

## ARTICLE

# Nota ed ipotesi sulla committenza della Compagnia di S. Antonio Abate di Notte di Firenze

«Keyword» Seicento, Jacopo Vignali, Agostino Melissi, San Lodovico re di Francia

SAKAMOTO Atsushi

Nel Seicento, come è già stato messo in luce da Giovanni Pagliarulo, le famiglie fiorentine usavano prestare le proprie opere d'arte alle confraternite durante le ricorrenze religiose; è il caso ad esempio della Compagnia di S. Benedetto Bianco e S. Paolo di Notte<sup>(1)</sup>. Da qui si può far derivare probabilmente il concetto di *esposizione*, che fu in un primo tempo influenzato dalle usanze romane<sup>(2)</sup>, ed in seguito documentabile nella stessa Firenze intorno al 1674, in occasione di un allestimento progettato dall'Accademia del Disegno per la festa di S. Luca<sup>(3)</sup>. Si può dunque fare pensare che nei primi esempi fiorentini questo tipo di evento avrebbe avuto non solo la funzione di elogiare i donatori, ma certamente anche quella di promuovere la devozione durante le ricorrenze religiose.

Secondo una trascrizione ottocentesca dei documenti originali della Compagnia di S. Benedetto Bianco, scoperta dal Pagliarulo, il 12 aprile 1621 dodici affiliati «fecero dipingere a loro spese dodici quadri rappresentanti le azioni di S. Benedetto Bianco e si obbligarono di donarli alla Compagnia dopo la loro morte e dei loro eredi e intanto promisero di prestarli a detta Compagnia in ogni occorrenza»<sup>(4)</sup>: tutte le tele avrebbero dovuto avere le stesse dimensioni — come sembrano suggerire le quattro opere superstiti — e il soggetto dei quadri risulterebbe strettamente coerente con le azioni del santo<sup>(5)</sup>.

Si riscontra lo stesso modo di operare per la committenza della Compagnia di S. Paolo di Notte. Un documento ritrovato sempre dal Pagliarulo ci chiarisce dettagliatamente tale *modus operandi*<sup>(6)</sup>: alla vigilia della festa di S. Paolo, il 24 gennaio 1632 (= 1633 [stile comune]), «furono per la prima volta messi fuori ripartimente in ciascuna lunetta [...] li nove quadri grandi fatti a proporzione di ciascheduno posto, per uso di detta festa principalmente e per ogni altra che in fra l'anno in detto luogo occorressi farsi, e non altrimenti fatti fare da nove de' nostri amorevoli fratelli»<sup>(7)</sup> e seguono i nomi dei committenti, degli artisti e dei soggetti di ciascun quadro. Anche in questo caso i quadri si trovavano normalmente presso le dimore dei confratelli, ma cambiavano dimora qualora la Compagnia ne facesse richiesta<sup>(8)</sup>.

Ogni anno, nel giorno della festa del santo, i nove quadri venivano esposti presso la sede della Compagnia; ciò avvenne a partire dal 1632, anno dell'inaugurazione, fino almeno al 1638 (= 1639 [stile comune]), tempo in cui tali eventi sono ancora documentabili <sup>(9)</sup>. Il Pagliarulo ha rintracciato i quattro quadri di misure simili e i suoi autori Lorenzo Lippi, Matteo Rosselli, Ottavio Vannini e Jacopo Vignali, collocando la loro realizzazione nello stesso torno di anni, all'incirca verso alla seconda metà del 1632 <sup>(10)</sup>.

Nel 2009 Nicoletta Pons ha pubblicato un documento, scritto da un canonico fiorentino, nel quale viene illustrato il modo di esporre le opere d'arte; troviamo gli allestimenti progettati dalla Compagnia di S. Antonio Abate di Notte durante le festività <sup>(11)</sup>. Vediamo quindi in quale momento, a chi e quali soggetti vennero realizzati per il ciclo di dipinti.

\*\*\*

La Compagnia di S. Antonio Abate a Firenze era una delle quattro compagnie, chiamate a quel tempo *buche*, in cui i confratelli potevano svolgere le loro devozioni notturne <sup>(12)</sup>. Essa fu istituita nel 1485 presso S. Cristoforo degli Adimari <sup>(13)</sup>, ma si trasferì ben presto in SS. Annunziata, «nel luogo che si chiama la Compagnia della Crocetta» <sup>(14)</sup>, e in seguito verso il 1490 presso il Convento di S. Maria Maddalena in Borgo Pinti <sup>(15)</sup>; dai documenti si evince che fra gli accadimenti più rilevanti è da segnalare il 23 giugno 1498 (=1499 [stile comune]), giorno in cui tali confratelli e quelli di S. Lodovico, re di Francia a Ferrara si «unirono» in «divota fratellanza» <sup>(16)</sup> e nel 1785, anno in cui venne soppressa la Compagnia, si trasferirono temporaneamente in S. Apollonia, e poco dopo, in via definitiva, nella nuova sede in via degli Alfani <sup>(17)</sup>. Alla Compagnia appartenne il Pontormo, come ha ben messo in luce la Pons <sup>(18)</sup>, ma ancora nel Seicento vi facevano parte numerosi celebri artisti, tra cui Giovanni Bilivert <sup>(19)</sup>, Francesco Curradi, Giovanni Battista Lupicini, Domenico Pugliani e Stefano Della Bella <sup>(20)</sup>.

In un documento rogato da Giovanni Battista Dei, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze <sup>(21)</sup>, sono elencati i nomi dei confratelli della Compagnia di S. Antonio Abate, i quali fecero dipingere dodici quadri ottagonali di azioni, e miracoli del santo titolare: «Alessandro Bocchineri / Pompeo Bentivogli / Andrea Guerrini / Francesco Alamanni / Raffaello Ximenes / Cesare Magalotti / Carlo Gerini / Francesco Barbolani Montauti / Gio: Battista Fortini / Francesco Maria Covoni / Duca Salviati / Ugo Della Stufa» <sup>(22)</sup>. Nella sera della Vigilia della festa di S. Antonio <sup>(23)</sup> venivano collocati quei quadri «nelle / Lunette di essa Compagnia, e poi non si vedevon' / più, che gli rimandavano alle Case di dove gli avevono Levati» <sup>(24)</sup> come nel caso delle altre due Compagnie già citate.

Ma in questo caso è più difficile sapere con esattezza l'anno della committenza, i nomi

degli artisti e i soggetti raffigurati in ogni opera dato che Dei non specificò nessuna di queste cose. Non si può neanche asserire che questo documento sia integralmente basato su quello contemporaneo in quanto non è stato ritrovato il documento originale che si riferisce alla committenza. Tuttavia sappiamo che il Dei entrò a far parte della Compagnia in esame il 20 marzo 1722<sup>(25)</sup>, come lui stesso afferma: «[Io, cioè il Dei] entrai in essa compagnia intorno al l'anno 1725»<sup>(26)</sup> e lui scrisse che «[Io, cioè il Dei] veddi per molt'anni li detti Quadri, e poi / non gli veddi altrimenti» quindi quello che dice Dei non è del tutto incredibile.

Sebbene nella sede della Compagnia, ora in via degli Alfani, si trovino undici lunette settecentesche che raffigurano le storie del santo eremita<sup>(27)</sup>, non si deve ritenere, come ha suggerito Pons, che il documento in esame faccia riferimento a queste opere<sup>(28)</sup>, perché, oltre la differenza della forma (cioè semicircolo anziché ottagonale), gli stemmi ritrovati sotto le lunette, dei Ricasoli, Rinuccini, Alessandri, Niccolini, Gherardesca, Baldinuzzi e Bartolini Bardelli, non corrispondono ai cognomi dei committenti citati in tal documento<sup>(29)</sup>, lasciano pensare che le pitture indicate dal documento siano state coperte o sostituite in un certo tempo. Ci sembra che la committenza di cui dice il Dei sia stata fatta nel Seicento visto che questo tipo di committenza fu frequente a Firenze nel Seicento, come abbiamo segnato prima.

\*\*\*

Come abbiamo già detto in precedenza, non è trovato nessun documento sulla committenza e negli inventari della Compagnia, rogati nei diversi anni, i quadri dei candidati non vengono nemmeno menzionati. Questo ci impedisce di sapere con esattezza quelli che ci interessano. In questo caso solamente i libri delle entrate e delle uscite dei confratelli avrebbero potuto aiutarci.

Tutti i committenti, tranne Pompeo Bentivoglio, furono iscritti alla Compagnia di S. Antonio Abate dal 1642 fino alla loro morte; Raffaello Ximenes morì per primo nel 1648, data che viene ad essere il termine *ante quem* della committenza dei dodici quadri<sup>(30)</sup>. Un altro Bentivoglio, di nome Prospero, era affiliato alla Compagnia negli anni Quaranta, precisamente dal 1635 al 1650, anno della sua morte<sup>(31)</sup>. Come verrà in seguito analizzato, il Dei probabilmente trascrisse Pompeo invece di Prospero cadendo in errore. Quindi, tali indizi ci portano ad ipotizzare che uno dei committenti fosse proprio Prospero Bentivoglio e che la committenza sia stata fatta tra il 1642 e il 1648. Infatti, uno degli artisti a cui il canonico pensava, ovvero Salvator Rosa, doveva essere a Firenze in questi sette anni<sup>(32)</sup>.

Nei documenti appartenenti a uno dei committenti, Duca Jacopo Salviati si evince che lo

stesso Duca fece eseguire una cornice di un quadro da donare alla Compagnia di S. Antonio Abate nel 1645<sup>(33)</sup>. Il soggetto di questo quadro non viene specificato, ma non è improbabile che fosse un episodio della vita del nostro Santo e quindi facente parte della serie dei quadri in questione. Il dipinto potrebbe esser stato completato prima del suo ornamento (oppure entrambi eseguiti nello stesso tempo). Se così fosse, potremmo scalare il nostro termine *ante quem* della committenza al 1645. Infatti, Jacopo Salviati, ebbe un rapporto stretto con la Compagnia a partire dal 1643, visto che ordinò al suo agente fiorentino, Francesco Fazzi, di pagare l'elemosina straordinaria di 12 ducati a questa confraternita («in occ[asio]ne che d[ett]a compagnia fa un param[ent]o»)<sup>(34)</sup> il 9 maggio 1643, l'anno in cui il Duca organizzava la festa di S. Antonio Abate come festaiolo<sup>(35)</sup>.

\*\*\*

Dunque a chi fu commissionato questo ciclo? Secondo il Dei, i figli di Neri Tolomei Gucci possedevano i due quadri candidati: uno restituito il 30 marzo 1771 alla Compagnia<sup>(36)</sup>, del quale abbiamo perso le tracce perché stranamente la ricordanza della Compagnia — stilata lo stesso giorno della loro restituzione, cioè nel «Sabato Santo»<sup>(37)</sup> — non si riferisce a questa donazione; l'altro è quello che possedevano allora quei fratelli, cioè un quadro raffigurante un «altro Miracolo»<sup>(38)</sup> del nostro santo e attribuito a Salvator Rosa, in base al nome dell'artista scritto sul retro del quadro. Quest'ultima opera fu comprata all'«Incanto de Pupilli dall'Eredità del Senator / Piero Niccolini ne 15. Marzo 1700. per scudi 25.3.2.4.»<sup>(39)</sup> sempre secondo la testimonianza del Dei.

L'opera può dunque identificarsi col quadro di *Miracolo di S. Antonio* «lungo B.a 2 - alto B:a 1 1/2»<sup>(40)</sup> citato nell'inventario dei beni del senatore Piero Niccolini<sup>(41)</sup> e comprato il 15 marzo 1700 da Alessandro Sani<sup>(42)</sup>. Queste informazioni tratte dall'inventario del Niccolini corrispondono a ciò che viene detto dal Dei. Una conferma a tale supposizione, la possiamo trovare nel considerare il valore monetario dell'opera: infatti, le 175 lire spese per l'opera e di cui si parla nell'inventario, corrispondo più o meno ai 25 scudi citati dal Dei. Soltanto il nome dell'acquirente è diverso, ma è anche possibile che Alessandro Sani sia stato un agente dei Tolomei Gucci. Inoltre nell'inventario non viene specificata la presenza del nome del Rosa dietro il dipinto, nemmeno l'autore.

Questo documento ci fornisce informazioni molto importanti sulle forma. Il fatto stesso che fosse definito di forma quadrata, ci fa pensare che avesse la consueta forma rettangolare. E, se la nostra ipotesi fosse corretta, questo contrasterebbe con quanto detto dal Dei, che ci informa essere ottagonale. Quindi c'è la possibilità che il dipinto sia stato ridotto

posteriormente ad una diversa forma, anche perché, come considereremo più avanti, la misura di questo dipinto (lungo braccia 2 e alto braccia 1 1/2 cioè cm 116 x 87 in circa) sembra essere troppo piccola. Comunque finché l'opera non sarà rintracciata, non si può sapere se il dipinto sia stato modificato successivamente e se sia il Rosa l'autore.

Nonostante ciò, non è impensabile che sia stato commissionato al Rosa uno dei quadri antoniani. Innanzitutto, secondo Filippo Baldinucci, il napoletano ha lavorato per i quattro dei dodici committenti sopraelencati: C. Magalotti, C. Gerini, F.M. Covoni, Duca [Jacopo] Salviati <sup>(43)</sup>. In secondo luogo, l'artista ha lasciato a Firenze un'opera raffigurante proprio la tentazione di S. Antonio Abate <sup>(44)</sup>. Chi scrive non crede che questo dipinto — data la sua forma rettangolare — possa far parte della serie dei quadri legati alla committenza della Compagnia. Ancora oggi ci è ignara la sua originale destinazione, in quanto il quadro emerge negli inventari medicei soltanto a partire dal 1698 <sup>(45)</sup>. L'opera fu probabilmente eseguita a Firenze ed era assai popolare tra i fiorentini, tanto che ne vennero realizzate perlomeno due copie <sup>(46)</sup>.

Ritorniamo all'identificazione degli artisti che hanno partecipato al ciclo di S. Antonio Abate, lasciando adesso da parte le due opere possedute dai Tolomei Gucci. Nella Vita di Giovanni Bilivert scritta dal Baldinucci, si dice che uno degli allievi di Bilivert, Agostino Melissi, «dipinse al Conte Prospero Bentivogli un Sant'Antonio, bastonato dal comune inimico, che si conta fralle sue più belle pitture» <sup>(47)</sup>, sfortunatamente a noi non pervenuto <sup>(48)</sup>. Inoltre per quanto riguarda la datazione, Baldinucci ci informa che quest'opera fu dipinta in «questi medesimi tempi» <sup>(49)</sup>, ovvero dopo il 1642 e prima che è «Venuto poi a morte il suo maestro [Bilivert]» (1644) <sup>(50)</sup>. A rafforzare l'ipotesi che il Melissi abbia eseguito uno dei dipinti antoniani è anche il fatto che Bilivert fu confratello della Compagnia e che quindi possa aver presentato questo giovane artista ai committenti.

Secondo Sebastiano Benedetto Bartolozzi, che scrisse la vita del Vignali, quest'ultimo lavorò per la Compagnia <sup>(51)</sup> e, per Francesco Alamanni, dipinse «in tela di non molta grandezza, la Morte di Sant'Antonio, ministrato da' suoi Monaci con ufficj propri di quel l'estrema agonia» e «un stesso [quadro] fatto fu poi con qualche diversità duplicato a richiesta del Duca Salviati» <sup>(52)</sup>. Il Duca pagò Vignali in 45 ducati per «un quadro grande d[e]lla morte di S. Antonio Abate nel deserto» <sup>(53)</sup> il 27 dicembre 1652, appunto quattro anni dopo che Raffaello Ximenes passò a nuova vita (1648). Quindi fu probabilmente Francesco Alamanni che commissionò a Vignali la *Morte di S. Antonio Abate* come parte del ciclo.

Nella canonica di S. Martino a Montughi è conservata un'opera del Vignali dal formato rettangolare e rappresentante lo stesso soggetto (fig. 1) <sup>(54)</sup>. S. Antonio viene raffigurato disteso a terra accanto ai sui discepoli: uno impegnato nella lettura di un libro e l'altro in

atto di mostrargli un crocifisso<sup>(55)</sup>. Due angeli portano in volo dei gigli e una ghirlanda di fiori e, contrariamente *Morte di S. Antonio Abate* eseguita da Agostino Ciampelli nel 1612 (fig. 2)<sup>(56)</sup>, non sono rappresentati mentre portano in cielo l'anima del santo. Viene quindi mostrato dal Vignali il momento precedente rispetto a quello illustrato dal Ciampelli, cioè la sua *Ars moriendi*<sup>(57)</sup>, che è conforme anche alla descrizione del quadro fatta dal Bartolozzi.

Il disegno preparatorio di quest'opera è stato rintracciato da Catherine Monbeig Goguel nel Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre (fig. 3)<sup>(58)</sup>. In esso, sia la posa che la posizione del discepolo che legge un libro al santo, sono completamente diverse da come le ritroviamo nel quadro, mentre l'altro, anch'esso in posizione invertita, non mostra al santo la croce, ma una stecca che sembra essere una candela, spesso presente nella scena del moribondo, tenuta peraltro con la mano destra<sup>(59)</sup>. Queste differenze potrebbero spiegarci che il disegno preparatorio fosse per l'altro quadro antoniano, dipinto, come dice il Bartolozzi<sup>(60)</sup>,



fig. 1 Jacopo Vignali, *S. Antonio Abate moribondo*, Firenze, S. Martino al Montughi



fig. 2 Agostino Ciampelli, *Morte di S. Antonio Abate*, 1612, Roma, S. Giovanni dei Fiorentini



fig. 3 J. Vignali, *S. Antonio moribondo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 7990

sempre dal Vignali.

Roberto Contini aggiunge al *corpus* delle opere di Agostino Melissi un dipinto ottagonale bislungo che un tempo veniva attribuito a Fabrizio Boschi (fig. 4)<sup>(61)</sup>, ricondotto all'artista da Anna Matteoli<sup>(62)</sup>. Questo è uno dei quadri che Hector Garriod comprò in occasione della vendita della collezione del marchese Rinuccini nel 1852<sup>(63)</sup> e che poi donò in seguito al Musée Chambéry tra il 1863 e il 1883, anno della sua morte<sup>(64)</sup>. Come osserva anche la Matteoli, questo dipinto non sarebbe da identificarsi con l'opera eseguita per Prospero Bentivoglio, in quanto S. Antonio Abate non viene raffigurato colpito dai colpi di bastone, come menzionò il Baldinucci<sup>(65)</sup>.

Il soggetto dell'opera francese è stato considerato finora un'estasi di S. Antonio Abate ma in realtà la fonte narrativa è da cercarsi nella *Legenda aurea*. Questo santo non è in estasi, ma è «sfinito dal dolore delle ferite»<sup>(66)</sup> inflitte dai diavoli che Dio scaccia, come ci viene descritto da Jacopo da Varazze: «ecco che appare improvvisamente una luce meravigliosa che mise in fuga tutti i demoni»<sup>(67)</sup>. Non si sa se questo quadro fosse destinato ad essere esposto in occasione della Festa di S. Antonio Abate come parte del ciclo antoniano<sup>(68)</sup>, ma chi scrive ritiene che lo sia in base alle sue misure: cm 94,4 x 142,5.

\*\*\*

Per giustificare l'ipotesi che tale opere facesse parte del ciclo di S. Antonio Abate, ritorniamo alla nota del Dei. Immediatamente dopo il commento del canonico alle due opere dei Tolomei Gucci, che raffiguravano l'eremita egiziano, segue: «uno di detti Quadri è in Casa de Signori Alessandro e Abate / Luigi Strozzi [...] ed in esso vi è dipinto // da Valente Pittore un fatto di S. Luigi [cioè Lodovico] Re di Francia / che è contitolare della sudetta Compagnia di S. An:/tonio, e se ne celebra la festa con solennità»<sup>(69)</sup>. Il Dei vuole quindi segnalarci che nel ciclo di S. Antonio Abate esiste un quadro rappresentante la storia di S. Lodovico? Se così fosse, il Dei arriverebbe a contraddire ciò che aveva detto in precedenza: «Fratelli, che fecero dipingere dodici Quadri di azioni, e miracoli di S. Antonio Abate»<sup>(70)</sup>. Sarebbe ragionevole ipotizzare che i confratelli della Compagnia avessero fatto realizzare sia un ciclo di S. Antonio Abate, che quello di S. Lodovico, in modo che questi ornassero la sede in occasione della festa dei santi titolari e che, se fosse così, il Dei si sia confuso, considerando i due cicli come figli di una stessa committenza. Ma probabilmente i committenti del ciclo di S. Lodovico non furono gli stessi di quelli di S. Antonio Abate. Vediamo dunque come veniva progettata la festa di S. Lodovico dai confratelli della nostra Compagnia e quanta devozione avessero verso il santo francese.

Il 5 settembre 1643 vennero pagate le spese per il trasporto del quadro con S. Lodovico, del quale non conosciamo il soggetto che vi era rappresentato, effettuato ne «la sua festiuita passata»<sup>(71)</sup>, ovvero la festa di S. Lodovico che ricorre il 25 agosto; e così fu anche dal 1644 al 1646 e nel 1651<sup>(72)</sup>. Questo fa pensare che la nostra Compagnia, durante la festa del proprio santo, ornasse le opere con S. Lodovico appartenute ai confratelli nella festa di questo santo. Troviamo anche un altro esempio molto interessante. Il Salviati possedeva un quadro ovale raffigurante; si dice nel suo inventario, «S. Lodovico Re di Francia, e S. Ant[oni]o e altre figure [...] di mano del Galestruzzi»<sup>(73)</sup>. Proprio nel momento in cui venne redatto l'inventario



fig. 4 Agostino Melissi, *S. Agostino che si fa cacciare i diavoli da Dio*, cm 94,4 x 142,5, Chambéry, Musée des beaux-arts



fig. 5 Francesco Curradi, *Investitura del figlio Filippo prima della partenza di Luigi IX.*, cm 104,9 x 142, già Londra, Christie's



fig. 6 Lorenzo Lippi, *S. Lodovico di Francia cura un labbroso*, cm 94 x 139, Firenze, Collezione Privata



sappiamo che l'opera venne prestata «alla Compagnia di S. Antonio»<sup>(74)</sup>. «S. Ant[oni]o» non deve identificarsi con S. Antonio da Padova come dice Philippe Costamagna, bensì con il nostro S. Antonio Abate, e la destinazione del prestito da parte dei Salviati (la «Compagnia di S. Antonio») sarà dunque la Compagnia di S. Antonio Abate di Notte. Quindi, come descrive il rogatore dell'inventario, S. Lodovico verrà raffigurato nella parte più notevole dell'opera, in modo che i confratelli siano così devoti a S. Lodovico come a S. Antonio Abate.

Per quanto riguarda questo ciclo dei quadri del santo reale, ci sono alcune opere candidate: del Curradi (fig. 5)<sup>(75)</sup> — uno dei confratelli di questa Compagnia —, del Lippi (fig. 6)<sup>(76)</sup> e del Vignali (ma probabilmente realizzata con l'aiuto del suo allievo). Ma quest'ultima è problematica. Perché la sua forma non è ottangolare ma rettangolare.

Quando *S. Lodovico accoglie alla sua tavola tre poveri* del Vignali comparì nel 1973 all'asta romana della Finarte<sup>(77)</sup>, era di forma rettangolare. Infatti nel *Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700* pubblicato nell'anno successivo l'illustrazione del quadro mostrava una forma rettangolare e così anche nel libro di Franco Moro (2006) e di Sandro Bellesi (2009) (fig. 7)<sup>(78)</sup>, e credo che questo sia il più vicino possibile allo stato originale del quadro. Probabilmente di questo ne fu cagione un restauro avvenuto tra il 1973 e il 1985.

Il Moro ha già proposto, su suggerimento del Pagliarulo, che queste tre opere componessero un ciclo come quello della Compagnia di S. Paolo di Notte<sup>(80)</sup>, ma secondo chi scrive, le opere potrebbero essere commissionate ai confratelli della Compagnia di S. Antonio Abate di cui era contitolare S. Lodovico.

Inoltre, chi scrive, aggiunge a queste tre opere un altro quadro (ma finora non rintracciato) raffigurante «l'eroico Atto d'umiltà del Santo Re di Francia Luigi, in lavare i piedi a poveri pellegrini in vista degli attoniti suoi Cortigiani»<sup>(81)</sup> che Vignali eseguì per «Urbano e Gio: Battista Popoleschi»<sup>(82)</sup>, una scena precedente a quella del quadro affrontato poco prima. Appunto la vasca raffigurata sotto la tavola dei due servitori in questo ultimo quadro sottolinea il collegamento tra le due opere. Anche questo dipinto potrebbe far parte

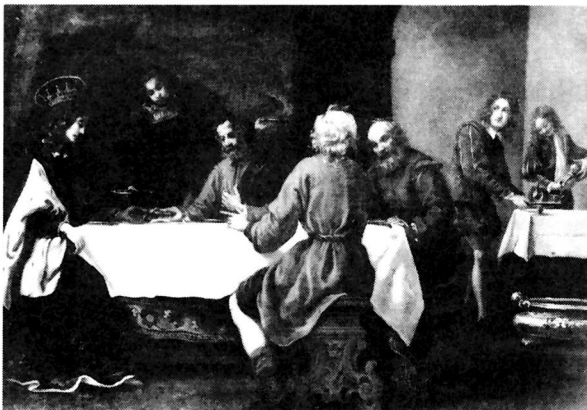


fig. 7 J. Vignali (con aiutante), *S. Lodovico accoglie alla sua tavola tre poveri*, cm 93,2 x 139, già Roma, Finarte (prima di restauro?)



fig. 8 fig. 7 (dopo restauro?)

del ciclo di S. Lodovico, visto che i figli di Giovanantonio Popoleschi appartenevano alla Compagnia di S. Antonio Abate <sup>(83)</sup>.

Ritorniamo adesso all'opera di Agostino Melissi conservata nel Museo di Chambéry. Se è giusta la nostra ipotesi, secondo la quale i suddetti tre quadri di S. Lodovico sono stati realizzati per la nostra Compagnia, sarebbe conveniente considerare come questi due cicli potessero ornare lo stesso luogo, posti nelle «Lunette della Compagnia» <sup>(84)</sup> citate dal Dei. Può essere dunque per questo motivo che le misure di ciascuna opera dei due cicli risultano essere simili: le tre opere di S. Lodovico misurano cm 104,9 x 142 (Curradi), cm 94 x 139 (Lippi) e cm 93,2 x 139 (Vignali e aiuti) mentre quella di Melissi misura cm 94,4 x 142,5 <sup>(85)</sup>.

\*\*\*

Possiamo dunque ipotizzare che nel quinto decennio del Seicento (probabilmente tra il 1642 e il 1645) i dodici confratelli della Compagnia di S. Antonio Abate abbiano commissionato un ciclo di opere (con tele approssimativamente di cm 95 x 142) e che uno dei committenti non fosse Pompeo Bentivoglio ma Prospero, per cui Agostino Melissi dipinse «un Sant'Antonio, bastonato dal comune inimico» <sup>(86)</sup>. Inoltre il ciclo comprenderebbe un'altra opera dello stesso artista conservata a Chambéry e la *Morte di S. Antonio* che Jacopo Vignali realizzò per Francesco Alamanni (mentre la sua replica fu eseguita dal pittore nel 1652 a richiesta del Duca Jacopo Salviati e c'è una possibilità con cui questa si identifichi con l'opera conservata in S. Martino a Montughi). Abbiamo inoltre considerato un altro ciclo con storie di S. Lodovico re di Francia, probabilmente commissionato dagli stessi confratelli e nel quale sarebbero compresi dipinti di Francesco Curradi, Lorenzo Lippi e Jacopo Vignali (con l'auto). Quest'ultimo avrebbe dipinto un altro quadro, commissionato da Urbano e Giovanbattista Popoleschi.

Negli anni Quaranta a Firenze scompare la vecchia generazione di pittori; morirono

Jacopo da Empoli (1640), Fabrizio Boschi (1642), Sigismondo Coccapani (1643), Giovanni Bilivert e Ottavio Vannini (1644), Filippo Tarchiani (1645) e Francesco Furini (1646). Allo stesso tempo iniziava ad esser attiva quella successiva, nata nel secondo decennio del Seicento. Un caso suggestivo è il passaggio di testimone da Bilivert a Melissi. Gli artisti che appartenevano alla Compagnia di S. Antonio Abate avrebbero dato ai giovani allievi un'occasione di lavoro, presentandoli agli altri confratelli. Infatti quel Giovanni Battista Galestruzzi che abbiamo già segnato fu allievo di Stefano della Bella<sup>(87)</sup> e di Francesco Furini, pittore preferito da Jacopo Salviati, sempre affiliato a tale Compagnia<sup>(88)</sup>.

Appendice (ASF, Manoscritti, 739, cc. n.n. quasi tutto citato in N. PONS, *Notizie su alcuni arredi e opere d'arte della Confraternita di Sant'Antonio Abate a Firenze*, in *Tra Controriforma e Novecento*, a cura di G. PAGLIARULO-R. SPINELLI, Signa (Firenze), 2009, pp. 207-217)

Nota de Fratelli, che fecero dipingere dodici Quadri di / azioni, e miracoli di S. Antonio Abate, per porsi nelle / Lunette della Compagnia notturna di S. Antonio in Pinti; / avendo la detta Compagnia fatto fare a sue spese gli / Ornamenti ottangolari dorati: come rilevasi da / un libro antico della medesima Compagnia. / Alessandro Bocchineri / Pompeo Bentivogli / Andrea Guerrini / Francesco Alamanni / Raffaello Ximenes / Cesare Magalotti / Carlo Gerini / Francesco Barbolani Montauti / Gio: Battista Fortini / Francesco Maria Covoni / Duca Salviati / Ugo Della Stufa / Nella sera della Vigilia della Festività di S. Antonio / era solito di vedersi collocati li detti Quadri nelle / Lunette di essa Compagnia, e poi non si vedevon' / più, che gli rimandavano alle Case di dove gli ave://vano Levati. Così usava Sessant'anni sono, ed io Gio: Battista Dei, che entrai in essa Compagnia intorno all'anno 1725. veddi per molt'anni li detti Quadri, e poi / non gli veddi altrimenti. / Adi 30 marzo 1771. li signori Matteo, e Jacopo fratello, e fi:glioli del già Signor Neri Tolomei Gucci restituirono alla / sudetta Compagnia uno de detti Quadri per aver trovato / dietro al medesimo la memoria, che gli era stato conse:gnato per restituirlo ad ogni richiesta della medesima / Compagnia. / Dissero d'averne ancora un altro simile, ma dipintovi / altro Miracolo da Salvator Rosa, in cui Sta scritto / dietro il nome del Pittore, e la compra fattane al / pubblico Incanto de Pupilli dall Eredità del Senator Piero Niccolini ne 15. Marzo 1700. per scudi 25.3.2.4. / Onde li detti Signori Tolmei dicono d'esser pronti a resti:/tuirlo alla Compagnia; ò con lo sborso di detta/ somma, / o con la consegna d'altro Quadro equivalente da farsi / da gli Heredi di detto Senator Piero Niccolini. / Uno di detti Quadri è in Casa de Signori Alessandro e Abate / Luigi Strozzi fatto fare (credo io) dal Signor Arcidiacono Luigi / Strozzi Zio magno di detti Signori, ed in esso vi è

dipinto // da Valente Pittore un fatto di S. Luigi Re di Francia / che è contitolare della sudetta Compagnia di S. An:/tonio, e se ne celebra la festa con solennità.

Notes:

- (1) Inoltre anche i confratelli della Misericordia ordinarono una serie di quadri raffiguranti le storie di Tobio per lo stesso motivo. Cfr. M. BIETTI FAVI in *La Misericordia di Firenze*, Racconta d'arte, Firenze, 1981, cat. nrr. 12-17, pp. 195-205, tavv. 13-18.
- (2) F. HASKELL, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino, 2000, pp. 147-152, 243-244; Id., *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London, 2000, pp. 8-14.
- (3) Le origini delle usanze espositive fiorentine sono da ricercarsi nell'«ex-voto memoriale» che si svolgeva intorno alla metà del Seicento nel chiostro grande di SS. Annunziata, durante le feste celebranti le ricorrenze mariane. E. CASALINI, *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento*, I, Firenze, 1971, pp. 57-58. Sull'esposizione dell'Accademia del Disegno cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 18, 1974, p. 4. Per le feste di S. Luca del 1624 e del 1625, l'Accademia del Disegno commissionò opere raffiguranti le Arti ai pittori tra cui Francesco Furini. R. MAFFEIS in *Un'altra bellezza: Francesco Furini*, catalogo della mostra, Firenze, 2007, cat. nr. 8, pp. 160-163 (con bibliografia precedente), 291-292.
- (4) Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Acquisti e Doni, 84, ins. 2, c. n.n. citato in G. PAGLIARULO in *Il Seicento fiorentino*, catalogo della mostra, Pittura, Firenze, 1986, cat. nr. 1.116, p. 246.
- (5) Le tele furono eseguite da Fabrizio Boschi (*S. Benedetto distrugge la statua di Apollo*, cm 144 x 176), da Giovanni Battista Bracelli (*S. Benedetto resuscita un monaco*, cm 143 x 173), da Vignali (*Vestizione di S. Benedetto*, cm 143 x 173) e da Giovanni Battista Vanni (*S. Benedetto scaccia il demonio dal sasso*, cm 144 x 174). AA.VV. in *ivi*, cat. nrr. 1.48, 1.112, 1.116, 1.145, pp. 154, 238, 246, 290-291.
- (6) G. PAGLIARULO, *Dipinti fiorentini del Seicento per la Compagnia di San Paolo di Notte*, in «Paragone», 471, 1989, pp. 53-71.
- (7) ASF, Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo (d'ora in poi CRSPL), 1584, cc. 118 s.-d. citato in PAGLIARULO, *op. cit.*, 1989, pp. 54-55.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ivi*, pp. 66-67, n. 4.
- (10) Si tratta delle seguenti opere: *Battesimo di S. Paolo* (cm 147 x 200), *S. Paolo resuscita Eutico* (cm 144 x 196), *Anania restituisce la vista a S. Paolo* (cm 145,5 x 198,5) e *S. Paolo risana gli infermi* (cm 145,5 x 196). Oltre a questi artisti, ce ne sono ancora tre: Cesare Dandini (*S. Paolo risana un ratratto de' nervi*), Baccio del Bianco (*S. Paolo condotto avanti al giudice*), G.B. Vanni (*Conversione di S. Paolo, Meledizione della vipera e Decollazione di S. Paolo*). *Ivi*, pp. 55-56.
- (11) N. PONS, *Notizie su alcuni arredi e opere d'arte della Confraternita di Sant'Antonio Abate a Firenze*, in *Tra Controriforma e Novecento*, a cura di G. PAGLIARULO-R. SPINELLI, Signa (Firenze), 2009, pp. 207-217.
- (12) G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 7, Firenze, 1758, p. 238. La denominazione di *Buca* deriverebbe dall'ubicazione sotterranea delle sedi, che si trovavano invece al livello stradale e al primo piano. L. SEBREGONDI, *Tre confraternite*, Firenze, 1985, pp. 13-14.

- (13) RICHA, *op. cit.*, 7, 1758, p. 238.
- (14) ASF, CRSPL, 119, c. n.n. (ma prima pagina) citato in PONS, *op. cit.*, pp. 207, 214, n. 3.
- (15) ASF, CRSPL, 112, ins.13, c. 1 r. citato in PONS, *op. cit.*, pp. 207, 214, n. 5.
- (16) Copia di lettera spedita dai nostri confratelli alla compagnia di S. Lodovico di Ferrara (il 18 marzo 1769). ASF, CRSPL, 111, p. 930.
- (17) PONS, *op. cit.*, pp. 207-208, 214, nn. 11-13.
- (18) *Ivi*, pp. 210, 215, n. 34.
- (19) ASF, CRSPL, 119, filza 34, c. 117 sinistra, nr. 1737 (il 1644). Cfr. ASF, CRSPL, 109, ins. 7, c. 171 v. citato in R. CONTINI, *Bilivert: saggio di ricostruzione*, Firenze, 1985, p. 197, doc.101 (segnalato da G. Pagliarulo).
- (20) Erano attivi rispettivamente nel 1599-1662 (ASF, CRSPL, 109, c. 27 r., nr. 1688; c. n.n., nr. 2208), 1599-1648 (*ivi*, c. 27 v., nr. 1700; c. 118 d., nr. 1832), 1612-1658 (*ivi*, c. 30 v., nr. 1917; c. n.n., nr. 2098), 1637-1664 (*ivi*, c. 43 r., nr. 2646; c. n.n., nr. 2257).
- (21) ASF, Manoscritti, 739, cc. n.n. Cfr. nota 11.
- (22) Cfr. Appendice.
- (23) Probabilmente indica la sera del giorno precedente al 17 gennaio.
- (24) Cfr. Appendice.
- (25) ASF, CRSPL, 119, filza 34, c. 85 v., nr. 5776.
- (26) Cfr. Appendice.
- (27) Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze (d'ora in poi SBASF), Ufficio Catalogo, scheda 00122147 A (redatta da L. RAGUSI). 1700-1724 (dal punto di vista stilistica), olio su tela, cm 170 x 250 ca., provenienza: sala della Compagnia in Borgo Pinti (fino al 1828). Due opere sono riprodotte in PONS, *op. cit.*, p. 217, tavv. 2-3.
- (28) *Ivi*, p. 211.
- (29) SBASF, Ufficio Catalogo, scheda 00122147 A.
- (30) Si riporta di seguito un estratto del libro di entrata e di uscita della confraternita in cui compaiono i nomi di: Alessandro di Carlo Bocchineri: 1623-1649 (ASF, CRSPL, 119, c. 35 v., nr. 2229; c. n.n., nr. 1866), Andrea di Giovanni Battista Guerrini: 1629-1687 (*Ivi*, c. 39 r., nr. 2414; c. n.n., nr. 2570), Francesco di Andrea Alamanni: 1620-1661 (*Ivi*, c. 34 v., nr. 2145; c. n.n., nr. 2180), Raffaello di Sebastiano Ximenes: 1632-1648 (*Ivi*, c. 40 r., nr. 2475; c. 118 s., nr. 1852), Cesare di Ottavio Magalotti: 1639-1670 (*Ivi*, c. 44 r., nr. 2713; c. n.n., nr. 2416), Carlo di Ottavio Gerini: 1635-1673 (*Ivi*, c. 42 r., nr. 2600; c. n.n., nr. 2464), Francesco di Federigo Barbolani Montauti: 1642-1664 (*Ivi*, c. 45 v., nr. 2787; c. n.n., nr. 2266), Gio: Battista Fortini: 1633-1677 (*Ivi*, c. 41 r., nr. 2518; c. n.n., nr. 2554), Francesco Maria di Carlo Covoni: 1639-1693 (*Ivi*, c. 44 r., nr. 2697; c. n.n., nr. 2696), Duca Jacopo Salviati: 1627-1672 (*Ivi*, c. 38 r., nr. 2348; c. n.n., nr. 2442), Ugo di Sigismondo Della Stufa: 1635-1683 (*Ivi*, c. 42 r., nr. 2578; c. n.n., nr. 2483).
- (31) ASF, CRSPL, 119, filza 34, c. 37 r., nr. 2314; c. n.n., nr. 1918.
- (32) Il Rosa trascorse a Firenze tra la fine del 1640 e il febbraio 1649. M. CHIARINI, *Gli anni fiorentini di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa: tra mito e magia*, catalogo della mostra, Napoli, 2008, p. 22.
- (33) Archivio Salviati di Pisa (d'ora in poi ASP), III, 272, *Debitori e Creditori, M, 1645-1651*, c. 122 s. «Limosina di nro Conto devono Dare adi 12 d'agosto [del 1645] l. 60 – pagati dal S:r Fran.co Fazzi a mro Adamo Guglielmi / Intagliatore p valuta d'un ornam.o d'un quadro p la Compagnia di Sant'Antonio [...]».
- (34) ASP, III, 263, *Entrata e Uscita: 1640-1645*, c. 85 v; III, 261, *Debitori e Creditori, L, 1640-1645*, c. 282 s. Il 23

gennaio dello stesso anno, i confratelli della Compagnia tennero un discorso «sopra la sicura conservazione del nuouo paramento [...] col mezzo delle pie elemosine somministrate dal deuoto zelo di diversi fratelli». Si è deliberato che il suddetto paramento «deua esser' tenuto, e custodito in Vn'Armadio della loro Congregatione».

ASF, CRSPL, 109, ins. 7, cc. 166 v.-167 v.

- (35) ASP, III, 263, *Entrata e Uscita: 1640-1645*, c. 100 r; III, 261, *Debitori e Creditori, L, 1640-1645*, c. 282 s.
- (36) Cfr. Appendice.
- (37) ASF, CRSPL, 111, p. 969.
- (38) Cfr. Appendice.
- (39) Cfr. Appendice.
- (40) «Vn'quadro lungo B.a 2 - alto B:a 1 1/2 èntrovi Vn'Miracolo di / S: Antonio: con cornice intagliata e tutta dorata». ASF, Magistrato dei pupilli del Principato, 3391, p. 23.
- (41) «nella Casa di propria Abitazione dell'Ill:mo Sig:re Sen.e Piero Niccolini». *Ivi*, p. 9. La sua eredità fu consegnata da Niccolo Quaratesi e Francesco Brunaccini al Magistrato dei pupilli per venderli all'asta del 24 febbraio 1700. *Ibidem*.
- (42) *Ibidem*.
- (43) F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. RANALLI, 5, Firenze, 1847, pp. 455-456.
- (44) Olio su tela, cm 125,5 x 93,3, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 297.
- (45) E. FUMAGALLI in "*Filosofico umore*" e "*maravigliosa speditezza*" : *pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra, Firenze, 2007, cat. nr. 15, pp. 170-171.
- (46) L. SALERNO, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano, 1975, cat. nr. 73, p. 90.
- (47) BALDINUCCI-RANALLI, *op. cit.*, 4, 1846, p. 317.
- (48) R. CONTINI in *Il Seicento fiorentino*, cit., Biografie, p. 124.
- (49) BALDINUCCI-RANALLI, *op. cit.*, 4, 1846, p. 317.
- (50) *Ibidem*. Il maestro morì il 16 luglio 1644. Cfr. nota 19.
- (51) S.B. BARTOLOZZI, *Vita di Jacopo Vignali*, Firenze, 1753, p. XIX.
- (52) *Ivi*, p. XXI.
- (53) ASP, III, 283, *Debitori e Creditori, N, 1651-1658*, c. 175 s.
- (54) Olio su tela, cm 160 x 192, Firenze, S. Martino a Montughi, Canonica. Non si conosce la provenienza del quadro ma, secondo il priore don A. Sostegni, per tradizione si suppone che il quadro provenga dalla collezione Stibbert, e che in seguito fu donato alla suddetta chiesa. SBASF, scheda 00341531 (redatta da C. NARDI).
- (55) S. ATHANASII, *Vita et conversatio S.P.N. Antonii*, in *Patrologiae cursus completus, series graeca*, a cura di J.-P. MIGNE, 26, Paris, 1887, p. 970, cap. 91.
- (56) S. PROSPERI VALENTI RODINÒ in *Il Seicento fiorentino*, cit., Biografie, p. 53. Quest'opera si trova tuttora nella Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma, città dove il Vignali si recò con i confratelli della Compagnia di S. Benedetto Bianco nel 1625 e potrebbe averla vista. ASF, Acquisti e Doni, 84, ins. 2, c. n.n.. Cfr. G. PAGLIARULO in *Il Seicento fiorentino*, cit., Biografie, p. 184.
- (57) D. CAPRANICA, *Dell'arte di ben morire*, ed. Roma, 1890, pp. 13, 17.
- (58) Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 7990. C. MONBEIG GOGUEL, *Dessins toscans XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, tome 2, 1620-1800*, Paris, 2005, cat. nr. 625, p. 420, pl. XXVII.
- (59) J. Vignali, *Morte di S. Giuseppe* (1642 ?). Vendita Pandolfini, Firenze, marzo 1992, nr. 364. Cfr. B. PAOLOZZI

- STROZZI, *Per Raffaello Ximenes dilettante*, in «Antichità viva», 33, 1994, pp. 58, 61, n. 17, fig. 3.
- (60) BARTOLOZZI, *op. cit.*, p. XIX.
- (61) Olio su tela. Chambéry, Musée des beaux-arts, inv. M 657. 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*, Paris, 1990, p. 345.
- (62) A. MATTEOLI, *Per Agostino Melissi: una pittura, disegni, documenti*, in «Bollettino d'Arte», 73, 1988, pp. 39-42.
- (63) DAMIAN, *op. cit.*, pp. 341. Questa opera probabilmente si identifica con «Estasi di un santo» del ignoto fiorentino. *Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini*, Firenze, 1845, p. 22, nr. 15. Cfr. MATTEOLI, *op. cit.*, p. 41, n. 2.
- (64) DAMIAN, *op. cit.*, p. 341.
- (65) Cfr. nota 47.
- (66) I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A.-L. VITALE BROVARONE, Torino, 1995, p. 124.
- (67) *Ivi*, p. 125.
- (68) Di recente anche Pagliarulo ha proposta la stessa ipotesi. G. PAGLIARULO, *La Pietà per Leopoldo de' Medici e altre opere giovanili di Agostino Melissi*, in *Agostino Melissi: The Pietà for Leopoldo de' Medici (1647)*, Torino, 2010, p. 20.
- (69) Cfr. Appendice.
- (70) Cfr. Appendice.
- (71) ASF, CRSPL, 115, fasc. 23, c. 72 r.
- (72) *Ivi*, cc. 76 v., 79 v., 82 r., 86 v.
- (73) ASP, Fuori inventario, c. 66, citato in Ph. COSTAMAGNA, *La collection de peintures d'une famille florentine établie à Rome: l'inventaire après décès du duc Anton Maria Salviati dressé en 1704*, in «Nuovi studi», 8, 2000, p. 213, n. 72. Inoltre nella nota dell'Inventario delle Robe mandate da Firenze a Anton Maria, figlio di Jacopo, fino al 3 gennaio 1703, comparisce «Un quadro a ottangolo dorato entroui S. Lodovico Re di Francia». Esso non gli fu mandato ma «donato d'ordine di S. E. Prone alla Compagnia di S. Antonio». ASP, II, filza 31, nr. 7, c. n.n.
- (74) COSTAMAGNA, *op. cit.*, p. 213, n. 72.
- (75) *Investitura del figlio Filippo prima della partenza di Lodovico, re di Francia*. Vendita Christie's, Londra, 17 aprile 2002, nr. 100; F. MORO, *Viaggio nel Seicento Toscano: dipinti e disegni inediti*, Mantova, 2006, pp. 72, 83, n. 11, ill. 9.
- (76) *S. Lodovico di Francia cura un labbroso*. Firenze, Collezione privata. C. D'AFFLITTO, *Lorenzo Lippi*, Firenze, 2002, p. 319. Sul soggetto cfr. *Acta sanctorum augusti*, 5, Antverpiae, 1741, p. 594, nr. 116.
- (77) Il 17 maggio 1973, nr. 531.
- (78) MORO, *op. cit.*, ill. 13; S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700: biografie e opere*, Firenze, 2009, p. 272.
- (79) *Acquisitions of the Art Museum 1985*, in «Record of the Art Museum, Princeton University», 45, 1986, pp. 17-18.
- (80) MORO, *op. cit.*, 125.
- (81) BALTROZZI, *op. cit.*, p. XVII. Sul soggetto cfr. *Acta sanctorum augusti*, cit., p. 594, nr. 84.
- (82) BALTROZZI, *op. cit.*, p. XVII.
- (83) Si erano iscritti rispettivamente nel 1615-1655 (ASF, CRSPL, 119, filza 34, c. 32 r., nr. 2015; c. n.n., nr. 2040) e nel 1612- 1646 (*ivi*, c. 31 r., nr. 1943; c. n.n., nr. 1775).

(84) Cfr. Appendice.

(85) Oltre a questi artisti, non possiamo escludere Raffaello Ximenes, committente ma anche pittore. PAOLOZZI STROZZI, *op. cit.*, pp. 57-61.

(86) BALDINUCCI-RANALLI, *op. cit.*, 4, 1846, p. 317.

(87) G.B. Galestruzzi finì un'opera cominciata da Stefano della Bella e interrotta per causa della sua morte. *Ivi*, p. 612.

(88) *Ivi*, p. 639.

坂本篤史（さかもと・あつし）

2005年 神戸大学文学部卒業

2007年 神戸大学大学院文学研究科修了

2007—2010年 フィレンツェ大学留学

現在 神戸大学大学院文学研究科博士後期課程在籍、2011年より日本学術振興会特別研究員 DC



# 十七世紀フイレンツェにおける「展覧会」

## ―サンタントニオ・アバーテ・デイ・ノッテ同信会の事例―

### 要旨

F・ハスケルは、美術作品を展示する、今日的な意味での「美術展覧会」という行為が、十七世紀ローマにおいて頻繁に見られることを示し、また、それらが美術作品の市場に及ぼした影響について述べている。一方、フイレンツェにおける事例として、ハスケルは、聖ルカの祝祭の折に、アッカデミア・デル・デイゼーニョが主導となって、一六七四年から記録に残る展覧会について言及している。しかし、それ以前にもフイレンツェでは「展覧会」が頻繁に行われていた。本論では、そのひとつの事例として、N・ポンスによって二〇〇九年に紹介された史料をもとに、サンタントニオ・アバーテ・デイ・ノッテ同信会（以下、聖アントニウス同信会と略す）が開いた「展覧会」について考察を加える。具体的には、史料に記述のない画家、作品の主題のほか、作品の注文（つまり制作）年代についての検証を行う。

G・B・デイの手書き文書によれば、フイレンツェの聖アントニウス同信会員十二人は、この聖人の生涯を表した八角形の絵画十二枚を画家たちに注文し、祝祭の日には作品を会に一時的に貸出し、それらを活動拠点に飾っていたという。

同信会員による美術作品の注文、貸出、装飾の行為は、G・パリアルーロによれば、十七世紀フイレンツェの習慣であった。また、制作された作品も、通常、連作（主題のほか、形状、寸法が共通）であった。美術作品を貸出す行為は、現在の展覧会と共通するが、

作品が宗教的機能を担っていた点（祈りの道具）を考慮すると、近代の展覧会とは一線を画す事例として興味深い。

筆者が提示した仮説に基づけば、この注文は一六四二年から一六四五年の時期に行われ、注文者の一人は、デイが記したポンペオではなく、プロスペロ・ベンティヴォーリオであっただろう。制作に関わった画家については、少なくともアゴステイノ・メリッシとヤコポ・ヴィニャーリが含まれており、前者は、プロスペロのために《悪魔に鞭打たれる聖アントニウス》（現存せず）を、また別の注文主のために、今日シャンペリー美術館に所蔵される《キリストの救援を受ける聖アントニウス》を描いた。一方、ヴィニャーリは、フランチェスコ・アラマンニの要請で《聖アントニウスの死》（現存せず）を描いた。なお、この画家は後の一六五二年、別のヴァージョンをヤコポ・サルヴィアーティのために描くことになる。さらに、聖アントニウス同信会は聖ルドヴィクスの祝祭においても、このフランス人の聖人を表した作品を注文し、同信会の拠点を飾っていたと考えられる。そのために、少なくともフランチェスコ・クッラーデイ、ロレンツォ・リッピそしてヴィニャーリ（とその弟子）に作品を制作させた。またポプレスキ兄弟もこの作品注文に加わり、ヴィニャーリに作品を注文させたと考えられる。それを裏付けるかのように、クッラーデイ、リッピそしてヴィニャーリの作品の寸法、形状はメリッシの《キリストの救援を受ける聖アントニウス》と近似しているのである。