>, hanno

\* Colgo l'occasione per esprimere, con piacere, la mia adesione alla lodevole iniziativa del pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà svoltosi il 20 febbraio 2016 presso il Museo Stefano Bardini a Firenze grazie all'amichevole ospitalità di Antonella Nesi. Un sincero ringraziamento a Mara Visonà per avermi consigliato e seguito con puntuali e costanti revisioni durante l'elaborazione della tesi di laurea, da cui questo contributo è tratto, oltre alle riflessioni offertemi nelle varie occasioni di confronto sul tema riportate nel presente testo. L. Morelli, *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013, relatore M. Visonà.

<sup>1</sup> La copia del *Martirio di Santa Cecilia* di Orazio Riminaldi fu dipinta dal Gabbiani intorno al 1693 ed è conservata nella sala di Leone XIII del seminario arcivescovile di Santa Caterina a Pisa. Le pessime condizioni del dipinto ne hanno impedito la pubblicazione. Sulle copie tratte dal Gabbiani dagli originali di Cigoli e fra Bartolomeo si rinvia a M.L. Strocchi, *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1982, pp. 42-49; S. Osano,

Laura Morelli, Italy, osa.laura@tiscali.it, 0000-0001-6371-0876

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Laura Morelli, *L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti*, pp. 107-145, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.08, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

fatto rivolgere la mia attenzione a tali opere rispetto a quelle più conosciute di pittura murale<sup>2</sup>.

Le due principali biografie dedicate al Gabbiani da Francesco Saverio Baldinucci e dall'allievo Ignazio Enrico Hugford informano in modo critico sull'attività pittorica di Anton Domenico, evidenziando quanto l'artista fosse inserito, fin dagli esordi, nel circuito esclusivo della corte medicea<sup>3</sup>. I due biografi mostrano un'approfondita conoscenza del percorso umano ed artistico del Gabbiani, non mancando di rilevarne le qualità morali e la pietà cristiana, seguendolo dai primi passi formativi quale allievo di affermate personalità artistiche come Valerio Spada, «maestro già dello scrivere di S. A. S.»<sup>4</sup>, Justus Suttermans, il ritrattista di corte, Vincenzo Dandini, e ancora Ciro Ferri a Roma, ai soggiorni in 'Lombardia' per apprendere le morbidezze correggesche, il colorito veneziano e la ritrattistica di Sebastiano Bombelli, il pittore, veneziano d'adozione, con il quale il Gabbiani rimase sempre in contatto<sup>5</sup>. Luigi Lanzi compendia in poche parole le caratteristiche stilistiche del Gabbiani, definendolo il migliore allievo di Vincenzo Dandini e aggiungendo un'osservazione sull'elemento prettamente pittorico, oltre alle sue qualità nel disegno: «nel colore [...] è vero specialmente nelle carni, sugoso, legato da gentil accordo», ed inserendolo fra i primi disegnatori del suo tem-

*Le riproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e XVIII secolo: sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in Id. (a cura di), *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Centro Di, Firenze 2017, pp. 45-46. L'autore non menziona l'attuale collocazione della copia nel seminario pisano.

<sup>2</sup> Per l'attività del Gabbiani in qualità di frescante e il contesto fiorentino in cui si inserisce si rinvia ai principali contributi di M. Marangoni, *La pittura fiorentina del "Settecento"*, «Rivista d'arte», 8, 1912, pp. 61-102; M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento, dai Medici ai Lorena*, in Ead., R.P. Ciardi (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 9-40; R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003, *ad indicem*.

<sup>3</sup> F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975; I.E. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762 corredata dalla *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford pittore e suo discepolo ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762.

<sup>4</sup> Con tale definizione Valerio Spada è ricordato nei registri relativi alle spese personali sostenute dal granduca Cosimo III a partire dal 1671, Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASF), Camera del Granduca, 42, c. 12s.

<sup>5</sup> G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., 1822-1825, per Giovanni Silvestri, Milano, V, 1822, p. 306 (lettera del Bombelli da Venezia, 11 gennaio 1716).

po<sup>6</sup>. Sulla traccia lanziana nella *Biografia degli artisti*, pubblicata a Venezia nel 1840, Filippo De Boni ricorda i giudizi lodevoli riservati allo stile pittorico di Gabbiani che esaltavano il «suo facile colorire, la verità delle carni, la sua sapienza anatomica, l'elegante disegno e la simmetrica composizione»<sup>7</sup>.

In epoca contemporanea le riflessioni sulle caratteristiche cromatiche della pittura di Gabbiani sono offerte da Mina Gregori, la quale rileva il venetismo dello «squarcio di paesaggio veneto con le calme luci di tramonto sulle case e sul campanile»<sup>8</sup> della *Gloria di San Francesco di Sales* – opera su cui si tornerà più avanti nel testo – e delle piazzature degli affreschi Corsini<sup>9</sup>. Marco Chiarini osserva la «maggiore attenzione» di Anton Domenico riservata al colore nelle opere ad iniziare dal *Ganimede*<sup>10</sup>, dipinto per il gran principe Ferdinando nel 1700, fino all'affresco incompiuto di palazzo Incontri del 1726<sup>11</sup>, rilevando soluzioni cromatiche e atmosferiche che particolarmente nei bozzetti per gli affreschi risentono di una vivacità coloristica aggiornata sugli esempi fiorentini di Luca Giordano<sup>12</sup>.

La componente veneziana, intesa dalla visione diretta degli esempi romani e fiorentini di Pietro da Cortona, fu approfondita dal Gabbiani con l'esperienza in laguna e aggiornata sulle novità di Luca Giordano prima e di Sebastiano Ricci poi lasciate dai due a Firenze<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, I, 1795, pp. 254-256.

<sup>7</sup> F. de Boni, *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840, p. 393.

<sup>8</sup> M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in Ead. (a cura di), *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1965), Vallecchi, Firenze 1965, p. 30.

<sup>9</sup> M. Gregori, *Firenze*, in Ead. (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bolis, Bergamo 1998, p. 168. Sugli affreschi in palazzo Corsini si rinvia ad A. Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze, 1650-1700*, Centro Di, Firenze 1989, *ad indicem*; P. Maccioni, *Palazzo Corsini e villa Le Corti*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. I. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chavistelli a Niccolò Contestabili*, Edifir, Firenze 2012, pp. 21-42.

<sup>10</sup> Sul dipinto si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 102-105, n. 16.

<sup>11</sup> E. Barletti, *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei. L'ultima impresa, la caduta dal 'cielo' e un miglior principio*, in Id. (a cura di), *Palazzo Incontri*, Banca CR Firenze, Firenze 2007, pp. 123-155.

<sup>12</sup> M. Chiarini, *La pittura del Settecento in Toscana*, in G. Briganti (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, p. 304.

<sup>13</sup> Sul soggiorno fiorentino dei tre pittori si rinvia a S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, «Paragone», XXIII (267), 1972, pp. 25-74; F. Flores D'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci*, «Antichità Viva», XII (2), 1973, pp. 18-25, XII (4), 1973, pp. 15-28, XII (6), 1973, pp. 6-13; M. Gregori, *Pietro da Cortona e Firenze*, in C.L. Frommel, S. Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del convegno interna-

Le indagini archivistiche forniscono nuovi dati per accertare il primo soggiorno veneziano del Gabbiani nel periodo tra il 1678 e il 1681, accentuando il ruolo di Giovanni Vincenzo Salviati nella formazione e nella carriera artistica del pittore<sup>14</sup>. Alla famiglia del nobiluomo i Gabbiani dovevano essere legati da un rapporto privilegiato se Anton Domenico e i fratelli, Giovanni Andrea e Jacopo Giuseppe, furono tenuti a battesimo dalla nonna, dalla madre e dalla moglie del Salviati<sup>15</sup>. L'esperienza veneziana del Gabbiani, sostenuta dalla protezione del Salviati unitamente a quella del marchese Francesco Riccardi, affinché, ricorda lo Hugford, il pittore «potesse gustare e imitare quel molto di bello e di famoso che ivi si vede nel genere della bell'arte sua, e insieme per acquistare sempre più maggior credito e forza nel suo dipignere»<sup>16</sup>, può essere ricostruita compulsando i resoconti del 'procaccia'<sup>17</sup> Iacopo Ciuti e le

zionale (Roma-Firenze, 1997), Electa, Milano 1998, pp. 129-144; M. Gregori, *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle sale dei Pianeti*, in Ead. (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. Letà di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006, pp. 91-134.

<sup>14</sup> I dettagliati resoconti del procaccia Iacopo Ciuti segnalano il 29 maggio 1678 quale giorno di pagamento al collega Betti per aver condotto a Venezia il Gabbiani con il suo baule e il 17 aprile 1681 il saldo al vettore Boschi per il viaggio di rientro del pittore a Firenze. Date che possono essere anticipate se nell'*Elogio* del Tintoretto compresa nella *Serie degli Uomini illustri* è ricordata la visita del Gabbiani alla casa del maestro cinquecentesco effettuata nel 1677, in cui l'erede del pittore veneziano faceva dono ad Anton Domenico di alcuni disegni tratti dal Robusti da sculture originali di Michelangelo, cfr. *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 voll., Gaetano Cambiagi et al., Firenze 1769-1775, VI, 1773, p. 201. L'episodio e due dei disegni citati sono stati rintracciati da Franco Paliaga nelle raccolte grafiche degli Uffizi e pubblicati nel suo scritto dedicato ai soggiorni di studio trascorsi a Venezia da molti artisti fiorentini e al loro ruolo in qualità di esperti periti nel commercio di opere d'arte tra la città marinara e Firenze durante il Seicento cfr. F. Paliaga, *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 83, 2016, p. 78, nota 43, fig. 5. Episodio che, per ricordarsi alle date di pagamento del procaccia, dovrà essere collocato tra gennaio e marzo del 1677 *ab incarnatione* (ovvero 1678 in stile comune) così come la data di rientro del Gabbiani a Firenze è da anticipare alla fine di febbraio del 1681 se il pittore è ricordato già in patria in una lettera data-ta 1 marzo 1680 *ab incarnatione* (ovvero 1681 in stile comune) (ASFi, Mediceo del Principato, 1575, c. 575) già segnalata, e in parte trascritta, in M.S. Alfonsi, *Cosimo II de' Medici e Venezia. I primi anni di regno*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine 2002, p. 275.

<sup>15</sup> Le fedeli battesimali dei tre fratelli Gabbiani rivelano quanto la famiglia avesse un legame, in parte ancora da chiarire, con i Salviati e gli Albizi di Firenze, due delle casate nobiliari più vicine ai Medici sia per vincoli di parentela che per incarichi istituzionali.

<sup>16</sup> Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 65 (cc. 43v-44r del manoscritto).

<sup>17</sup> Il termine definisce i trasportatori dell'epoca, la cui attività concerneva la conduzione di persone, di cose o della corrispondenza.

missive di Alessandro Ambrogio, maggiordomo e inviato del Salviati a Venezia per seguirne gli affari<sup>18</sup>.

Dieci i dipinti licenziati dal Gabbiani a Venezia e trasportati a Firenze dal Ciuti, dei quali, nonostante non siano stati rintracciati, è stato possibile recuperare le descrizioni nelle carte d'archivio del marchese Francesco Riccardi. Se tre dipinti raffiguravano due ritratti di poeti, ovvero Virgilio e Omero, e un «Sacrificio»<sup>19</sup>, tutti «venuti da Venezia»<sup>20</sup>, si può ipotizzare l'esecuzione veneziana, limitata al triennio 1678-1681, di alcune delle opere ricordate e registrate sotto il nome del Gabbiani negli elenchi della collezione Riccardi, raffiguranti «La strage dei fanciulli», «La famiglia di Dario davanti ad Alessandro» e «Gesù Cristo sanante i lebbrosi»<sup>21</sup>. Meno certa è l'individuazione delle opere veneziane destinate al Salviati che potrebbero tuttavia corrispondere ad alcune, se non tutte, delle quattro tele raffiguranti «istorie» attribuite al Gabbiani nell'inventario degli arredi del palazzo familiare di «via del Palagio» (attuale palazzo Borghese in via Ghibellina), datato al 1711<sup>22</sup>.

A Venezia, come in precedenza a Roma (1673-1676)<sup>23</sup>, il Gabbiani seguì un itinerario prestabilito dalla educazione artistica, che riteneva l'esperienza in 'Lombardia' un momento indispensabile per la formazione di un pittore. Pietro da Cortona, nel suo *Trattato*, ricorda alcuni capolavori dei tre principali maestri della pittura veneziana del Cinquecento, ovvero Tiziano, Veronese, Tintoretto, disseminati nelle collezioni private e nelle chiese della città lagunare e affermati come modelli di riferimento della lezione artistica diffusa dal Berrettini. I suoi lasciti nelle sale dei Pianeti di palazzo Pitti<sup>24</sup> e l'interpretazione del cortonismo di Ciro Ferri appreso dal Gabbiani a Roma

<sup>18</sup> Gli inediti documenti conservati nell'archivio Salviati presso la Scuola Normale Superiore di Pisa si compongono dei già ricordati resoconti economici di Iacopo Ciuti e di un gruppo di novanta lettere dell'Ambrogio di cui solo cinque menzionano Anton Domenico Gabbiani (Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, fasc. I, ins. 7, c. non numerata).

<sup>19</sup> Per il dipinto raffigurante un «Sacrificio» è verosimile credere che si tratti del «Sacrificio di Salomone» descritto come «un quadro largo braccia 2 [116,72 cm] con ornamento intagliato, dorato e parte tinto di bolo, dipintovi dal Gabbiani» in un inventario delle masserizie esistenti nel palazzo fiorentino dei Riccardi compilato nel 1715 (ASFi, Riccardi, 272, trascritto in M.J. Minicucci, *Parabola di un museo*, «Rivista d'arte», 39, 1987, p. 339).

<sup>20</sup> I tre dipinti sono ricordati in un inventario stilato dopo il 1677, cfr. ASFi, Riccardi, 268, c. 219.

<sup>21</sup> Le opere sono citate negli inventari del 1715 (ASFi, Riccardi, 272, trascritto in Minicucci, *Parabola di un museo*, cit., pp. 339-340) e del 1753 (ASFi, Riccardi, 274, c. 18v).

<sup>22</sup> Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, ins. 46, c. 175.

<sup>23</sup> Sull'Accademia istituita a Roma per volere di Cosimo III si rinvia a M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180, con bibliografia precedente.

<sup>24</sup> Sul Cortona a palazzo Pitti si rinvia alla nota 13.

sono la traduzione in pittura dei principi teorici espressi nel *Trattato*. Nel testo il Cortona cita la tavola raffigurante il *Martirio di San Pietro Martire* di Tiziano che «come cosa bellissima, si conserva in Venezia nella chiesa de' SS. Giovanni e Paolo»<sup>25</sup>, un'opera perduta del maestro cadorino che il Gabbiani copiò<sup>26</sup> nel suo primo viaggio nella città lagunare, memore anche dei suggerimenti dispensatigli da Livio Mehus di accostarsi «all'opere di quei degni Maestri morti, né cercasse altro tra' vivi» e sul «più profittevol contegno da tenersi da lui in quella Città», dalla quale Livio era «tornato di fresco», verosimilmente nel 1673<sup>27</sup>. Il fiammingo aveva dipinto intorno al 1650 *Il Genio della Pittura*<sup>28</sup> raffigurandosi al cavalletto come un giovane genio alato e incoronato di alloro in atto di copiare l'opera tizianesca.

Frutto delle peregrinazioni veneziane del Gabbiani sono le copie, non rintracciate, tratte dagli originali di Tiziano e ricordate dallo Hugford<sup>29</sup> come esercizi. Un «paesetto» di difficile identificazione, un «San Sebastiano», tratto da un'opera del pittore cadorino nota come la *Madonna dei Frari* nella chiesa di San Niccolò della Lattuga accanto alla basilica dei Frari<sup>30</sup> e la *Pentecoste*, un'altra opera non identificata e derivata dall'originale dipinto da Tiziano per la chiesa di Santo Spirito in Isola e trasferita nel 1656 nella chiesa di Santa Maria della Salute. Una pala che tornò nei pensieri del Gabbiani quando, nel 1705, dovè comporre la tela per l'altare maggiore della chie-

<sup>25</sup> O. LeLonotti, B. Prenetteri [G.D. Ottonelli, P. Berrettini], *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro ...*, ed. a cura di V. Casale, Canova, Treviso 1973 (ed. orig. 1652), p. 202. Per le opere di Tiziano citate nel presente testo si rinvia H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 voll., Phaidon, London 1969-1975, *ad indicem*.

<sup>26</sup> Sulla copia non rintracciata tratta dal Gabbiani dall'originale di Tiziano si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-54.

<sup>27</sup> Ivi, p. 8. Su Livio Mehus si vedano il fondamentale contributo di M. Gregori, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-266 e N. Barbolani di Montauto, *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII (135-136), 2017, pp. 26-55. La studiosa ipotizza una sosta a Venezia nel viaggio 'lombardo' del Mehus documentato al 1673 in alcune missive al cardinal Leopoldo provenienti da Bologna e Modena, cfr. ivi, pp. 48-49, nota 56.

<sup>28</sup> Sul dipinto del Mehus si rinvia a N. Barbolani di Montauto, in M. Chiarini (a cura di), *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2000), Sillabe, Livorno 2000, p. 62, n. 1.

<sup>29</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-54.

<sup>30</sup> La prova grafica che copia la parte bassa della *Madonna dei Frari*, conservata tra i disegni sotto il nome del Gabbiani agli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da ora in avanti GDSU, inv. n. 1734 F) è stata ricondotta, con altri fogli 'veneziani' del medesimo fondo grafico attribuiti al fiorentino, da Novella Barbolani di Montauto agli esercizi 'lagunari' di Livio Mehus, cfr. Barbolani di Montauto, *L'Antico e Venezia*, cit., 2017, pp. 35-39. La studiosa toglie la paternità del fiorentino a quasi tutti gli studi grafici tratti da opere di maestri del Cinquecento visibili nel Seicento a Venezia presenti nella citata cartella. Rimando ad un futuro studio la mia opinione sull'autografia di tali fogli che richiederebbe approfondimenti non percorribili in questa sede.

sa fiorentina di San Giorgio e dello Spirito Santo alla Costa<sup>31</sup>, in cui Anton Domenico riprese lo sviluppo in profondità della scena tramite la presenza di colonne la cui sequenza, sottolineata dalla luce, segna i diversi piani che portano verso lo sfondo paesaggistico.

Il Gabbiani individua brani o singole figure dei più famosi e grandi quadri del maestro veneto su cui esercitarsi, ma egli studia anche le opere del pittore cadorino meno note e di contenute dimensioni come la tavola con *San Nicola di Bari* nella chiesa di San Sebastiano che il pittore fiorentino tradusse su una piccola tela, non rintracciata<sup>32</sup>. La squisitezza degli accordi cromatici con la quale Tiziano dà rilievo al nastro blu morbidamente annodato sulla veste rossa del giovinetto o il profilo rosso della cappa del santo è appresa dal Gabbiani che ne ha fatto una costante distintiva della sua attività pittorica. Una eleganza coloristica che rivedremo nei fiocchi serici indossati dai musicisti e cantori ritratti nella ormai nota serie di tele dipinte per il gran principe Ferdinando tra il 1685 e il 1687<sup>33</sup> o nella mozzetta indossata dal santo nel *San Francesco di Sales in gloria*<sup>34</sup> nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, la prima pala d'altare fiorentina nota, stando ai documenti reperiti, eseguita nei primi due mesi del 1690<sup>35</sup>. Brillanti cromie originali antipatrici della chiarezza settecentesca sono emerse in seguito al restauro che ha evidenziato una velocità di pennellata, insolita a questa data, con cui il Gabbiani tratta le insegne episcopali e le vesti del santo. Note aderenti al naturale sono restituite tramite l'uso del colore e dei chiaroscuri e sostenute

<sup>31</sup> Sull'intervento di riammodernamento della chiesa effettuato dal Foggini e quindi sulla pala d'altare del Gabbiani si rinvia a R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003, pp. 193-207, fig. 224, con bibliografia precedente.

<sup>32</sup> Sul dipinto di Tiziano si rinvia a Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., pp. 151-152, n. 131, fig. 170.

<sup>33</sup> Su tali dipinti, noti da tempo, si rinvia in ultimo a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 40-47, nn. 5-6; R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 148-151, nn. 6, 7.

<sup>34</sup> M.M. Simari (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011. La sinergia che dovrebbe accompagnare sempre il lavoro del ricercatore a quello delle soprintendenze è testimoniata dalla mia richiesta di visionare il dipinto che ha permesso a Maria Matilde Simari di rintracciare la tela in uno dei depositi adibiti alla conservazione degli strappi d'affresco e di poterla ricollocare sull'altare designato nella chiesa dei Santi Apostoli nel novembre del 2011.

<sup>35</sup> ASFi, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, B/784, Libro di Entrata e Uscita della chiesa di S. Francesco di Sales in SS. Apostoli, 1678-1784, inserto XX, cc. 120-122. Le inedite carte d'archivio documentano un compenso al pittore di 280 scudi e posticipano di cinque anni l'esecuzione della tela ritenuta dalla critica del 1685 (si veda in ultimo M. Betti, *L'attività giovanile del Gabbiani e la pala dei Santi Apostoli*, in Simari, *Il restauro della pala*, cit., p. non numerata).

dal disegno, quali il merletto che profila la cotta, la bellissima mitria e il pastorale, ma anche il viandante che rende più evocativo il paesaggio di sfondo. La luce, che avvolge e affusola le membra dei grandi angeli in primo piano, permea il paesaggio sullo sfondo, condotto con toni ariosi, in cui l'armonia dei bianchi fa risaltare gli edifici, restituendo un'atmosfera calma, tipica del tramonto e quasi silenziosa che bene si contrappone alla macchinosità della composizione e che ha condotto Mina Gregori a definire lo squarcio di paesaggio dai forti accenti veneti, il brano più poetico del dipinto<sup>36</sup>.

Riconducibile al *San Francesco di Sales in gloria* è l'inedito studio degli Uffizi preparatorio della figura dell'angelo posto centralmente sotto le nuvole a sostegno del santo (Fig. 1)<sup>37</sup>. Il disegno, condotto a matita nera e ripassato a carboncino, strumentale alle marcature di alcune linee in contrasto con le aree luminose eseguite a gessetto bianco, documenta non solo lo studio approfondito delle singole figure della composizione delineate nelle loro pose finali e nella loro definitiva caratterizzazione chiaroscurale, dagli effetti tonali veneti, ma dimostra anche l'estrema capacità acquisita dal Gabbiani di saperle rappresentare nei più arditi scorci come testimonia il volto dell'angelo.



Figura 1 – Anton Domenico Gabbiani, *Angelo*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

<sup>36</sup> Gregori, *Appunti*, cit., p. 30.

<sup>37</sup> GDSU, inv. n. 9843 F, matita nera, tocchi di matita nera grassa, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 270×402 mm.

Dall'opera di Tiziano il Gabbiani non si limitò ad apprendere il sofisticato maneggio delle tinte ma osservò anche gli sfondi come gli elementi architettonici di memoria classica del citato *San Nicola di Bari* e lo scorcio del volto del giovinetto reggi-tiara che è ripreso dal pittore fiorentino nella raffigurazione della testa del santo nel *Martirio di San Lorenzo* di Pescia, verosimilmente compiuto tra il luglio del 1708 e l'agosto del 1709<sup>38</sup>.

L'esercizio sulle opere di insigni autori ed in particolare su quelle dipinte da Tiziano è ricordato dallo Hugford come «massima del Gabbiani per non deteriorare nell'Arte» e consigliato, nella misura di «almeno un bel Quadro di detto Autore» all'anno, a coloro che avessero voluto mantenersi nella «buona maniera del dipingere», evitando di «trovarsi fuori strada». Uno scostamento dal 'giusto' modo pittorico ritenuto dallo Hugford comune a molti che, dopo avere dato ottimi saggi di sé durante gli studi giovanili, operano «molto di pura pratica, senza voler [...] vedere le cose dal vero» e così «si riducono a segno»<sup>39</sup>. Una pratica mantenuta durante tutta la sua vita nella quale, secondo il biografo, il Gabbiani copiò dal maestro cadorino ritratti maschili e femminili, dipinti sia profani che religiosi, come la *Venere di Urbino* e il *Cristo Salvatore*. Ancora «per suo studio nel 1708 in età d'anni 56»<sup>40</sup> il Gabbiani si confrontava con la complessità delle gradazioni cromatiche della *Santa Maria Maddalena penitente* di palazzo Pitti<sup>41</sup>. La copia dello *Sposalizio di Santa Caterina*<sup>42</sup>, l'esercizio «non del tutto finito» su un «Ritratto di un uomo con corazza sotto la veste»<sup>43</sup>, o una mezza figura di «San Giuseppe», derivata con molta probabilità dalla grande tavola della *Sacra Famiglia*, oggi perduta, sono altre opere ricor-

<sup>38</sup> G. Salvagnini, *La decorazione pittorica della cappella Cecchi*, in G.C. Romby, A. Spicciani (a cura di), *Il Duomo di Pescia: una chiesa per la città*, ETS, Pisa 1998, pp. 87-93.

<sup>39</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 52, 53.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Sull'opera tizianesca si rinvia a S. Padovani, in M. Chiarini, S. Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze, 2003, II, p. 453, n. 746 con bibliografia precedente. Pur mantenendo la formula dubitativa, Shigetoshi Osano avanza il nome del Gabbiani come possibile autore della bella copia della *Maddalena* di Tiziano conservata nella caserma Antonio Baldissera del Comando Legione Carabinieri Toscana di Firenze quale deposito delle Gallerie degli Uffizi (inv. Poggio Imperiale 1860, n. 1293), Osano, *Le riproduzioni pittoriche*, cit., p. 22, fig. 3.

<sup>42</sup> La tela fu ritenuta autografa fino al 1877 ma è opinione della critica che si debba riferirla alla bottega del pittore cadorino. Sul dipinto si rinvia a M. Manfredini, in G. Agostini, E. Allegri (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1978-1979), Centro Di, Firenze 1978, pp. 70-72, n. 11.

<sup>43</sup> La descrizione dell'originale tizianesco induce ad identificarlo con il *Ritratto di Ippolito de' Medici vestito all'ungherese*, sul quale si rinvia a S. Padovani, in Chiarini, Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina*, cit., II, p. 458, n. 751.

date dallo Hugford e tratte dal Gabbiani da originali di Tiziano conservati nell'appartamento del gran principe Ferdinando<sup>44</sup>.

L'esperienza veneziana del Gabbiani, che gli fece acquisire la stima della famiglia Medici in qualità di ottimo intendente della pittura dei grandi maestri del Cinquecento veneto<sup>45</sup>, non si concluse secondo la versione baldinucciana con un ritorno volontario del pittore dopo sei mesi dalla sospensione del mantenimento da parte dei due patroni, ma terminò per cause di forza maggiore. Fu merito di Giovanni Vincenzo Salviati se il Gabbiani tornerà a Firenze e continuerà a dipingere. Le ricordate ed inedite lettere di Alessandro Ambrogi<sup>46</sup> all'aristocratico testimoniano l'assenza di un tenore economico e di una condotta morale decorosi che giustificano lo stato di estrema difficoltà in cui fu colto Anton Domenico, il quale si aggirava per la Serenissima «malissimo vestito e quel [che] guadagna e spende tutto malam[en]te». La condizione era, a detta dell'Ambrogi, conseguente al peggioramento del «negoziò»<sup>47</sup> avviato dal pittore a Venezia e alla mancanza di «un soldo», oltre alla leggerezza di essersi «innamorato e che voleva sposare una donna, che non voleva far bene». Le lettere relazionano sull'opera di convincimento compiuta dal maggiordomo del Salviati nei confronti del Gabbiani al fine di riportarlo a Firenze dove il pittore non voleva tornare a causa dei sentimenti di vergogna e di timore provati nel caso in cui si fosse saputo nella propria città natia delle 'leggezze' compiute a Venezia.

Una generosa offerta di lavoro da parte del marchese Salviati, intuibile dalla lettera del 4 marzo 1681 (stile comune), riusciva a fare desistere il pittore dall'idea di rimanere nella città lagunare e a farlo rientrare a Firenze. La proposta al Gabbiani, della quale non abbiamo l'accordo scritto ma che dovette essere simile al contratto offerto dal Salviati a Jean Nicolas Rom-

<sup>44</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 50. Per altre copie tratte dai dipinti della collezione dei Medici si veda oltre nel testo.

<sup>45</sup> Nel 1715 il Gabbiani fu mandato a Roma per valutare l'autenticità di un dipinto ritenuto un originale di Paolo Veronese. La notizia è documentata in due lettere di Bartolomeo Pesenti inviate al pittore da Firenze nelle date 8 e 15 maggio 1715, cfr. Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere artistiche*, cit., V, 1822, pp. 302-304. A commento della prima lettera il Bottari affermava che il dipinto fosse un ritratto del Veronese conservato nella collezione del Duca di Bracciano pervenutovi dalla quadreria della regina Cristina di Svezia. Sebbene originale, il dipinto non fu comprato poiché, sostiene il Bottari, «era a figura intera al naturale, e storiato, fingendo Paolo d'accogliere la Pittura», e per tale motivo non adatto alla serie dei ritratti dei pittori, cfr. *ivi*, p. 302. Sulla conoscenza della maniera veneta del Gabbiani e sugli incarichi peritali ricevuti dai Medici si veda Paliaga, *Apprendimento artistico*, cit., pp. 78-79.

<sup>46</sup> Si veda la nota 14.

<sup>47</sup> È probabile che lo Hugford intenda la volontà del Gabbiani di essersi proposto come pittore sulla piazza veneziana.

bouts nel 1689<sup>48</sup>, non fu accettata da Anton Domenico, il quale, sebbene fosse disposto a dipingere le opere che il nobiluomo gli avesse richiesto, non acconsentì a vivere nel palazzo Salviati di Firenze né a condurre le opere con i tempi dettatigli dal committente. La risposta del Gabbiani riportata dall'Ambrogi dimostra una certa dignità e una particolare sincerità del pittore soprattutto in considerazione della situazione di evidente difficoltà da lui sofferta a Venezia, che lasciava poco spazio alle pretese personali. La situazione economica debitoria del Gabbiani fu risanata dal marchese con l'elargizione di almeno cinquanta scudi per saldare i conti aperti dal pittore nella Serenissima.

Una volta a Firenze, dalla primavera del 1681, il Gabbiani eseguì opere, non rintracciate ma ricordate dai documenti d'archivio, per il cardinale medico Francesco Maria e per Pier Antonio Gerini, che anticipano l'interesse della famiglia granducale e della corte per la sua pittura, il cui inizio era stato individuato dalla critica nella commissione del gran principe Ferdinando della serie, già ricordata, di tele con i ritratti dei suoi musici e cantanti<sup>49</sup>.

Francesco Saverio Baldinucci ricorda come il Gabbiani, in questo frangente, «intraprese a fare molti ritratti terminandone fino a due il giorno, con molto credito e reputazione», tale da richiamare l'attenzione di Cosimo III ed essere invitato alla villa di Castello a ritrarre al 'naturale' «i suoi più nobili cortigiani e le persone al suo servizio»<sup>50</sup>.

L'inedito *Ritratto di un pastore sardo in atto di suonare due zufoli*<sup>51</sup> (Fig. 2) e i *Famigli della corte del granduca Cosimo III*, tela quest'ultima recentemente pubblicata<sup>52</sup>, ma ancora poco nota, che fu descritta minuziosamente anche dallo Hugford<sup>53</sup>, sono i due dipinti commissionati dal granduca e ri-

<sup>48</sup> P. Hurtubise, *Une Famille-témoin, les Salviati*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1985, p. 463. Sui contratti stipulati dal Salviati con artisti si veda anche V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999, p. 138.

<sup>49</sup> Le carte d'archivio riferiscono il pagamento di 10 scudi al Gabbiani per un dipinto eseguito per Francesco Maria de' Medici in data 5 agosto 1681 (ASFi, Congregazione di San Giovanni Battista, IV serie, n. 171, c. 62v) e altri 10 scudi per un ritratto, verosimilmente di Pier Antonio Gerini, e 2 scudi per una pala per l'Accademia della Crusca saldati al pittore il 31 luglio 1682 (ASFi, Gerini, 3932, c. 250r; trascritto in M.T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, «Storia dell'arte», 119, 2008, p. 80, nota 84). Sui ritratti dei musici e cantori del gran principe Ferdinando si rinvia alla bibliografia citata in nota 33.

<sup>50</sup> Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 66 (c. 44v del manoscritto).

<sup>51</sup> Inv. 1890, n. 3838, olio su tela, 205×140 cm.

<sup>52</sup> Sulla tela si veda S. Rampino, in A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016, pp. 92-93, n. 8.

<sup>53</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 12.



Figura 2 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di un pastore sardo in atto di suonare due zupoli*. Scandicci (FI), villa di Castelpulci, Scuola Superiore della Magistratura. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

tenuti del 1684, anno in cui le due tele furono inviate alla villa di Castello, dove rimasero fino al 1846<sup>54</sup>. Dai documenti reperiti risulta che la loro esecuzione sia da anticipare alla primavera del 1682, periodo in cui il Gabbiani ritrasse il *Pastore* e i *Famigli* su due tele appartenute a Justus Suttermans. Continuatore in chiave moderna del genere e dello stile del pittore fiammingo, Anton Domenico ne proseguì l'attività, volta a soddisfare, così come fece Niccolò Cassana, il particolare interesse del granduca per i ritratti della gente di corte<sup>55</sup>.

Il *Ritratto del pastore sardo* può essere interpretato come quello di un suonatore di 'launeddas', strumento tipico della tradizione musicale sarda dalle sonorità particolari che ricordano il suono della cornamusa che può avere attratto il Gabbiani. La particolarità del soggetto e l'ampio sfondo paesaggistico, espressione del gusto per la natura vegetale e animale molto apprezzato a Firenze, per la quale i Medici coltivarono un interesse scientifico<sup>56</sup>, fece guadagnare al pittore la stima del giovane principe Ferdinando, il quale dopo pochi anni avrebbe scelto il pittore per farsi ritrarre con i propri musicisti<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Il dipinto è descritto come un «quadro alto Braccia 3 e ½ largo Braccia 2 e ½ entrovi dipinto il Villano che venne di Sardigna, che suona due zufoli, con due pecore e vedute in lontananza con pastori e pastorelle» fu inviato con il compagno alla villa di Castello in data 7 novembre del 1684 (ASFi, Guardaroba medicea, 871, Giornale di entrata e uscita, 1684-1685, c. 189r; trascritto da Elena Scaravella in entrambe le schede ministeriali relative ai due dipinti OA/09/00227248, OA/09/002272451, 1990). Le due tele sono state rintracciate dalla studiosa negli elenchi della villa del 1785, 1799, 1802 e del 1815, per poi essere inviate il 31 dicembre 1846 al magazzino dei mobili di palazzo Vecchio. Da quel momento le sorti dei due dipinti si divisero e nei vari spostamenti il nome dell'autore del *Ritratto del pastore sardo* è indicato in maniera sempre più vaga nei documenti successivi, fino a perdersi completamente nella attribuzione «alla maniera del Volterrano» nell'inventario del 1890. Il dipinto è in deposito alla Scuola Superiore della Magistratura nella villa di Castelpulci a Scandicci (FI). Il quadro compagno raffigurante i *Famigli* decora la cosiddetta 'Galleria del Gabbiani', per essere stata dipinta dal pittore unitamente alla sala della Meridiana, ovvero nella Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Angiolini di palazzo Pitti. Si auspica che le due opere ritornino ad essere esposte unite come in origine.

<sup>55</sup> A tale interesse dei Medici è stata dedicata la mostra *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, citata in nota 52. Sul rapporto tra Cosimo III e Suttermans si rinvia a L. Goldenberg Stoppato (a cura di), *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006), Sillabe, Livorno 2006; sul Cassana ritrattista in rapporto con la corte fiorentina si rinvia a M. Chiarini, *Niccolò Cassana. Portraitist of the Florentine Court*, «Apollo», 100, 1974, pp. 234-239.

<sup>56</sup> Sul tema si rinvia a M. Chiarini (a cura di), *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997.

<sup>57</sup> Sulla tela si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 40-43, n. 5.

La tavolozza giocata sulle tonalità essenziali del nero, del bruno con incursioni di verde malva nel berretto e nella stola di panno a righe che fanno risaltare l'incarnato arrossato del pastore, il gruppo variopinto di figure sullo sfondo, che ben si accorda con le sfumature dell'azzurro e del rosa tenue del cielo, creano una atmosfera arcadica dai toni naturalistici, come la pecora in primo piano che bruca un filo d'erba. Il Gabbiani mostra il proprio interesse rivolto agli sfondi naturali e alle atmosfere quiete dei paesaggi, colti al calare della sera, non esenti da ispirazioni derivate dalle ambientazioni di Pier Francesco Mola, già suggerite da Mina Gregori<sup>58</sup>, e confermate dal ricordo dello Hugford delle copie tratte dal fiorentino da due «paesetti tondi» e di un «Paese con Argo e Mercurio» del pittore ticinese, in collezione medicea<sup>59</sup>. Se Nicholas Turner<sup>60</sup> indica nel *Riposo nella fuga in Egitto* di Pier Francesco Mola, conservato al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, il dipinto di confronto per il gruppo centrale dipinto dal Gabbiani nella tela del medesimo soggetto eseguita per il gran principe Ferdinando, si osserva che in un'altra occasione la pittura del Mola sia stata presa a modello. Dall'*Endimione*<sup>61</sup>, ora in collezione Koelliker di Milano, sembra che Anton Domenico abbia derivato la posa del giovane addormentato disteso e con il braccio sinistro piegato a cingere la testa disegnato in un foglio degli Uffizi (Fig. 3)<sup>62</sup>. Uno studio che potrebbe essere servito al Gabbiani per definire la posa del braccio della personificazione dell'Ozio nell'affresco nella sala della Meridiana a palazzo Pitti, condotto nel 1693, o, per ipotesi, la figura dell'*Endimione* per il dipinto, non rintracciato, presentato da Alessandro Del Grazia

<sup>58</sup> Gregori, *Appunti*, cit., p. 30.

<sup>59</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53, 55. I due piccoli paesi in forma ovale del Mola erano collocati nella «stanza medesima» dell'appartamento del gran principe Ferdinando in cui erano esposti altri originali copiati dal Gabbiani come *Lo Sposalizio di Santa Caterina* di Tiziano citato. Inventariati nell'elenco dei quadri della collezione di Ferdinando stilato nel 1713, anno della sua morte, i due dipinti non sono stati rintracciati, rendendo impossibile avere i modelli di riferimento per le copie eseguite dal Gabbiani (ASFi, Guardaroba Medicea, 1222, c. 13v, trascritto in M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (I)*, «Paragone», XXVI (301), 1975, p. 72).

<sup>60</sup> N. Turner, *A Previously unpublished compositional study by Anton Domenico Gabbiani for his late "Rest on the flight into Egypt" at Marina di Carrara (Massa Carrara)*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005, pp. 28-32.

<sup>61</sup> Sul dipinto si rinvia a F. Petrucci, in Id. (a cura di), *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia, palazzo Chigi, 2005), Skira, Milano 2005, pp. 142-143, n. 20; per un profilo del pittore e per l'analisi stilistica delle diverse componenti del linguaggio pittorico del ticinese rimane valido lo studio di R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972.

<sup>62</sup> GDSU, inv. n. 9850 F, matita nera grassa, lumeggiature a gessetto bianco, carta scureta, 260×415 mm.

all'esposizione del 1724 organizzata dall'Accademia del Disegno nel chiostro della Santissima Annunziata<sup>63</sup>.

Nel disegno la figura è indagata con un tratto puntuale e continuo, i cui contorni sono ispessiti dall'uso più marcato della matita nera grassa là dove il Gabbiani necessita di rendere volumetrica la forma anatomica. Il pittore delinea la gamba e il piede sinistro a lato, confermando l'attitudine di studiare compiutamente le figure e di sviluppare i loro particolari anatomici separatamente sullo stesso foglio.



Figura 3 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura maschile distesa*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'approfondimento della sensibilità naturalistica rimane un obiettivo costante perseguito dal Gabbiani che nello studio grafico (Fig. 4)<sup>64</sup> per la personificazione di una musa nell'affresco rappresentante *Esiodo risvegliato dalle muse*, dipinto in palazzo Corsini sul lungarno nel 1694, ne offre, come osserva Mara Visonà, un corrispettivo nell'immagine della figura com-

<sup>63</sup> Sull'affresco raffigurante *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza* e su alcuni disegni preparatori all'opera si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 74-81, n. 12; sul dipinto *Del Grazia* si rinvia a F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, p. 87.

<sup>64</sup> GDSU, inv. n. 9851 F, matita nera, tracce e lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 278x415 mm. Sul cartone di supporto l'annotazione di Annamaria Petrioli Tofani individua il disegno come studio preparatorio per l'affresco Corsini.

pleta dal modellato differenziato tra il primo piano e quello più distanziato dall'occhio del riguardante immerso nell'ambiente luminoso.



Figura 4 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura femminile distesa e vista di schiena*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'atmosfera dal sapore arcadico dispiegata nel *Pastore sardo* è rappresentativa del gusto mediceo tanto quanto l'ambientazione sfarzosa e le tonalità squillanti del dipinto raffigurante i *Famigli*, in cui Gabbiani mostra la propria espressività nella resa dei chiaroscuri nella figura di 'Pietro Moro' aggiornando il ricordo veronesiano, nel vibrante gioco di luci e ombre dell'epidermide, sulla pittura del Suttermans espressa nella *Monna Domenica delle Cascine*, *la Cecca di Pratolino* e *Pietro Moro* degli Uffizi<sup>65</sup>. Modulazioni chiaroscurali che Anton Domenico riproporrà nel moretto con il pappagallo nel *Ritratto di tre virtuosi del gran principe Ferdinando con servo moro*<sup>66</sup> della serie dei 'Musici' o nella più tarda figura di Baldassarre nell'affresco della cupola di San Frediano in Cestello<sup>67</sup>. Le tele dipinte dal Gabbiani per Castello testimoniano il gusto di Cosimo III che si rivela anche nell'alternanza di nero e oro scelti a sottolineare l'intaglio mosso e articolato, nella sequenza di bacche

<sup>65</sup> Sul dipinto si rinvia a Goldenberg Stoppato (a cura di), *Un granduca e il suo ritrattista*, cit., pp. 48-49, con bibliografia precedente.

<sup>66</sup> Sulla tela (inv. 1890, n. 2802) si veda R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., pp. 150-151, n. 7.

<sup>67</sup> Sull'affresco si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 106-119, n. 17.

e foglie di lauro, delle ricche cornici, ancora presenti in entrambi i dipinti, che furono eseguite da Giovanni Magni, «intagliatore alla Piazza di San Giovanni» e dorate da Giuseppe Picchi tra il novembre e il dicembre del 1684<sup>68</sup>.

L'ambientazione naturale del *Ritratto del pastore sardo* si amplia nella visione paesaggistica dei 'Paesi' Gerini come nella poco nota *Madonna della zucca* di palazzo Pitti (Fig. 5) o nel *Ritrovamento di Mosè* di New York<sup>69</sup>. Entrambi i dipinti rivelano la forte matrice veneta modulata nella *Madonna sulla lezione* di Tiziano, espressa nella *Madonna del coniglio* del Louvre<sup>70</sup>, per lo sviluppo in senso orizzontale della composizione, in cui la Vergine Maria è seduta sul prato così come la raffigura il Gabbiani, e per le variazioni cromatiche degli squarci atmosferici, declinati sui toni e semitoni del rosa e dell'azzurro. Nella tela newyorkese il Gabbiani restituisce la regalità degli atteggiamenti, la preziosità delle vesti seriche offerte dalle opere dello stesso tema dipinte dal Veronese, del quale Anton Domenico recupera qui quel modo di rendere la luce «senza violenti contrapposti dipingendo il *plein-air*»<sup>71</sup> attraverso quella velocità di pennello distintiva della pittura veneziana. La figura femminile che assiste, mesta e silenziosa, al ritrovamento di Mosè dietro la protagonista regale trova il suo modello di riferimento nella *Madalena* di Giovanni Gerolamo Savoldo (1480-1548), un soggetto molto amato dal pittore d'origine bresciana ma veneziano per attività e stile pittorico<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Gli inediti conti rimessi alla Guardaroba generale dal Picchi e dal Magni contengono, confermandoli, l'autografia e i soggetti dei due dipinti, nelle cui descrizioni difficilmente si dilungavano gli artigiani e che sottolineano l'importanza e il prestigio delle due opere commissionate dal granduca. I documenti consentono di escludere definitivamente il nome dell'intagliatore Michele Prester, al quale Marilena Mosco aveva attribuito per tangenze stilistiche la cornice di corredo al dipinto raffigurante i *Famigli*, cfr. M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, Pagliai, Firenze 2007, p. 178.

<sup>69</sup> Per gli affreschi Gerini si rinvia a G. Ewald, *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 344-358; per la *Madonna della zucca* (inv. Oggetti d'arte Pitti 1911, n. 1319), così detta per l'ortaggio posto accanto al gruppo divino in primo piano, che attualmente decora l'appartamento della duchessa di Aosta a palazzo Pitti si rimanda a M. Chiarini, *Inediti del Settecento fiorentino. Anton Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Electa, Milano 1977, II, p. 586, fig. 542; per il dipinto newyorkese si rinvia a M. Gregori, *Florence and Tuscany*, in J. Maxon, J. Rishel (eds.), *Painting in Italy in the eighteenth century. Rococo to Romanticism*, Catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1970), Veriton Company, Chicago 1970, pp. 154-155.

<sup>70</sup> Sulla tela parigina si veda Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., I, pp. 105-106, n. 60.

<sup>71</sup> T. Pignatti, *Veronese*, Alfieri, Venezia 1976, p. 9. Lo studioso parafrasa uno dei commenti critici espressi da Eugène Delacroix sulla pittura del Caliari.

<sup>72</sup> Oltre alle versioni della National Gallery di Londra e del Paul Getty Museum di Los Angeles si ricorda quella proveniente dalla collezione Contini Bonacossi ora alla Galleria degli Uffizi, cfr. L. Brunori, in S. Draghi, A. Tosone (a cura di), *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018, pp. 118-119.



Figura 5 – Anton Domenico Gabbiani, *La Madonna della zucca*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, appartamento della duchessa di Aosta. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Il Gabbiani riesce a restituire quell'incolmabile distacco aristocratico espresso dalle figure veronesiane, quale componente di un venetismo declinato in senso gioioso e sensuale in alternativa all'interpretazione drammatica della pittura lagunare che ne diede Livio Mehus.

Per i biografi l'esordio come ritrattista a Firenze è indicato nel *Ritratto di Niccolò Mogliani*, che, attraverso le descrizioni consegnateci dalle fonti<sup>73</sup>, credo di individuare in un dipinto passato sul mercato antiquario londinese nel 1968 (Fig. 6)<sup>74</sup>. La posizione assunta dal soggetto, vestito in abito da città connotato dalla facciola bianca, la mano destra sul petto e la particolarità dei lineamenti molto marcati del volto, dall'espressione intensa, «attissimo a far figura di sgherro», come commenta lo Hugford, sono elementi che

<sup>73</sup> Una persona alta e «complesso molto» che «pareva un colosso [...] col viso tutto tarmato dal vaiuolo» è la descrizione del Mogliani fatta dal Baldinucci (Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 77, c. 56v del manoscritto) alla quale lo Hugford aggiunge «di cervello molto bislacco e assai sollazzevole» ribadendo anch'egli la particolarità del volto «assai pittoresco e grandemente tarmato» (Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 8-9).

<sup>74</sup> Il dipinto presentato dalla casa d'aste Sotheby's con una generica attribuzione alla scuola genovese del Seicento fu considerato da Gerhard Ewald uno dei perduti ritratti del gobbo Tomaso Trafedi dipinto dal Volterrano (Sotheby's, *Catalogue of an important collection of old master paintings*, 12 giugno 1968, Sotheby's, London 1968, n. 45; G. Ewald, *Unknown works by Baldassare Franceschini, called il Volterrano (1611-1689)*, «The Burlington Magazine», CXV (842), 1973, p. 282, fig. 21).



Figura 6 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di Niccolò Mogliani*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

corrispondono alla descrizione del dipinto data anche da Francesco Saverio Balducci. L'epidermide caratterizzata da chiazze più chiare, quasi a indicare una pelle segnata dalle cicatrici del vaiolo, lo sguardo rivolto proprio a «mirar qualcheduno come suol dirsi a stracciasacco», l'aggettivo «tizianesco», pertinente al modo di trattare i capelli e utilizzato dal Balducci per indicare «il colorito di carne lombardo», sono connotazioni che fanno pro-

pendere verso l'ipotesi attributiva al Gabbiani<sup>75</sup>. Inoltre la modernità dell'impostazione diagonale è memore delle pose dei ritratti dipinti da Sebastiano Bombelli, il cui *Ritratto di tre avogadori* di Rovigo<sup>76</sup> ne illustra le varietà. La raffinatezza con la quale vengono condotte le pieghe dell'abbondante mantello, appena fermato dalla mano, unitamente alla magistrale regia chiaroscurale dell'intero dipinto sono caratteristiche che ritroviamo nello stile pittorico del Gabbiani, esemplificato nell'*Autoritratto* giovanile degli Uffizi eseguito nel 1685<sup>77</sup>. La particolare posa del braccio, con il polso piegato e la mano al petto, sottolineato dalla luce nella garbata snodatura, è un elemento che Gabbiani ripropose nell'apostolo in primo piano della citata *Pentecoste*<sup>78</sup>.

La «vivezza»<sup>79</sup> con la quale fu eseguito il ritratto del Mogliani, suscitò un grande plauso, di cui i dipinti per Castello sono una immediata conseguenza, e diede l'opportunità al Gabbiani di imporsi sulla scena fiorentina e di dedicare a tale genere pittorico la maggiore parte dell'attività degli anni ottanta del Seicento. Un periodo in cui la scomparsa di Justus Suttermans, avvenuta nel 1681, coincise con l'esigenza di una modernizzazione del genere, in assonanza con il gusto francese, esemplificato a Firenze dall'*Autoritratto* di Charles Le Brun<sup>80</sup>, arrivato nel 1685, che influenzò il coevo *Autoritratto* del Gabbiani. Un ammodernamento già avviato dai ritrattisti scelti dalla famiglia granducale come dimostra la florida attività dell'ultimo Carlo Dolci o di Antonio Franchi, il ritrattista di corte eletto da Vittoria della Rovere nel 1686<sup>81</sup>. Anton Domenico ebbe la possibilità di ritrarre gli esponenti della famiglia medicea e della corte. Tra questi non solo gli ormai noti musicisti e cantanti di Ferdinando o il personale di basso servizio di corte citati ma anche l'amico, lo scultore Massimiliano Soldani Benzi, con cui il Gabbiani contraccambiò il dono della medaglia fattogli al suo rientro a Firenze<sup>82</sup>, oltre agli intellettuali

<sup>75</sup> Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 77 (c. 56v del manoscritto).

<sup>76</sup> Sul Bombelli e sul dipinto di Rovigo si rimanda ad A. Rizzi (a cura di), *Mostra del Bombelli e del Carneio*, Catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 1964), Doretti, Udine 1964, pp. 24-25.

<sup>77</sup> Sull'*Autoritratto* giovanile si veda S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), p. 876, n. A369.

<sup>78</sup> Sulla pala d'altare si rinvia alla nota n. 25.

<sup>79</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 9.

<sup>80</sup> Sul pittore e sul suo *Autoritratto* si rinvia a B. Gady, N. Milovanovic (éds.), *Charles Le Brun (1616-1690)*, Catalogo della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 2016), Lienart, Paris 2016, pp. 82-85.

<sup>81</sup> Sulla ritrattistica di Carlo Dolci si rinvia L. Goldenberg Stoppato, *Carlo Dolci ritrattista*, in S. Bellesi, A. Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci 1616-1687*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2015), Sillabe, Livorno 2015, pp. 85-100; su Antonio Franchi e sul suo ruolo di ritrattista di corte, subentrando al defunto Suttermans, si rinvia a M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89.

<sup>82</sup> Sulla medaglia eseguita dal Soldani nel 1681, come testimonia l'esemplare conservato al British Museum di Londra (G. 3.1.M 428, il recto riporta la scritta intorno «Antonius Dominicus Gabbiani Pictor Flor.», sotto il troncamento «1681» e sul verso

Francesco Redi<sup>83</sup>, Giovan Battista Ricciardi<sup>84</sup>, Benedetto Menzini<sup>85</sup>, alcuni dottori come Giovanni Cosimo Villifranchi<sup>86</sup>, Francesco Baldassini<sup>87</sup>, tutti ritratti ricordati dallo Hugford e al momento non rintracciati.

intorno all'allegoria della Pittura il motto «Pro qua non metuam mori», diametro 92 mm), si rinvia a Mara Visonà che rintracciò il disegno preparatorio cfr. M. Visonà, *Un autoritratto di Anton Domenico Gabbiani per la medaglia di Massimiliano Soldani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 525-527. La mancanza dell'originale *Ritratto di Massimiliano Soldani Benzi* è sopperita in parte dalla incisione che Cosimo Colombini trasse dal disegno dello Hugford delineato a sua volta dal dipinto del Gabbiani e inserito a corredo dell'*Elogio* dello scultore nella *Serie degli uomini i più illustri*, cit., XII, 1775, pp. 95-102.

<sup>83</sup> Non menzionato dalle due principali biografie del pittore, ma ricordato in una lettera scritta dall'illustre aretino al fratello il 7 dicembre 1679, il *Ritratto di Francesco Redi* andava a decorare la villa agli Orti ad Arezzo, dove il dipinto era stato spedito assieme ad altri due eseguiti da Atanasio Bimbacci e da Giovan Battista Marmi, destinati ad altri sedi. Sebbene vi fosse sul retro delle tele il nome dell'autore, ad oggi i tre ritratti non sono ancora stati individuati. Sull'argomento e su alcune ipotesi attributive si rinvia a S. Casciu, *Aggiornamenti e nuove acquisizioni per l'iconografia rediana*, in W. Bernardi, L. Guerrini (a cura di), *Francesco Redi. Un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, Olschki, Firenze 1999, pp. 263-274; A. Matteoli, *Toscani illustri. Lo scienziato aretino Francesco Redi; apporti all'iconografia*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 74, 2007, pp. 51-72.

<sup>84</sup> Sul perduto ritratto del celebre letterato che fu eseguito prima del 1686, anno della morte, si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 39 e all'*Elogio di Anton Domenico Gabbiani*, in *Serie degli uomini i più illustri*, cit., XII, 1775, p. 63.

<sup>85</sup> Tra i principali esponenti di quella corrente letteraria che fu definita «arcadia edificante», Benedetto Menzini fu agevolato nei propri studi dall'intervento di Giovanni Vincenzo Salviati (C. Di Blase, *Arcadia edificante. Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1969). La comune frequentazione del Gabbiani e del Menzini del palazzo fiorentino ma anche della villa delle Selve, di proprietà del Salviati, nel periodo tra il ritorno a Firenze del pittore nel 1681 e l'andata a Roma del poeta nel 1685, offre buone possibilità di ipotizzare tale periodo per la realizzazione del ritratto del poeta.

<sup>86</sup> Giovanni Cosimo Villifranchi (1646-1699) fu per molti anni al servizio del gran principe Ferdinando de' Medici non solo come medico personale ma anche come autore di libretti comici che vennero rappresentati tra il 1683 e il 1695 nella villa medicea di Pratolino (per una valida sintesi dell'attività di librettista del Villifranchi si veda G. Rossi Rognoni, in Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., p. 160, n. 12). Rimasto fino al 1726 nello studio del Gabbiani, il *Ritratto del Dottore Giovanni Cosimo Villifranchi* entrò, dopo una breve sosta in casa del nipote Gaetano, nella collezione di Ignazio Enrico Hugford come lui stesso ricorda, cfr. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 39. Alla esposizione tenutasi nel chiostro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata nel 1767 il biografo presentava la *Testa di Ritratto del Dottor Villifranchi* eseguita dal Gabbiani, che potrebbe essere identificata con il dipinto in oggetto cfr. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte*, cit., p. 87.

<sup>87</sup> Anton Domenico, nella veste eccezionale di poeta, si cimentava nell'esercizio poetico in risposta ad alcune composizioni del Baldassini lusinghiere delle opere del pittore, le quali confermano, se non una riflessione critica sul Gabbiani, certamente una attenzione coeva rivolta al suo operato cfr. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit. p. 39. Al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi è conservato nel *corpus* grafico del Gabbiani un disegno che ritrae di profilo il Baldassini, inv. n. 3590 F, matita rossa su carta bianca incollata su altra carta con cornice a penna, 127x85 mm.

Il Gabbiani sviluppa in profondità gli sfondi in cui ambienta non solo le grandi pale d'altare come la citata *Pentecoste* ma anche i quadri da cavalletto come il *Cristo che somministra da bere a San Pietro d'Alcantara alla presenza di Santa Teresa d'Avila* di Monaco di Baviera del 1713 e la *Cena in casa del Fariseo* di Dresda<sup>88</sup>. In essi si rivela l'adesione agli impianti compositivi ed espressivi della *Pentecoste* di Tiziano ma anche delle *Cene* di Paolo Veronese, da cui il Gabbiani trasse delle copie ricordate dallo Hugford tra i dipinti trovati nello studio del maestro dopo la sua morte<sup>89</sup> e non identificate come la copia su «piccola tela»<sup>90</sup> tratta dal *Battesimo di Cristo* conservata nell'appartamento del gran principe Ferdinando oppure quella derivata da una delle versioni del *Martirio di Santa Giustina*<sup>91</sup>.

Non sorprende l'interesse di Gabbiani per il lessico veronesiano, il cui studio dovè essere incentivato anche dall'entusiasmo trasmessogli dall'amico Sebastiano Bombelli, che fu, secondo le fonti, un assiduo copista e il responsabile, ancora prima di Sebastiano Ricci, della rivalutazione della pittura di Paolo a Venezia<sup>92</sup>.

Citazioni dalle opere dei grandi maestri del Cinquecento veneziano che si modernizzano nell'adesione al colore intenso e caldo e alla stesura della materia pittorica più veloce e in alcuni tratti liquida, offerta dagli esempi fiorentini della pittura di Sebastiano Ricci, si ravvisano in pezzi quali l'*Allegoria della Toscana*, o i modelletti per gli episodi della vita di Ercole affrescati

<sup>88</sup> Il dipinto bavarese è ricordato dalle fonti antiche quale dono di Cosimo III alla figlia Anna Maria Luisa e, sebbene l'iscrizione a tergo indichi il 1714 quale presunto anno di esecuzione, l'inedito pagamento di 200 talleri avvenuto il 6 settembre 1713 anticipa a tale data la realizzazione dell'opera. Sull'opera si rinvia a N. Barbolani di Montauto, in S. Casciu (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006, pp. 318-319, n. 175; la tela di Dresda attende un giusto interesse non ancora emerso come risulta dai recenti cataloghi della galleria tedesca che le riservano una semplice menzione cfr. H. Marx (hrsg.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog*, 2 voll., König, Köln 2005, II, *Illustriertes Gesamtverzeichnis*, p. 753, n. 751.

<sup>89</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-55.

<sup>90</sup> Ivi, p. 53.

<sup>91</sup> Sul *Battesimo di Cristo* del Veronese si veda M. Chiarini, in Id., Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina*, cit., II, p. 479, n. 780 con bibliografia precedente. Del *Martirio di Santa Giustina* sono note la versione fiorentina, acquistata nel 1675 dal cardinale Leopoldo de' Medici da Paolo del Sera, la grande pala per l'altare maggiore della basilica di Santa Giustina a Padova che il Gabbiani potrebbe avere visto nella sosta durante il viaggio di ritorno a Firenze documentata in una lettera dell'Ambrogi al Salviati e infine la tela conservata nel Museo Civico della città veneta, cfr. Pignatti, *Veronese*, cit., pp. 60, 137, figg. 121-123, 458-469, 471-474.

<sup>92</sup> S. Marinelli, *Veronese nella storia*, in G. Baldassin Molli, D. Banzato, E. Gastaldi (a cura di), *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 2014-2015), Skira, Milano 2014, p. 50.

in palazzo Marucelli-Fenzi<sup>93</sup>. Una materia pittorica a volte trattata con più velocità in accordo con il gusto settecentesco per la pittura vivida e abbozzata, di cui il Gabbiani dà ampia prova nei modelli per gli affreschi dipinti nella villa medicea di Poggio a Caiano, nei palazzi Corsini e Incontri, o nelle chiese di San Frediano in Cestello e dell'eremo di Montesenario (Fig. 7)<sup>94</sup>. Il modo di comporre e l'esecuzione delle figure ariose e lievi espressi nel modello e nei disegni preparatori degli affreschi Corsini<sup>95</sup> risentono, nell'opinione di Mara Visonà, di una matrice veneta a cui contribuirono l'esempio fiorentino lasciato dal padovano Pietro Liberi nell'oratorio dei Vanchetoni nel 1639<sup>96</sup> e gli esercizi svolti dal Gabbiani sugli «sfondi» di Paolo Veronese ricordati dallo Hugford<sup>97</sup>. Tra questi il biografo menziona la copia non rinvenuta e tratta dal *Trionfo di Venezia* della sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale, i cui grandi angeli che scendono dal cielo possono avere suggerito al Gabbiani soluzioni formali per la figura dell'*Abbondanza* posta al centro della *Glorificazione della famiglia Corsini*. Della conoscenza degli impianti compositivi e pittorici veronesiani Anton Domenico aveva già dato ampia prova in uno dei tre affreschi condotti in palazzo Medici Riccardi nel 1691-1692, 'au retour' da Venezia, raffigurante *Le Belle Arti innalzate all'Immortalità*. Il ricordo del maestro veneto è percepibile nel gusto di mettere in scena eleganti allegorie formate da gruppi di figure disposti armonicamente nello spazio e nella preferenza per i colori chiari e cangianti<sup>98</sup>. Nell'impresa riccardiana il Gabbiani dimostra di avere compreso le riflessioni di Giorda-

<sup>93</sup> Sulle tre tele conservate nei depositi degli Uffizi si rinvia alle schede di M. Chiarini, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 62-63, 68-69, nn. 9, 10, 12.

<sup>94</sup> Sui modelli preparatori degli affreschi citati si rinvia a Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini*, cit., p. 55; R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 56-59, 106-114, 283-284; Barletti, *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei*, cit., p. 155; R. Spinelli, in C. Sisi, R. Spinelli (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2009), Giunti, Firenze 2009, pp. 98-99, n. 18, 132-133, n. 33.

<sup>95</sup> La riflessione mi è stata riferita in una delle varie occasioni di confronto sul tema offertemi da Mara Visonà che ringrazio. Sugli affreschi Corsini si rinvia a Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini*, cit., pp. 55, 57, 64-67, 80-89, 123, 126, 129-130, tavv. 35-41, 54-67.

<sup>96</sup> Sull'oratorio di San Francesco detto dei Vanchetoni si rinvia a M. Gregori, *L'Oratorio dei Vanchetoni*, «Bollettino della Unione Storia ed Arte», 1-2, 1967, pp. 2-3; A. Barsanti, *Una Confraternita dimenticata*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 115-133.

<sup>97</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit. p. 54.

<sup>98</sup> Sugli affreschi Riccardi si rinvia a R. Spinelli, *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici*, in C. Giannini, S. Meloni Trkulja (a cura di), *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 2005), Olschki, Firenze 2005, pp. 75-81, figg. 46, 47, 49.

no sulla pittura di Paolo nell'omaggio alle cromie accese esibite nella vicina galleria che il fiorentino ripropone nella scelta del blu acceso e del verde acido per i panni indossati da alcune figure ne *L'eroe abbatte l'Errore e incatena la Concupiscenza*. L'ardita impaginazione spaziale e le figure scorciate avvolte da panneggi ampi e variegati espressi nella *Caduta di Icaro*, affrescata nella prima delle tre stanze Riccardi su via Larga, sono debitorie nell'invenzione anche degli studi rivolti alle tele di Tintoretto ricordate dallo Hugford<sup>99</sup>.



Figura 7 – Anton Domenico Gabbiani, *La Madonna dona l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

<sup>99</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 54, «La presentazione al Tempio, di mano del Tintoretto, in tela di braccia due e un quarto pel traverso».

Un foglio<sup>100</sup> (Fig. 8) conservato agli Uffizi nel *corpus* grafico del Gabbiani testimonia l'esercizio, taciuto dai biografi, sulle tele eseguite dal Robusti per la Scuola di San Rocco, delle quali il Gabbiani copia a matita nera ed acquerellature brune l'*Elia e l'angelo* dipinto nella sala superiore dell'edificio veneziano<sup>101</sup>.



Figura 8 – Anton Domenico Gabbiani, *Elia e l'angelo* (da Tintoretto). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'interesse per le complesse composizioni a decoro dei soffitti veneziani può essere stato approfondito dal Gabbiani in occasione del secondo soggiorno in

<sup>100</sup> GDSU, inv. n. 16149 F, matita nera, acquerellature brune, carta gialletta, 401×259 mm. La nota «da Tintoretto» è riportata sul cartone di supporto in basso a destra. Il foglio è stato pubblicato da Sandro Bellesi come probabile disegno preparatorio al dipinto eseguito dal Gabbiani per Girolamo Biffi nel 1674, durante il soggiorno formativo all'Accademia medica di Roma, cfr. S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96. Trattandosi di un esercizio grafico derivato da un originale di Tintoretto l'ipotesi avanzata dallo studioso perde di validità.

<sup>101</sup> R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, cat. n. 343, II, p. 511, fig. 442.

‘Lombardia’ svoltosi agli inizi del 1697, quando, nel ricordo del Baldinucci, il pittore fu inviato dal gran principe Ferdinando in qualità di esperto consulente per «l’acquisto d’un qualche bel quadro per la raccolta che andava facendo»<sup>102</sup>. Il pittore fece alcune soste documentate a Modena e a Parma alle quali seguirono Venezia e Verona nel periodo carnevalesco<sup>103</sup>. Tutte tappe strumentali all’esigenza del Gabbiani di aggiornarsi sulle grandi composizioni che decoravano le cupole delle chiese e i soffitti dei palazzi per poter soddisfare le committenze appena ricevute della volta del Cestello e del ‘cielo’ del salone Corsini.

Al 1717 sono ascrivibili l’*Autoritratto*<sup>104</sup> in età adulta, il *Ritratto di Anna Maria Luisa de’ Medici in abito vedovile*<sup>105</sup> e il *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana cacciatrice* (Fig. 9), documentato in quell’anno da una ricevuta di pagamento inedita<sup>106</sup>. Tre dipinti che confer-

<sup>102</sup> Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 71 (c. 50v del manoscritto).

<sup>103</sup> Lo scambio di lettere tra un non meglio specificato Andrea Sorzano di Modena e il gran principe Ferdinando conferma la richiesta del Medici di dare accoglienza al pittore fiorentino al suo arrivo nella città estense, avvenuto il 9 gennaio 1697. La sosta diede la possibilità al Gabbiani di «vedere l’appartamento di pitture di questa Corte» (ASFi, Mediceo del Principato, 5881, lettera n. 609f; ivi, 5882, lettera n. 333). La tappa parmense è invece documentata da una lettera di Rutilio Sansedoni del 22 febbraio successivo in cui il religioso informa il fratello Alessandro della sua intenzione di riservare i soldi necessari alla decorazione della volta della cappella nel palazzo familiare a Siena «con isperare che il Gabbiani pittore debba ritornare in breve da Parma, e venirsene, costì, a dar principio all’opera», cfr. G. Balestrucci (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Protagon, Siena 2004, p. 401, doc. 33.

<sup>104</sup> Sul dipinto si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 34-35, n. 2.

<sup>105</sup> Sulla tela si veda R. Spinelli, in Id. (a cura di) *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 36-37, n. 3.

<sup>106</sup> Il dipinto conservato al Musée des Beau-Art de Chambéry (inv. n. M 1358) è stato pubblicato e ricondotto da Sandro Bellesi a Francesco Maria Salvetti, allievo del Gabbiani. Lo studioso attribuisce la tela su «precise basi documentarie», datando la tela al 1711, cfr. S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del ‘600 e ‘700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009, III, p. 248, fig. 1479. Il percorso collezionistico di alcuni dipinti Guicciardini entrati nella raccolta Rinuccini e pervenuti al museo francese in seguito all’acquisto di Hector Garriod è stato chiarito dal Bellesi in altra sede (S. Bellesi, *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi Bronzei del Soldani Benzi*, «Antichità viva», XXXII (5), 1993, pp. 30, 32, nota 37. Sui dipinti Rinuccini confluiti al museo di Chambéry si veda V. Damian, *Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux-Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 339-347; R. Foggi, *Rinuccini*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, III, 2019, pp. 119-122). A parziale correzione di quanto riportato dallo studioso la ricevuta di 15 scudi rilasciata dal Salvetti a Giovanni Gualberto Guicciardini «per la pittura del Ritratto della Sig.ra Sposa Renuccini sua Sig.ra figliola, copiato dall’originale del Gabbiani» è datata 4 giugno 1717 (ASFi, Panciatichi, 123, Ricevute Guicciardini dal 1710 al 1719, c. non numerata). Credo che tale quietanza si debba riferire alla copia tratta dal Salvetti dall’origi-



Figura 9 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana cacciatrice*. Chambéry, Musée des Beaux-Arts. [Musée des Beaux-Arts, Chambéry]

mano l'intensa attività di ritrattista svolta dal Gabbiani durante tutta la sua esperienza pittorica, alla quale torna a dedicarsi negli ultimi anni dipingendo sia ritratti di nobildonne effigiate nelle vesti di dee e di personificazioni mitologiche che ritratti aulici. La finezza esecutiva che contraddistingue l'*Autoritratto* in età adulta è sostituita nel citato ritratto dell'Elettrice Palatina in abito vedovile con la stesura della materia pittorica più fluida, il cui impasto è più ricco ed è condotto con una velocità di pennello che trova il suo apice di prestezza nella *Diana Rinuccini*. Dipinto, quest'ultimo, che rivela assonanze dirette nella resa delle teste, dei capelli morbidamente raccolti sulla nuca, nel trattamento delle forme e dei panneggi delle vesti – che, abbondanti, a volte scivolano dai giovani seni – dei busti femminili di Giuseppe Piamontini<sup>107</sup>. L'inedito foglio degli Uffizi (Fig. 10)<sup>108</sup>, ricondu-

nale eseguito dal Gabbiani per Carlo Rinuccini, neo sposo di Vittoria Guicciardini, sebbene l'inedita ricevuta ammontante a 30 scudi rilasciata da Anton Domenico in data 1 dicembre 1717 sia posteriore di sei mesi a quella del Salvetti (San Casciano in Val di Pesa, archivio Corsini, fondo Rinuccini, Armadio L, stanza 4, filza 17bis, Galleria e Biblioteca Famiglia Rinuccini (Ricevute dei pittori), inserto 12, c. s.). Giovanni Gualberto Guicciardini dovè apprezzare l'originale del Gabbiani visto in collezione Rinuccini tanto da richiederne una copia al Salvetti e a ricorrere direttamente ad Anton Domenico per eseguire il ritratto di Caterina, la sua seconda figlia in occasione del matrimonio con Niccolò Panciatichi. L'inedita ricevuta del pittore datata 27 giugno 1719 per il compenso di 36 scudi relativo al *Ritratto di Caterina Guicciardini Panciatichi in veste di Flora*, non identificato, conferma la commissione del Guicciardini (ASFi, Panciatichi, 123, Ricevute Guicciardini dal 1710 al 1719, c. non numerata). Tale ritratto entrò in collezione Rinuccini e non Panciatichi, come ci si aspetterebbe, al momento della suddivisione del patrimonio del defunto Giovanni Gualberto avvenuta nel 1727 (ASFi, Panciatichi, 109, c. 99r). Il *Ritratto di Caterina* raggiungeva quello della sorella Vittoria già in collezione Rinuccini dove lo Hugford li ricorda entrambi «ammirabili» e dipinti dal Gabbiani «nel tempo del loro spozalizio», come confermano i documenti reperiti (Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 25). Il *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana* ritenuto del Gabbiani nell'elenco dei dipinti Guicciardini confluiti nella collezione di Niccolò Panciatichi (ASFi, Panciatichi, 109, c. 98v) è quindi da ritenersi la copia eseguita dal Salvetti che credo di avere individuato nella tela conservata presso il Northampton Museum & Art Gallery (Inghilterra). Il dipinto inglese, che rispetta le dimensioni della tela francese, era stato attribuito da Eric Young ad Antonio Bellucci, cfr. E. Young, *Additions to Bellucci's oeuvre*, «Apollo», 100, 1974, p. 305, fig. 11.

<sup>107</sup> Sul Piamontini si veda S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Polistampa, Firenze 2008. Sul suo legame con la pittura del Gabbiani si veda M. Visonà, *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 207-208.

<sup>108</sup> GDSU, inv. n. 16193 F, matita nera, tocchi di matita bianca lumeggiata su carta azzurra incollata su altra carta, 249×299 mm. Senza cogliere la relazione con il dipinto di Pistoia, Riccardo Spinelli indirizza il disegno delle due teste femminili, che cita ma non pubblica, allo studio preparatorio per la figura dell'Estate e per il ritratto di Amerigo Vespucci inseriti nell'affresco della sala della Meridiana di palazzo Pitti, cfr. R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 80, nota 17.

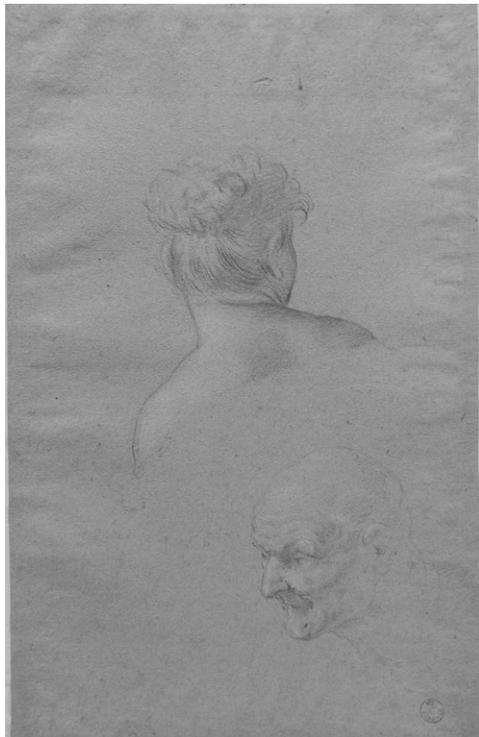


Figura 10 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di testa e spalle femminili e volto di donna anziana*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

cibile alla *Presentazione al tempio*<sup>109</sup> di Pistoia, è il raffinatissimo ‘ritratto’ da tergo della testa della donna in primo piano con i capelli raccolti in una vaporosa e morbida acconciatura che scopre fino alle spalle il candido collo, la quale, con una decisa rotazione, volge il capo verso l’anziana donna sulla sua sinistra. La testa femminile vista da tergo, nel rivelare totalmente la sua matrice cortonesca, ripropone in chiave moderna la sensualità veneziana espressa dai modelli veronesiani, contribuendo ad offrire nuovi esempi di ‘arie’ quali gradevoli espressioni della bellezza giovanile e del genere erotico a cui guarderanno i pittori neoclassici, quali Pierre-Paul Prud’hon<sup>110</sup>. L’ine-

<sup>109</sup> Sull’opera si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Attorno all’opera. La presentazione di Gesù al tempio di Anton Domenico Gabbiani*, Catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico, 2017- 2018), Gli Ori, Pistoia 2018, pp. 74-75, n. 8.

<sup>110</sup> Sul tema si rinvia a M. Gregori, *Prud’hon e Pietro da Cortona: un rapporto da chiarire*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati (a cura di), *Studi di storia dell’arte in onore di Denis Mahon*, Electa, Milano 2000, pp. 366-368.

dito studio della variazione della veste e della manica sinistra della donna di spalle della *Presentazione* (Fig. 11)<sup>111</sup> omaggia, nell'uso della matita rosa, l'accuratezza e la correttezza del disegno appresa da Vincenzo Dandini.



Figura 11 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura femminile vista di schiena*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Nella tarda attività il Gabbiani riserva ai dipinti destinati alla devozione privata una più sofisticata sperimentazione delle cromie e delle composizioni con un maggiore accento dell'affettività dei personaggi. Nelle tre tele raffiguranti la *Vergine assunta in cielo con angioletti* (Fig. 12), il *Dio Padre che mostra i simboli della Passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna* (Fig. 13), conservate nel 'soffittone' di palazzo Pitti, e

<sup>111</sup> GDSU, inv. n. 15482 F, matita rosa, tocchi di matita bianca su carta azzurra incollata su altra carta, 390x248 mm.

la *Morte di San Giuseppe* (Fig. 14), esposta nella sala di Aurora della Galleria Palatina, dipinte per Cosimo III, il Gabbiani semplifica le ambientazioni e ritorna a disporre le figure in primo piano come nei ritratti di gruppo degli anni ottanta del Seicento<sup>112</sup>. Il colorismo intenso e la stesura fluente della materia pittorica espressa nella *Assunta* e nel *Dio Padre* – tele compagne eseguite verosimilmente nei primi anni venti del Settecento – riprendono le chiarezze cromatiche del Ricci che il Gabbiani poté cogliere dal bozzetto relativo all'affresco, compiuto nel 1706-1707, della volta dell'antisala dell'appartamento estivo di Ferdinando di Cosimo III a palazzo Pitti raffigurante *Venere e Adone*, conservato nella collezione del gran principe<sup>113</sup>. Nella mostra fiorentina del 1969 al bellunese era stata attribuita la *Morte di San Giuseppe*<sup>114</sup>, che è ritenuta l'ultima tela commissionata ad Anton Domenico da Cosimo III, in cui i cromatismi e i forti accenti chiaroscurali sostenuti da una rapida stesura della ricca, quasi pastosa, materia pittorica giustificano l'errore attributivo. L'incarnato ceruleo, alla Guercino, del morente Giuseppe e della dolente Maria Vergine rammentano lo studio delle composizioni del maestro di Cento testimoniato dai disegni del Gabbiani derivati dagli affreschi di Piacenza in collezione Gabburri, confluiti nella collezione grafica degli Uffizi<sup>115</sup>, e dall'esercizio sulle scelte coloristiche e sui forti accenti chiaroscurali esemplificati dal *San Pietro che resuscita la vedova Tabita*, altro dipinto appartenuto al gran principe Ferdinando, da cui, secondo lo Hugford, il Gabbiani trasse una copia<sup>116</sup>.

<sup>112</sup> Sull'*Assunta* (Inv. Poggio Imperiale rosso, n. 359) si rinvia a S. Meloni Trkulja, in *La Madonna nell'arte italiana*, Catalogo della mostra (Osaka, Hanshin-Shiga, Museo Kinoshita-Hiroshima, Museo Municipale di Kure-Tokyo, Tobu, 1982-1983), NHK Visual art center, Osaka 1982, pp. non numerate, n. 5. Sulla tela raffigurante *Dio Padre che mostra i simboli della passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna* (inv. 1890, n. 6215) si veda S. Meloni Trkulja, in A. Walther, H. Nützmann (hrsgg.), *Kunstschätze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Catalogo della mostra (Dresda, Albertinum-Berlino, Bode Museum, 1987), Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Staatliche Museen zu Berlin, Dresden-Berlin 1987, pp. 124-125, n. 52. Sulla *Morte di San Giuseppe* (Inv. Poggio Imperiale, n. 1029) si rinvia in ultimo a R. Spinelli, in Sisi, Spinelli (a cura di), *Il fasto e la ragione*, cit., p. 212, n. 71, con bibliografia precedente.

<sup>113</sup> Sul bozzetto del Ricci si rinvia a M. Chiarini, in Pavanello (a cura di) *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 66-67, n. 11.

<sup>114</sup> M. Chiarini, in Id. (a cura di), *Artisti alla corte granducale*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1969), Centro Di, Firenze 1969, p. 76, n. 130.

<sup>115</sup> Su tali disegni si rinvia a N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, «Paragone», LVIII (75-76), 2007, p. 47, nn. 31-37, tav. 43.

<sup>116</sup> Sulla presunta copia di Gabbiani derivata dal dipinto di Guercino si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 54.



Figura 12 – Anton Domenico Gabbiani, *Vergine assunta in cielo con angioletti*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 13 – Anton Domenico Gabbiani, *Dio Padre che mostra i simboli della Passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 14 – Anton Domenico Gabbiani, *Morte di San Giuseppe*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, Galleria Palatina, sala di Aurora. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Un dipinto, quello del Barbieri, che concorse a suggerirgli la formula compositiva della tarda ed inedita *Morte di Santa Scolastica*, già a Buggiano Castello (Pistoia) (Fig. 15)<sup>117</sup>, per la quale il Gabbiani dové considerare attentamente una tela di eguale soggetto dipinta da Luca Giordano per la basilica di Santa Giustina a Padova nel 1676<sup>118</sup>, forse già vista nella sua sosta in città nel 1681<sup>119</sup>.

<sup>117</sup> La tela, ricordata da Anna Benvenuti ancora sull'altare nel 1999, è attualmente irrintracciabile, cfr. A. Benvenuti, in O. Casazza (a cura di), *La Valdinevole. la storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio; itinerari nel patrimonio storico-religioso*, Mondadori, Milano 2000, p. 97; Sandro Bellesi la cita ma non la pubblica, cfr. S. Bellesi, *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, p. 59. Ringrazio Mina Gregori per la generosità con la quale ha concesso la riproduzione fotografica della tela, altrimenti sconosciuta.

<sup>118</sup> Sulla tela si rinvia a O. Ferrari, in Id., G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa, Napoli 1992 (ed. orig. 1966), I, pp. 287-288, n. A224.

<sup>119</sup> Le citate lettere dell'Ambrogi al Salviati documentano una sosta a Padova del maggiordomo in compagnia del Gabbiani durante il viaggio di ritorno a Firenze. Nelle missive si riferisce che il pittore fosse andato a raccomandarsi al Santo di quella città affinché lo illuminasse sulla strada da percorrere, e per tale motivo egli andava «disponendo le cere per supire tutte quelle difficoltà che ci possono ess[er]e». In quella occasione il Gabbiani decise di fare ritorno a Firenze al seguito dell'Ambrogi, il quale nei due giorni di permanenza a Padova condivise con il pittore l'occasione di visitare la quadreria di un non meglio definito conte Borromei, sulla quale il Gabbiani riserva



Figura 15 – Anton Domenico Gabbiani, *Morte di Santa Scolastica*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

Anton Domenico se ne serve, senza trattenersi dal parafrasarla, per dipingere la figura della monaca salda in primo piano che, mesta, accompagna con letture sacre il trapasso della santa sorella. Entrambi i dipinti sono connotati dalla presenza fragorosa dell'apparizione angelica, cortonesca nel trinciato dei panneggi, nei moti, negli affetti espressi alla correggesca. L'eloquio sommessamente dolente delle pose e della gestualità delle benedettine scelto dal Giordano per donare all'opera un ritmo compositivo sorvegliato, in cui la predilezione per corpi agili e snodati è abbandonata, e l'esperimento, a quella altezza cronologica, di lumeggiare alla veneta nel graduale schiarimento delle forme in profondità, sono resi dal Gabbiani con maggior esito espressivo, raggiungendone il vertice affettivamente coinvolgente. Il Gabbiani si conferma capace di gestire con abilità i neri delle vesti delle monache benedettine e dimostra di aver totalmente appreso la magistrale lezione sulle possibili declinazioni dei toni di colore già espressa nella variegata gamma dei bruni

parole di elogio ricordate dal maggiordomo: «veramente [...] dice che vi è di belle cose» (Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, fasc. I, ins. 7, c. non numerata, lettera del 15 febbraio 1681 stile comune).

diffusa nel citato *Cristo che somministra da bere a San Pietro d'Alcantara alla presenza di Santa Teresa d'Avila*, probabilmente frutto dell'esercizio sui virtuosismi del rosso espressi da Anton Van Dyck nel *Ritratto del cardinale Bentivoglio*, da cui Anton Domenico trasse una copia non rintracciata<sup>120</sup>.

## Bibliografia

- Agostini G., Allegri E. (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1978-1979), Centro Di, Firenze 1978.
- Alfonsi M.S., *Cosimo II de' Medici e Venezia. I primi anni di regno*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine 2002, pp. 265-301.
- Baldinucci F.S., *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975.
- Balestrucci G. (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Protagon, Siena 2004.
- Barbolani di Montauto N., *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII (135-136), 2017, pp. 26-55.
- Barbolani di Montauto N., Turner N., *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, «Paragone», LVIII (75-76), 2007, pp. 27-92.
- Barletti E., *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei. L'ultima impresa, la caduta dal 'cielo' e un miglior principio*, in Id. (a cura di), *Palazzo Incontri*, Banca CR Firenze, Firenze 2007, pp. 123-155.
- Barsanti A., *Una Confraternita dimenticata*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 115-133.
- Bellesi S., *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96.
- , *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi Bronzei del Soldani Benzi*, «Antichità Viva», XXXII (5), 1993, pp. 26-32.
- , *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, pp. 56-122.
- , *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Polistampa, Firenze 2008.
- , *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009.
- Betti M., *L'attività giovanile del Gabbiani e la pala dei Santi Apostoli*, in M.M. Simari (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011, pp. non numerate.
- Bisceglia A., Ceriana M., Mammana S. (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016.
- Boni F. (de), *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840.
- Borroni Salvadori F., *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, pp. 1-166.
- Bottari G.G., Ticozzi S., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., 1822-1825, per Giovanni Silvestri, Milano.

<sup>120</sup> Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 54-55.

- Casazza O. (a cura di), *La Valdnievole. la storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio; itinerari nel patrimonio storico-religioso*, Mondadori, Milano 2000.
- Casciù S., *Aggiornamenti e nuove acquisizioni per l'iconografia rediana*, in W. Bernardi, L. Guerrini (a cura di), *Francesco Redi. Un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, Olschki, Firenze 1999, pp. 263-274.
- (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006.
- Chiarini M., *Artisti alla corte granducale*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1969), Centro Di, Firenze 1969.
- , *Niccolò Cassana. Portraitist of the Florentine Court*, «Apollo», 100, 1974, pp. 234-239.
- , *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (I-III)*, «Paragone», XXVI (301), 1975, pp. 57-98; XXVI (303), 1975, pp. 75-108; XXVI (305), 1975, pp. 53-83.
- , *Inediti del Settecento fiorentino. Anton Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Electa, Milano 1977, II, pp. 586-591.
- , *La pittura del Settecento in Toscana*, in G. Briganti (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, pp. 301-351.
- (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997.
- (a cura di), *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2000), Sillabe, Livorno 2000.
- Chiarini M., Padovani S. (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003.
- Cocke R., *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972.
- Damian V., *Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux-Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 339-347.
- Di Blase C., *Arcadia edificante. Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1969.
- Di Dedda M.T., *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, «Storia dell'arte», 119, 2008, pp. 31-96.
- Draghi S., Tosone A. (a cura di), *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018.
- Ewald G., *Unknown works by Baldassare Franceschini, called il Volterrano (1611-1689)*, «The Burlington Magazine», CXV (842), 1973, pp. 272-283.
- , *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 344-358.
- Ferrari O., Scavizzi G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa, Napoli 1992 (ed. orig. 1966).
- Flores D'Arcais F., *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci*, «Antichità Viva», XII (2), 1973, pp. 18-25; XII (4), 1973, pp. 15-28; XII (6), 1973 pp. 6-13.
- Foggi R., *Rinuccini*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, III, 2019, pp. 105-143.
- Gady B., Milovanovic N. (éds.), *Charles Le Brun (1616-1690)*, Catalogo della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 2016), Lienart, Paris 2016.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).

- Goldenberg Stoppato L., *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006), Sillabe, Livorno 2006.
- , *Carlo Dolci ritrattista*, in S. Bellesi, A. Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci 1616-1687*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2015), Sillabe, Livorno 2015, pp. 85-100.
- Gregori M., *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in Ead. (a cura di), *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1965), Vallecchi, Firenze 1965, pp. 5-37.
- , *L'Oratorio dei Vanchetoni*, «Bollettino della Unione Storia ed Arte», 1-2, 1967, pp. 2-3.
- , *Florence and Tuscany*, in J. Maxon, J. Rishel (eds.), *Painting in Italy in the eighteenth century. Rococo to Romanticism*, Catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1970), Veriton Company, Chicago 1970, pp. 154-155.
- , *Ricerche per Antonio Franchi*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89.
- , *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-266.
- , *Firenze*, in Ead. (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bolis, Bergamo 1998, pp. 168-177.
- , *Pietro da Cortona e Firenze*, in C.L. Frommel, S. Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 1997), Electa, Milano 1998, pp. 129-144.
- , *Prud'hon e Pietro da Cortona: un rapporto da chiarire*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Electa, Milano 2000, pp. 366-368.
- , *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle sale dei Pianeti*, in Ead. (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006, pp. 91-134.
- , *La pittura a Firenze nel Settecento, dai Medici ai Lorena*, in Ead., R.P. Ciardi (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 9-40.
- Guicciardini Corsi Salviati A., *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze, 1650-1700*, Centro Di, Firenze 1989.
- Hugford I.E., *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino ...*, nella stamperia Mœuckiana, Firenze 1762.
- Hurtubise P., *Une Famille-témoin, les Salviati*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1985.
- Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796.
- Leilonotti O., Prenetteri B. [G.D. Ottonelli, P. Berrettini], *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro ...*, ed. a cura di V. Casale, Canova, Treviso 1973 (ed. orig. 1652).
- Maccioni P., *Palazzo Corsini e villa Le Corti*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. I. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chavistelli a Niccolò Contestabili*, Edifir, Firenze 2012, pp. 21-42.
- La Madonna nell'arte italiana*, Catalogo della mostra (Osaka, Hanshin-Shiga, Museo Kinoshita-Hiroshima, Museo Municipale di Kure-Tokyo, Tobu, 1982-1983), NHK Visual art center, Osaka 1982.
- Marangoni M., *La pittura fiorentina del "Settecento"*, «Rivista d'arte», 8, 1912, pp. 61-102.
- Marinelli S., *Veronese nella storia*, in G. Baldassin Molli, D. Banzato, E. Gastaldi (a cura di), *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 2014-2015), Skira, Milano 2014, pp. 47-59.

- Marx H. (hrsg.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog*, 2 voll., König, Köln 2005.
- Matteoli A., *Toscani illustri. Lo scienziato aretino Francesco Redi; apporti all'iconografia*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 74, 2007, pp. 51-72.
- Meloni Trkulja S., *Luca Giordano a Firenze*, «Paragone», XXIII (267), 1972, pp. 25-74.
- Minicucci M.J., *Parabola di un museo*, «Rivista d'arte», 39, 1987, pp. 215-433.
- Morelli L., *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013.
- Mosco M., *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, Pagliai, Firenze 2007.
- Osano S., *Le riproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e XVIII secolo: sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in Id. (a cura di), *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Centro Di, Firenze 2017, pp. 21-55.
- Paliaga F., *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 83, 2016, pp. 53-101.
- Pallucchini R., Rossi P., *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1990.
- Pavanello G. (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010), Marsilio, Venezia 2010.
- Petrucchi F. (a cura di), *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia, palazzo Chigi, 2005), Skira, Milano 2005.
- Pignatti T., *Veronese*, Alfieri, Venezia 1976.
- Pinchera V., *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999.
- Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford pittore e suo discepolo ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762.
- Rizzi A. (a cura di), *Mostra del Bombelli e del Carneio*, Catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 1964), Doretti, Udine 1964.
- Salvagnini G., *La decorazione pittorica della cappella Cecchi*, in G.C. Romby, A. Spicciani (a cura di), *Il Duomo di Pescia: una chiesa per la città*, ETS, Pisa 1998, pp. 87-93.
- Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 voll., Gaetano Cambiagi et al., Firenze 1769-1775.
- Simari M.M. (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011.
- Sisi C., Spinelli R. (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2009), Giunti, Firenze 2009.
- Sotheby's, *Catalogue of an important collection of old master paintings*, 12 giugno 1968, Sotheby's, London 1968.
- Spinelli R., *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003.
- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003.
- , *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici*, in C. Giannini, S. Meloni Trkulja (a cura di), *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca*

- Giordano e oltre*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 2005), Olschki, Firenze 2005, pp. 55-84.
- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013.
  - (a cura di), *Attorno all'opera. La presentazione di Gesù al tempio di Anton Domenico Gabbiani*, Catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico, 2017- 2018), Gli Ori, Pistoia 2018.
- Strocchi M.L., *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1982, pp. 42-49.
- Turner N., *A Previously unpublished compositional study by Anton Domenico Gabbiani for his late "Rest on the flight into Egypt" at Marina di Carrara (Massa Carrara)*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005, pp. 28-32.
- Visonà M., *Un autoritratto di Anton Domenico Gabbiani per la medaglia di Massimiliano Soldani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 525-527.
- , *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180.
  - , *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 201-217.
- Walther A., Nützmann H. (hrsgg.), *Kunstschatze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Catalogo della mostra (Dresda, Albertinum-Berlino, Bode Museum, 1987), Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Staatliche Museen zu Berlin, Dresden-Berlin 1987.
- Wethey H.E., *The Paintings of Titian*, 3 voll., Phaidon, London 1969-1975.
- Young E., *Additions to Bellucci's oeuvre*, «Apollo», 100, 1974, pp. 300-305.