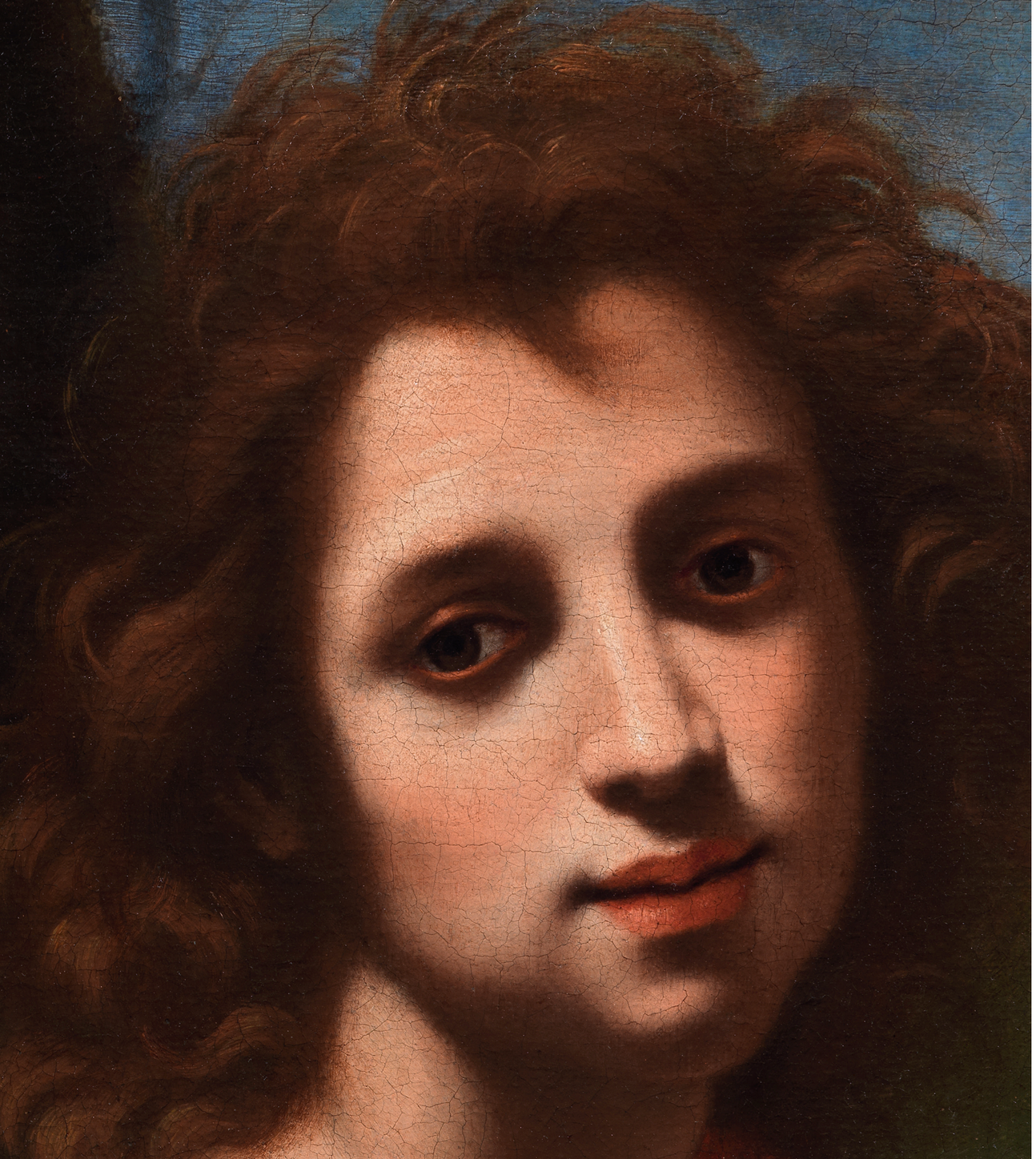
A REDISCOVERED *SAINT JOHN THE BAPTIST* BY CARLO DOLCI



Francesca Baldassari

A Rediscovered *Saint John the Baptist* by Carlo Dolci

Un inedito *San Giovanni Battista* di Carlo Dolci

ROB SMEETS
OLD MASTER PAINTINGS

A Rediscovered Saint John the Baptist *by Carlo Dolci*

Editor Paul Smeets

Contents Francesca Baldassari

Photos The Ashmolean Museum, Oxford, Images © Ashmolean Museum, University of Oxford
Author's archive
Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, © Birmingham Museum Trust
Blenheim Palace, Duke of Marlborough collection, Woodstock, Photograph by Richard Cragg, Blenheim Palace Image Library
Cristian Ceccanti, Foto d'Arte, Firenze
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze
Foto Giusti Claudio, Studio Fotografico, Firenze
The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1994, acc. no. 1994.383
Muzeum Narodowe, Warsaw, Ligier Piotr / Muzeum Narowe w Warszawie
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
Szépművészeti Múzeum, Budapest

Translation Stephen Tobin

Layout Raffaele Marciano

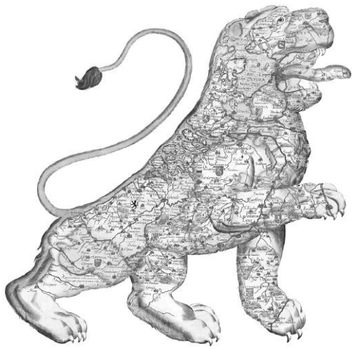
Cover: Carlo Dolci, *Saint John the Baptist*, detail, Geneva, Rob Smeets Old Master Paintings

© 2018 by Centro Di, Florence - Rob Smeets Old Master Paintings, Geneva
Isbn: 978-88-7038-543-4. All rights reserved.
Printed on 8 February 2018 by Conti Tipocolor, Florence (Italy).

Table of Contents

A Rediscovered *Saint John the Baptist* by Carlo Dolci 9

Un inedito *San Giovanni Battista* di Carlo Dolci 45



A Rediscovered *Saint John the Baptist* by Carlo Dolci

This hitherto unpublished painting on canvas (fig. 1)[1] depicts Saint John the Baptist, the last Old Testament prophet, the son of Zacharias and Elisabeth and Jesus' cousin. His birth, recounted in the Gospel of Saint Luke (Luke 1:57-66), was announced to Zacharias by the Archangel Gabriel when Elisabeth was already advanced in years, six months before the same angel announced the good news of Jesus' imminent birth to Mary.

After living the harsh life of a hermit in the wilderness, John began to preach the virtues of repentance and to conduct his mission, converting and baptising the people of Palestine in the waters of the Jordan. He foretold the coming of Jesus, to whom he subsequently imparted baptism. He died for openly condemning the illegitimate marriage of Herod Antipas, the tetrarch of Galilee and Pera, who had wed Herodias, his half-brother Herod Philip I's widow and thus his sister-in-law. The prophet was already in jail when the tetrarch had him beheaded in order to keep his promise to Herodias' daughter Salome, whose sensual dance at his birthday banquet had so entranced him that he offered her whatever she chose. Egged on by her mother, the young girl asked for the head of John the Baptist on a platter. As soon as John's disciples heard the news, they hastened to retrieve their master's body and to place it in a sepulchre (Mark 6:21-29).

1. The canvas measures 95 × 135 cm.

In the painting the young saint is shown full-figure, reclining on a rock in solitude, turning his serene gaze with tenderness towards the observer as he points with his left hand, in a sweeping, eloquent gesture, to the distant landscape that forms the backdrop to the scene. His calm pose, shown foreshortened and meticulously studied in every detail, seems to be a device deliberately employed to calibrate the figure in space. Leaning with his right elbow on a rock concealed by his ample red cloak, John elegantly clutches a slender cane cross around which there winds a flawlessly inscribed scroll bearing the warning first uttered by the Prophet Isaiah: "PARATE VIAM DOMINI" ("Prepare ye the way of the Lord", Matthew 3:3; Mark 1:3; Luke 3:4; John 1:23). This appeal to the hearts of men to prepare the way for Christ, removing the obstacles in his path by repenting and turning their backs on sin, is far rarer than the famous words spoken by the Baptist when he recognised Jesus on the bank of the river Jordan, uttering the words generally inscribed on the scroll in his hand: "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI" ("Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world", John 1:29). The artist's determination to highlight John's role as the forerunner and messenger of Christ, the man chosen to voice the Christian principle of actively working to facilitate the Lord's path, justifies the absence of the lamb, one of the saint's main symbols.

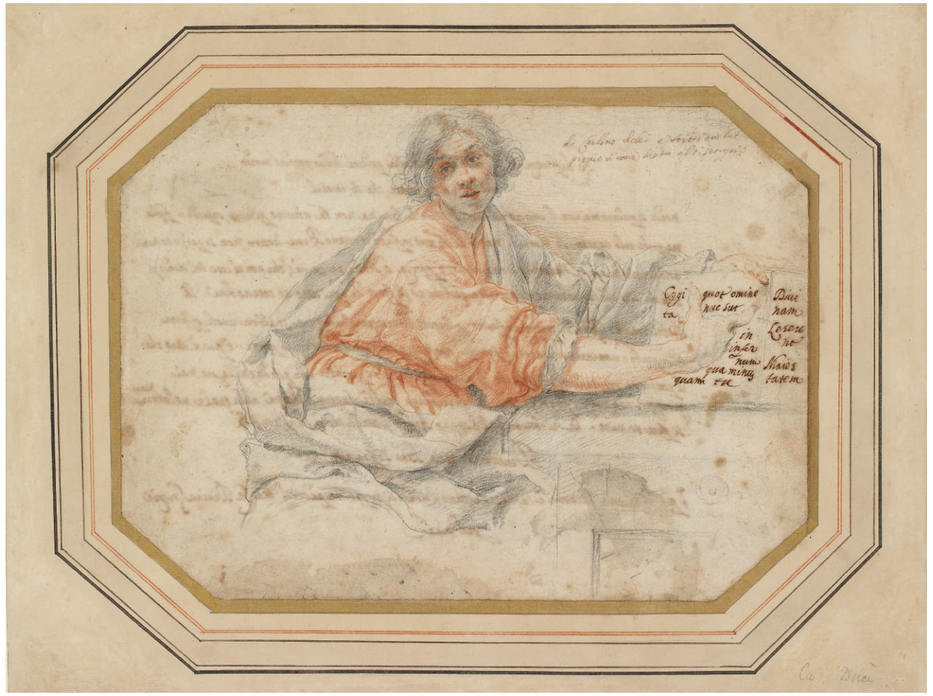
The scholarly, Catholic nature and didactic vision of painting proper to Carlo Dolci (1616-1687), a leading

1. Carlo Dolci, *Saint John the Baptist*, Geneva, Rob Smeets Gallery.

player on the art scene in 17th-century Florence, are expressed in full in this picture, which conveys the temperament of the Baptist to perfection: his austere nature, his love of solitude and prayer and his determination to act with moral rectitude tempered with gentleness and humility. The saint's stern, ascetic nature is mitigated by his languid, melancholic gaze and by the calm, broad landscape setting explored with a spirit of truth, tempering the pathos and mystic tension of the apostle who symbolises repentance and self-denial. While the figure of Saint John the Baptist is more usually associated with arid, dry landscapes symbolising the interior wilderness which man is called on to cross as he seeks the path leading to the supernatural, Dolci's canvas is remarkable for the absence of any hint of harshness in its landscape, displaying instead the more conciliatory aspects of nature in line with the saint's milder image, extraneous to the more properly Counter-Reformation features which had informed a number of celebrated depictions of the saint in previous decades, for example Caravaggio's *Saint John* now in the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City or Battistello Caracciolo's *Saint John* in the Quadreria dei Girolamini in Naples. The personality of the Baptist appears to encapsulate a perfect synthesis of Dolci's religious convictions, sensitive as he was to hagiographic themes designed to combine asceticism and devotional faith, divulged with the at once attractive and sophisticated tone, which he found so congenial.

The saint's body, twisting very slightly towards the observer, is brushed by a soft light, which undoubtedly comes from within; his most intimate parts are concealed beneath a camel skin, reflecting the traditional iconography in which, having embraced the path of asceticism, John wears only the poorest of garments and survives on a diet of locusts and wild honey.[2] The treatment of his face, framed in a cap of soft curls and modelled by a suffused glow dwelling on his form and softening his features, together with his sinuous body, its legs naturally crossed and its feet displayed in a pose of sophisticated refinement, tells us that we are looking at a successful instance of Dolci's absolutely precocious genius. The scarlet mantle, which still has its original lacquer, hints at Dolci's training in the furrow of the great master Matteo Rosselli, while the wispy treatment of the fur and the soft *chiaroscuro* of the face highlight his affinity with his master Jacopo Vignali, the artist who introduced him into the world of the "poetica degli affetti" (affectionate style), favoured by the best 17th-century Florentine painting. Nor should we underestimate the allusion in this figure of Saint John to the soft style adopted by Cristofano Allori between 1610 and 1615, hinted at here by the debt owed to the figure of the saint painted by Allori in a picture now hanging in the Galleria Palatina in Florence.

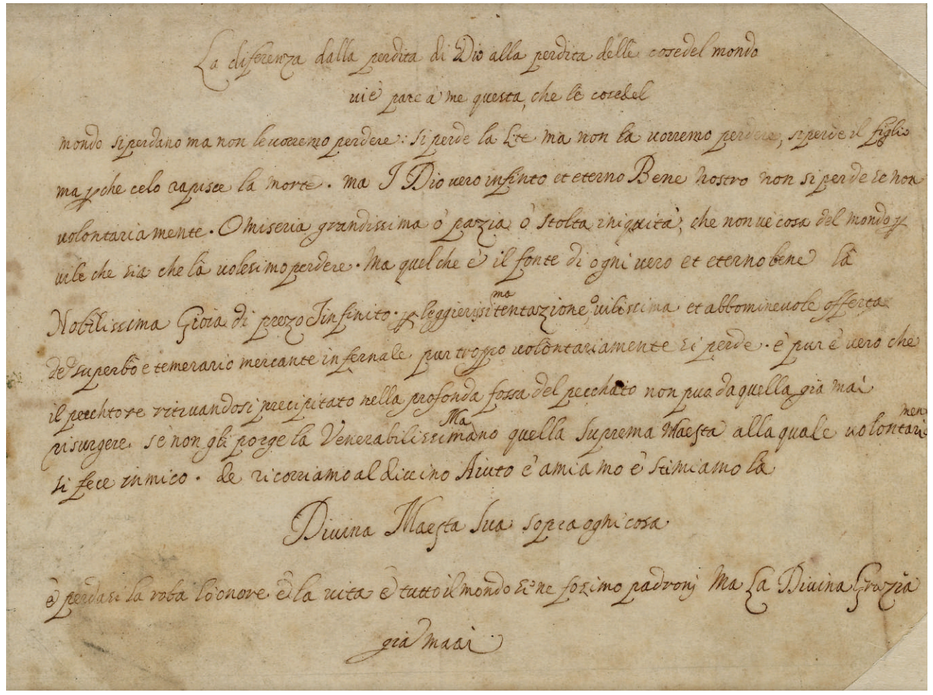
The light coming from the left throws the figure into sculpted relief, thus also pointing up Dolci's considerable interest in classical sculpture, an interest particularly evident in the saint's voluminous, cascading curls echoing those of *Saint Sebastian* in the Galleria Corsini in Florence, which harks back in its turn to the extremely well-known late classical figure of *Antinous*. Reluctant to leave his native city, and a convinced follower of the naturalistic tendency in 15th- and 16th-century Florentine art, Dolci revived that art's clarity and grandeur, styling himself as the guardian of the purity of Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Andrea del Sarto and Bronzino in dogged and contrary opposition first to the naturalism of Caravaggio and subsequently to the epic temperament of the Baroque. It is clear that the beauty and meticulous naturalistic handling of the Smeets *Saint John the Baptist* conjure up the drawings of Andrea

2. Mark 1:6: "And John was clothed with camel's hair, and with a girdle of a skin about his loins; and he did eat locusts and wild honey".

2a. Carlo Dolci, *Young Man Holding a Book*, Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 1943.120 (*recto*).

del Sarto and of Bronzino, both of them unequalled masters in the art of drawing from life.

Having lost his father at the age of only four, "Carlino", as he was nicknamed on account of his slender physique and gentle nature,[3] was marked for a childhood of straitened circumstances, and it was only thanks to the sensitivity of his mother Agnese Marinari, the daughter of painter Pietro Marinari and the sister of painters Bartolomeo and Sigismondo Marinari, that he was apprenticed, possibly even before he was ten years old, to the workshop of the very able Jacopo Vignali, who was to have a profound impact on his early career. Chosen by Carlino's mother for his moral integrity and unquestioned talent, Vignali proved the perfect foil to his humble pupil's extraordinarily devout nature, introducing him into the Compagnia di San Benedetto Bianco, or Confraternity of Saint Benedict the White, which laid at the heart of Vignali's spiritual life and was to become

3. F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 339-340.



2b. Inscription by Carlo Dolci meditating on Hell, Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 1943.120 (*verso*).

a crucial focal point in Dolci's religious training.[4] According to the reliable account penned by his loyal friend, collector and biographer Filippo Baldinucci, the author of a *Notizia* of crucial importance in helping us to reconstruct Dolci's career,[5] it was precisely Carlino's membership of this institution—a secular group yet with a religious calling—that was to persuade him to devote his painterly energies almost exclusively to religious subjects, with, it is worth pointing out, the exception of portraits (which accounted for a highly significant proportion of his output from his early days right up to the twilight of his career) and of allegories of moral virtues such as *Justice*

4. For the confraternity and its furnishings see *Il rigore e la grazia. La Compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino*, exhibition catalogue (Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Cappella Palatina, 22 October 2015 - 17 May 2016) edited by A. Grassi, M. Scipioni and G. Serafini, Livorno 2015.

5. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, pp. 335-364.

3. Carlo Dolci, *Saint John the Baptist*, private collection.

(1645-1650, private collection), *Poetry* (1648-1649, now in the Galleria Corsini in Florence) and *Patience* (1677, held by Trinity Fine Art in London). Highlighting Dolci's penchant for religious painting, however, his biographer tells us that even before he joined the confraternity he painted a *Head of the Christ Child*, an *Ecce Homo* and a full-figure *Saint John the Baptist*, which have yet to be identified.

The recorded history of the Compagnia di San Benedetto Bianco begins in 1384 when it settled permanently in the small east cloister in Santa Maria Novella in Florence, remaining there until 1867 when it moved to its new oratory in the Orti Oricellari.[6] We know of its practices only after 16 November 1448, when Antonino Pierozzi, the Archbishop of Florence, approved its statutes, known as the "Capitoli". The statutes reveal the confraternity's steely organisational structure built around the famous Benedictine motto *Ora et labora* (Pray and work) and around a number of principles reflecting that motto, for example austere spiritual discipline based on repentance and grounded in the imitation of Christ. Equal store was set by the confraternity's social life in an effort to root out vice and cultivate virtue. The perfect Christian could only be forged by a combination of the contemplative life and the active life. Membership of the institution was subject to strict selection. Aspiring members could only join the confraternity if introduced by an existing senior member and were only accepted if they gave proof of a degree of unimpeachable moral rectitude allowing them to avoid earthly sin (including, in particular, sodomy and concubinage) and, if unmarried, to remain chaste. In the days in which Vignali was a member—he was admitted in 1614 and was undoubtedly the most assiduous painter affiliated to the confraternity; he is likely to have introduced his pupil Carlino into the confraternity in 1625—members were expected to follow the rules of conduct outlined in the *Spiritual Exercises* devised in 1610 by the preacher Fra' Domenico Gori (Florence, 1571-1620), the confraternity's most significant focal figure who held its highest office, that of corrector and spiritual director, from 1609 until his death.

Under Gori's spiritual guidance, which coincided with the confraternity's moment of greatest splendour, its membership included several painters—Matteo Rosselli, Cristofano Allori and Giovanni Battista Vanni in addition to Vignali—and sophisticated thinkers such as the writer and collector Michelangelo Buonarroti the Younger (1568-1646), the poet Jacopo Soldani (1579-1641), the Neoplatonic philosopher and man of letters Niccolò Arrighetti (1586-1639) and the astronomer and man of letters Mario Guiducci (1583-1646).

Dolci, like every other devout member of the confraternity, must have known the *Spiritual Exercises* almost by heart, as we may surmise from a very fine drawing of his now in the Ashmolean Museum in Oxford (fig. 2a)[7] depicting a young man, clearly

6. Both this and all subsequent information in the essay regarding the confraternity is to be found in the catalogue of the exhibition entitled *Il rigore e la grazia* cit.

7. The drawing (WA 1943.120; red and black pencil on white paper, 223 × 309 mm) and related painting in a private collection were first made known by myself (F. Baldassari, *Carlo Dolci*, Torino 1995, p. 128, figs. 100a-100b) and subsequently published by G. Serafini (*Il* Ritratto di poeta *di Carlo Dolci: proposte interpretative*, in *Siena, la Toscana e l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, edited by P. Agnorelli, Siena 2013, pp. 65-78), who suggested that the sitter might be Dolci's personal physician Antonio Lorenzi. I rejected the suggestion, on the grounds that there is no solid evidence to corroborate it, in the second revised and expanded edition of my monograph in English (F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Paintings*, Firenze 2015, pp. 196-197, no. 92). I also publish here the inscription meditating on Hell on the back of the sheet, which had hitherto been erroneously transcribed by Serafini who, in republishing the drawing (see note 8 below), dated it to 1660-1670: "The difference between the loss of God

4. Carlo Dolci, *The Martyrdom of Saint Andrew*, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery.

concealing a portrait, swathed in a mantle that billows in a manner akin to the cloak of Saint John the Baptist in the Smeets picture. The pages of the book displayed for the observer's benefit bear a Latin legend penned by the painter in person: "Cogita quot (h)omine(s) nu(n)c su(n)t in infernum qua minus quam tu Divinam Leserunt Maiestatem" ("Consider how many men are now in Hell for offending God's majesty less than you have done"), which, albeit with a number of errors, repeats a phrase in the text written by the confraternity's spiritual mentor.[8] Equally inspired by Gori is the lengthy meditation on Hell, which Dolci develops on the back of the Ashmolean drawing, warning the good Christian not to lose his faith in God in order to avoid falling into the deep pit of sin (fig. 2b).

and the loss of worldly things / I feel is this, that worldly things / are lost, but we would like not to lose them: we lose an argument but we would like not to lose it, we lose our child, / but because death steals him. But God, our true infinite and eternal Good, is not lost unless / deliberately. What immense wretchedness or lunacy or foolish evil, that there is nothing in the world however / base it may be that we would like to lose. But that which is the source of all truth and eternal good the / Most Noble Joy of Infinite worth, for the slightest temptation, or the basest and most abominable offer / from the proud and fearless merchant of Hell unhappily we willingly lose and yet it is true that / the sinner finding himself plunged into the deep ditch of sin cannot from out of that ditch ever / rise again unless there is stretched out to him the Most Venerable Hand of that Supreme Majesty to whom he voluntarily / turned foe. Let us have recourse to divine Aid and let us love and esteem / His Divine Majesty above all things / and let us lose possessions, honour and life and the entire world if we are its lords but Divine Grace / that, never".

8. The source of Dolci's inscription from Gori's text was identified by G. Serafini, in *Carlo Dolci 1616-1687*, exhibition catalogue (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 June - 15 November 2015) edited by S. Bellesi and A. Bisceglia, Livorno 2015, p. 240, no. 35. According to Gori, the original text, from Saint Bonaventure, is as follows: "Cogita quot hominum millia nunc sunt in Inferno, qui minus quam tu Divinam laeserunt maiestatem".

5. Raffaello Ximenes, *The Death of the Virgin Mary*, Florence, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte.

Dolci's relations with the confraternity's various members are also borne out by a series of paintings covering a considerable stretch of his career, from the *Ecce Homo* now in the Muzeum Okręgowe in Tarnów in Poland (1635), which he painted for confraternity member Michele Lombardi, a tailor by trade, and the almost coeval small panel painting depicting *Saint Julian* now in the Fine Arts Museums of San Francisco, inspired by the figure of Saint Julian in the large panel, which Cristofano Allori painted for the confraternity's high altar in *c.* 1606-1608, to a lunette of *Christ's Descent into Limbo* now in a private collection in New York, which we know was intended for

the sacristy altar step, where it remained until *c.* 1810 when it was sold for financial reasons. And finally, we should mention the now lost processional banner depicting *Saint Benedict*, which was taken to Rome for the Jubilee of 1650, it too inspired by the figure of Saint Benedict in the Allori altarpiece (which has since been dismembered and is now housed in two pieces in the Seminario Arcivescovile in Florence). Dolci's intense and lasting devotion to the confraternity is borne out by his role as a founder member, in 1662, of the so-called "Comunella", a small group within the confraternity, which had its own rule—albeit a rule that complied with the confraternity's overall code of conduct—and whose chief purpose was to pray for souls in Purgatory. The thirty-three brothers (a symbolic number alluding to the years Christ spent on earth) who founded the Comunella included Dolci's loyal friend and patron Luca di Camillo degli Albizi (Florence, 1639-1708) who, on 11 May of that same year, acted as godfather to Dolci's and Teresa Bucherelli's only son, Andrea.

Secretarius to Grand Duke Cosimo III de' Medici and so trusted a member of the court that he was appointed tutor to Grand Prince Ferdinando, Luca degli Albizi, an extremely pious Florentine aristocrat,[9] was the intended recipient of the *Trinity* now in the Rhode Island School of Design Museum in Providence. Dolci promised the gleaming picture of *Charity*, now in the collection of the Banca Popolare di Vicenza (Palazzo degli Alberti in Prato), to a reverend father of the Albizi family. He began the painting towards the end of 1659—as shown by the valuable inscription that the painter penned on the stretcher frame[10]—and it was purchased for about 71 *scudi* on 15 July 1669, the date on which he completed it,[11] by the Marchese Mattias Maria Bartolommei (Florence, 1640-1695), a celebrated playwright and a gentleman of the chamber to Grand Duke Cosimo III de' Medici.

The Smeets picture is an autograph variant, of almost exactly the same size, of a *Saint John the Baptist* now in a private collection, shown at the major exhibition of 17th-century Florentine art held at Palazzo Strozzi in 1986-1987 (fig. 3).[12] One can detect a number of very slight differences between the two paintings in the vegetation on the right-hand side and in the Baptist's face, though both faces clearly belong to the same model. In the Smeets painting his fresh, personalised features seem easier to read, unlike the dimmer, duller features in the private collection picture, given that it is shrouded in a thick layer of yellow varnish that prevents the observer from identifying the various elements making up the landscape or from appreciating the luminosity of the colours, which, on the contrary, are perfectly legible in this hitherto unpublished work. The face of Saint John clearly conceals the features of a boy with whom Dolci was well acquainted and who appears to be somewhere in the region of fifteen years old. There is no lack in Dolci's opus of instances in which the very young or adolescent children of his friends lent their features to the various figures in his paintings. For example, it is worth pointing out that the Virgin portrayed in a tondo painted for the wealthy Florentine apothecary Giovanni Francesco Grazzini (1596-1641) and now in the Museum of Fine Arts in Houston,[13] is, according once again to the precious information supplied by Dolci's friend and biographer Filippo Baldinucci,[14] none other than Baldinucci's own sister, Maria Maddalena, aged twelve. Thus the discovery of her date of birth, January 1628, allows us to date the panel to *c.* 1640.

The young man lurking beneath the features of *Saint John the Baptist* has recently been identified[15] as the aristocrat and amateur painter Raffaello Ximenes (Florence, 6 January 1609 - 26 December 1648), with whose physiognomy we are acquainted, once again on the basis of an indication from Baldinucci,[16] when he was approaching the age of thirty-five. That was his age when Dolci portrayed him as the soldier in armour in the right foreground in *The Martyrdom of Saint Andrew* signed and dated 1643, and now in the Birmingham Museum and Art Gallery (fig. 4).

Belonging to a wealthy family of Portuguese mer-

9. Albizi's deep religious faith is confirmed by his inclusion in Giuseppe Maria Brocchi's *Indice alfabetico de' venerabili servi del Signore morti in concetto di santità, o almeno di straordinaria bontà di vita, d'alcuni de' quali è stata introdotta in Roma la causa della beatificazione, appartenenti tutti o per origine, o per domicilio alla Città, e Diocesi Fiorentina*, part of his *Vite de' santi e beati fiorentini*, Firenze 1742, pp. 583, 612.

10. The inscription on the back is as follows: "CHARITAS BENIGNA EST, [in pen on the stretcher frame] S(ANTO) 1659 29 DICEMBRE LUNEDÌ / PRINCIPIAVO / CIOÈ IL PRIMO DOPPO LE FESTIVITÀ (?) DEL S(ANTISSI)MO NATALE / IL SEGUENTE GEN(NAI)O A 21 GIORNO DELLA GLORIOSA S(ANTA) AGNESA PROMESSO FRA QUATTRO MESI AL MOLTO REV(EREN)DO PADRE".

11. I mentioned the previously unpublished payment in F. Baldassari, Diligenza Pratica Paziente*: The Painting of Carlo Dolci*, in *The Medici's Painter: Carlo Dolci and 17th-Century Florence*, exhibition catalogue (Davis Museum at Wellesley College, 10 February - 9 July 2017; Nasher Museum of Art at Duke University, 24 August 2017 - 14 January 2018) edited by E. Straussman-Pflanzer with the scholarly advice of consulting curator F. Baldassari, New Haven-London 2017, p. 23 and note 37.

12. C. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, exhibition catalogue (Florence, Palazzo Strozzi, 21 December 1986 - 4 May 1987), Firenze 1986, 3 vols., I. *Pittura*, p. 438, no. 1.245. It has been published with a date of 1630-1635 in my two monographs (Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 1995, pp. 58-59, no. 26, and *eadem*, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 120-121, no. 34) to which I would also refer the reader, unless otherwise specified, for the works mentioned and the considerations developed in this essay.

13. I am now able to add more details regarding the painting's movements and its arrival in the United States than I was in my last paper on the topic (see Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 114-115, no. 30). The painting was removed to England in the mid-18th century, according to the *Elogio di Carlo Dolci* (A.F. Raù, M. Rastelli, *Elogio di Carlo Dolci*, in *Serie degli uomini 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 vols., Firenze 1769-1776, XI, 1775, p. 33), which tells us that it left Florence following the extinction of the Grazzini family in 1746, a date also borne out by documentation unearthed in the Poligrafo Gargani (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale [henceforth BNCF], 1008), which states that: "Gio Francesco di Ugo Grazzini the last of this branch died on 19 October 1746 aged 26 leaving 3 females, buried in S. Michele Bertolde". The painting is likely to have been purchased in Italy by William Ponsonby, Viscount Ducannon and subsequently second Earl of Bessborough (1704-1793), an English aristocrat of solid Irish stock. Eight years after the earl's death, his son Frederick (1758-1844) put the family collection up for auction, including this painting, which went to Joseph Neeld (1789-1856). Neeld, a member of Parliament, was a commoner by birth and it was not until 1828, when he came into a substantial inheritance from his grand-uncle Philipp Rundell, that he was able to purchase a property near Chippenham, where he had Grittleton Manor built and embellished with a substantial collection of paintings and antiques. The painting was probably sold by his heirs and reached the United States in 1946 through the good offices of Herbert Godwin, a philanthropist in the city of Houston, who had established the Godwin Lectureship at Rice University in 1920, a lectureship inaugurated by William Howard Taft, 27th President of the United States of America. Godwin donated the painting to the Museum of Fine Arts in Houston together with a painting by Pieter de Grebber (1600-1652) and with his portrait painted by Charles Ezekiel Polowetski (1884-1955).

14. Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 342) tells us that "he made for Gio. Francesco Grazzini, a wealthy gentleman and a great connoisseur of this art, a Madonna with Jesus and Saint John, on wood, in the round, of which work much noise was made at the time and his reputation so increased that where previously many wanted his works, thereafter so many clamoured for them that he lacked the time to meet even a tiny proportion of their requests. Nor do I wish to pass over in silence the fact that, making the most of feeling at home in my house where he came each day to impart the rudiments of drawing to me, he wished to use the face of my sister Maria Maddalena, then aged twelve, for the features of the Virgin".

15. See L. Goldenberg Stoppato, *Carlo Dolci ritrattista*, in *Carlo Dolci 1616-1687* cit., p. 89.

16. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, p. 347.

chants who moved to Tuscany in 1591 after taking up an invitation from Ferdinando I de' Medici to open a new counter in the Grand Duchy, Raffaello was the last of three sons born to Sebastiano di Tommaso Ximenes d'Aragona (1568-1633) and to Caterina, the daughter of Raffaello de' Medici, Marquis of Castellina. It was Sebastiano in 1603 who bought and modernised the palazzo in Borgo Pinti in which the family continued to live well until into the 19th century.
In addition to dabbling in painting with Vignali, Raffaello also commissioned at least two paintings from the master:[17] a *Nativity of Christ*, which has not yet resurfaced, and a *Death of Saint Joseph*, which has been identified as a picture on canvas auctioned by Sotheby's in 1981 and now, after further changes of ownership, in a private collection in Florence.[18] Raffaello also purchased many of his best drawings from the Florentine painter Jacopo da Empoli (1551-1640), now old and fallen on hard times,[19] thus revealing a deeply generous and charitable nature abundantly borne out by his will drafted in 1648, in which he leaves countless sums to his household servants and to the farmers on his farms at Sammezzano and Montepulciano along with bequests to the various Florentine confraternities (from the Compagnia di San Tommaso d'Aquino to the Congregazione dei Buonomini di San Martino) or to the Descalced Carmelites of San Paolo, who received a bequest of 1,000 *scudi* with which to build their church.
Honoured with membership of the Accademia del Disegno on 11 October 1648, shortly before his death,[20] Ximenes in his capacity as painter can still lay claim to only one certain picture, which confirms Vignali's strong influence on his art. The painting in question is *The Death of the Virgin Mary* (fig. 5) from the oratory of the Ospizio di San Tommaso d'Aquino in Florence, and now on display in the local Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte, which is signed and dated 1647 on the back of the canvas.[21] All his other paintings mentioned in the documents appear to have been lost, while *The Adoration of the Shepherds* now in the Seminario Arcivescovile in Florence, which was recently attributed to him, should clearly continue to be considered part of the autograph opus of Jacopo Vignali on obvious stylistic grounds.[22]
Raffaello and Carlino must have been acquainted since at least the late 1620s, when they had occasion to meet in the workshop of their common master Vignali; and we also know that Dolci painted Ximenes' portrait on a single canvas in his youth[23] and that their bonds of friendship, mutual esteem and spiritual proximity may well have been fuelled by their shared membership of the Compagnia di San Benedetto Bianco and friendship with a number of

17. S.B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze 1753, p. XXI.

18. The identification is made by G. Pagliarulo, in *Il Seicento fiorentino* cit., III. *Biografie*, p. 187. Before entering the private collection in Florence where it hangs today, the painting was last sold at auction by Pandolfini, Florence, 18 October 2012, lot no. 97.

19. Baldinucci tells us in his *Life* of Empoli (*Notizie* cit., III, 1846, p. 16) that Ximenes "purchased a large number of them, and the best, at half a piastre each [...] no less out of nobility than out of singular kindness, and for the affection which he bore this art, in which he dabbled at great length for his own amusement, he has deserved after death (which took him from this world too soon) that his eternal memory be preserved".

20. Archivio di Stato di Firenze (henceforth ASF), Accademia del Disegno, 11, c. 8r.

21. For our knowledge of this work and for an initial if exhaustive reconstruction of the biographical details and artistic profile of Ximenes we owe a debt of gratitude to B. Paolozzi Strozzi, *Per Raffaello Ximenes, dilettante*, 'Antichità Viva', XXXIII, 2-3, 1994, pp. 57-61.

22. The attribution of the canvas to Ximenes, to which we cannot subscribe on stylistic grounds, is put forward by A. Grassi and G. Serafini, in *Il rigore e la grazia* cit., pp. 202-203, no. 41.

23. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, p. 340.

collectors—a sincere and lasting friendship possibly broken off only by Raffaello's untimely death before the age of forty.
If we consider Ximenes' biographical details and observe the face of the Smeets *Saint John*, we are prompted to date the picture to no later than 1624, which is clearly a little too early even for a child prodigy such as Carlino, who was only eight at the time. I confess that I find it hard to recognise the facial features of the same person in the serene, relaxed face of the adolescent Baptist and in the dour face, lurking beneath a beard and moustache, of the mature man-at-arms in the painting now in Birmingham.
I also consider it something of a long shot to identify the *Saint John the Baptist* in a private collection in Florence with the Dolci *Saint John* listed among the paintings hanging in Palazzo Ximenes d'Aragona in Borgo Pinti in two inventories, drafted in 1726 and 1773 respectively,[24] where only one detail is provided to help us have a less vague idea of the picture in question: the later inventory tells us that the painting depicts "Saint John in the act of sitting". Apart from the (fairly important) fact that the inventory fails to specify whether the figure in the painting is the Baptist or the Evangelist, we know nothing of its size or support, but we do know how unreliable 18th-century sources tend to be where Dolci's autograph work is concerned. And the appearance of the Smeets picture on the scene prompts us to harbour even greater doubts regarding the identification.
The physiognomical identification proposed gives us the opportunity to shed light on the paintings of Ximenes, of his friend Dolci and of their common master Vignali, all three of whom worked for the Florentine aristocrat Francesco di Giovanni Quaratesi (2 January 1601 - 24 February 1660), in whose interesting history as a collector we shall now examine a number of episodes.
Thanks to the study of a number of documents concerning this noble family, we know that Francesco married Maria di Francesco Federighi in 1626, that she survived her husband and that she was buried with him in the family chapel in the church of San Niccolò Oltrarno on 29 November 1683.[25] The couple took up residence in a house in the Via Larga (now Via Martelli), in the parish of San Marco, and embellished it with works of art over the years.
For Francesco Quaratesi Ximenes painted an octagonal picture with *Saint Louis the King of France at Table with the Poor* (retouched by Vignali), an *Ecce Homo* ("Christ the Passionate"), a *Saint Francis of Assisi* and a *Saint Philip Neri* in an ovate, both roughly one and a third *braccia* high (approximately 75 cm).[26] It is highly likely that the painter gave the pictures to his friend as a gift because there is no record of Ximenes being paid for them in any of the various ledgers in the family archives, now held by the Archivio di Stato in Florence,[27]

24. Once again it was Goldenberg Stoppato (see note 15 above) who published the two inventories and argued not only that Raffaello Ximenes is the sitter but that he was also the man who commissioned the work, which remained in the family collection until at least 1773.

25. The date of the wedding can be gleaned from BNCF, Poligrafo Gargani, 1641, Quaratesi, c. 238, letter to Carlo Strozzi (p. 47): "Signor Francesco Quaratesi took to wife the daughter of Sig. Francesco Federighi with 900 *scudi*, 18 April 1626". Maria's death and burial are known from ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei Morti, 196 (years 1669-1694). There is no mention of any painting either in her will, drafted by the notary Carlo Novelli in 1673 (ASF, Notarile moderno, prot. 14970, cc. 43v et seq., no. 19) or in the codicils of 1683 drafted by the same notary (*ibidem*, prott. 17439-17473, Testamenti 1683, c. 57r, no. 37).

26. ASF, Quaratesi, 39/1, *Inventario di tutti gli effetti ritrovati nell'eredità del q.m Sig.r Fran.co del Sig.r Gio: Quaratesi fatto dà mé filippo di Gio: Baldinucci deputato Curatore della med:ma eredità dal magistrato supremo per lor Decreto del di 16 marzo 1659* dated 24 March 1659 (1660 in the common calendar).

27. ASF, Quaratesi, 100, *Giornale segnato D di Francesco*

6. Carlo Dolci, *Saint Peter*, Rome, Ducrot collection.

7. Carlo Dolci, *Saint Matthew and the Angel*, Rome, Ducrot collection.

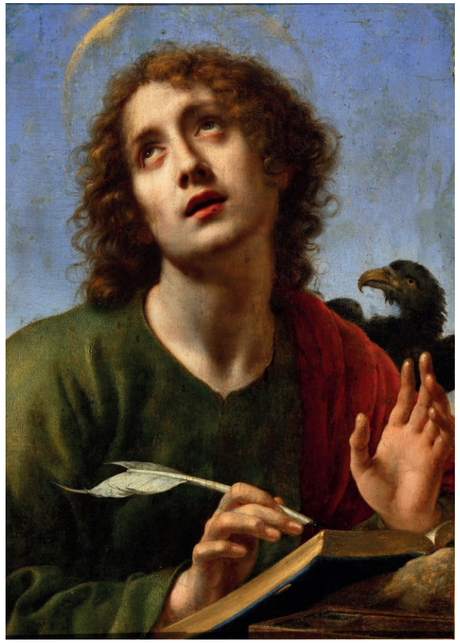
although those ledgers do record payments to Vignali, to Dolci and to other leading and lesser painters working in Florence in the 17th century. The news that Vignali offered to retouch one of his loyal pupil's works hints at a special relationship that should prompt us to reflect on the style of both men's work.

If we closely compare Francesco's various ledgers with his second and final will drafted the day before he died (on 23 February 1660) by Virginio Scolari, Filippo Baldinucci's father-in-law,[28] and with the inventory of his collection in the house on the Via Larga dated 24

e Giovanni Quaratesi 1629-1634 (actually until 1632); 115, *Quaderno di Cassa seg. A di Francesco Quaratesi 1646-1656*; 117, *Debitori e Creditori 1624-1639* (for Francesco alone); 118, *Debitori Creditori e varie spese 1639-1645.*

28. ASF, Quaratesi, 31, *Testamenti e codicilli della famiglia Quaratesi dall'anno 1418*, filza I, fasc. 52, no. 4, *Secondo e ultimo testamento di Francesco del fu Giovanni (di Andrea) Quaratesi patrizio fiorentino, 23 febbraio 1659* [1660 in the common calendar], *rogò Virgilio Scolari*. Filippo Baldinucci witnessed the drafting of the will.

8. Carlo Dolci, *Saint James the Great*, Rome, Ducrot collection.



9. Carlo Dolci, *Saint John the Evangelist*, Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts.

10. Carlo Dolci, *Saint Simon*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina e Appartamenti Reali.

March 1660,[29] drafted by Filippo Baldinucci who was also the executor of his estate, we can discover the collecting tastes of this noble Florentine family in which also Dolci's friend and biographer played a quite other than minor role (a circumstance, nevertheless, to which he was accustomed). Baldinucci is known to have been a book-keeper and treasurer, and he managed cash and made payments on behalf of other illustrious admirers of Dolci's work, such as for example the Bartolommei and Valori families, which suggests that he also played an active role in the various commissions.

29. See note 26 above.

We learn from Francesco's second will that the gentleman, who died childless, named his wife as the heir with usufruct to a part of his estate (the residence and small town houses in the Via Larga, the villa and farm at Pozzolatico, and goods, chattels and items of furniture to the value of 1,000 ducats) while his sole heir was his nephew Niccolò (1642-1720), the eldest of the five sons of his brother Giovanni, who had not entered holy orders. He established primogeniture and a trust in the male line, naming one by one in order of birth all of his brother Giovanni's sons who would take Niccolò's place in the event of the latter's death: first Antonino, then Domenico, then Zanobi

11. Carlo Dolci, *Saint John the Evangelist*, Paris, private collection.

12. Carlo Dolci, *Christ in the Garden*, Genoa, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso.

and finally Girolamo. He added a number of pictures to the trust with the express rider that they should not be sold or shared out. They included the pictures by Ximenes mentioned above and all those by Dolci, which might be found in his house in the Via Larga, thus confirming the esteem and the special friendship binding the three men. The Dolci paintings included the heads of the apostles, which I have published,[30] and for which I shall now itemise all the payments received by the painter in the 1640s: *Saint Peter* (4 September 1643; fig. 6), *Saint Matthew* (4 September 1643; fig. 7) and *Saint Andrew* (4 September 1643),[31] *Saint Joseph* (21 November 1643),[32] *Saint Simon* (30 June 1644),[33] *Saint John the Evangelist* (9 June 1647; fig. 9),[34] *Saint Philip* (17 September 1648) and *Saint James the Great* (17 September 1648; fig. 8).[35]

The documents cited provide unimpeachable confirmation of the fact that what is now a canvas (although it was originally a panel) depicting *Saint John the Evangelist* (fig. 9) and hanging in the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow belongs to the series and may be dated 1647. Indeed it was once possible to read on the back of the panel the actual date of payment: "DI MANO DI CARLO DOLCI (…) 9 GIUGNO 1647". The *Saint John the Evangelist* in a private collection in Paris (fig. 11), which is identical in size to all the known paintings in the apostles series and which was transposed from wood onto canvas following its transfer from Munich to St. Petersburg, when it belonged to Maximilian di Leuchtenberg (1817-1852), should therefore be excluded from the Quaratesi series once and for all, considering how unlikely it is that the same saint would have been depicted twice in the same series. Its identification, reiterated in the Leuchtenberg engraving and generally accepted, is borne out by the presence of the rock alluding to the island of Patmos, where the apostle was exiled and where he wrote the Apocalypse. The only iconographical element that might stand in the way of this identification—the absence of an eagle, an attribute which is never omitted in any of Dolci's known depictions of Saint John the Evangelist—is insufficient to allow us to put forward a convincing alternative identification with any of the other apostles for which Francesco's ledgers tell us that Dolci was paid.

30. See Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 142-146, nos. 47-51 (with preceding bibliography).

31. See note above for these previously published payments.
32. ASF, Quaratesi, 118, c. 64r.
33. *Ibidem*, c. 81r.
34. ASF, Quaratesi, 115, c. 23r.
35. *Ibidem*.

13. Carlo Dolci, *The Guardian Angel*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

14. Carlo Dolci, *The Adoration of the Kings*, Woodstock (Oxfordshire), Blenheim Palace, Duke of Marlborough collection.

The ledgers reveal a number of important facts regarding this series. We may identify the apostle portrayed in the small panel painting in the Ducrot collection in Rome as Saint James the Great (fig. 8), Saint John the Evangelist's brother, rather than as Saint James the Less, Jesus' cousin and the first bishop of Jerusalem as the hitherto widely accepted 19th-century inscription on the back would have had us believe. The error of interpretation is understandable because the two saints of the same name are usually both accompanied not only by a book, a symbol shared by all the apostles, but also by a staff. In Saint James the Great the staff alludes to the legend of his constant wanderings, while in the Less it refers to his martyrdom inasmuch as he was beaten to death with a staff after being thrown down from the highest wall in the Temple. The knotty staff clutched by the apostle absorbed in his book should therefore be interpreted as the staff used by pilgrims whose protection tradition assigns precisely to Saint James the Great. In addition to this iconographical clarification, it is important also to note the ascertained dating of the Ducrot picture to 17 September 1648, thus confirming that the series kept the painter busy for several years.[36]
And lastly, I suspect that the image of *Saint Simon* for which Francesco Quaratesi paid Dolci in 1644 must have been very similar to the depiction painted by the artist in the picture now hanging in the Galleria Palatina in Florence (fig. 10), which is of the same size and date as the Quaratesi heads. The design and pose of the Palatina *Saint Simon*, who avoids holding the observer's gaze, preferring to remain wrapped in his own strong feelings, echo the elegant and stern sensation of spatial compression aroused by all the members identified thus far in this fascinating series of apostles painted by Dolci with his customary zeal. If we compare the panels of *Saint Peter*, *Saint Matthew and the Angel* and *Saint James the Great* (figs. 6-8) now in the Ducrot collection in Rome, we can see quite clearly that the three apostles are depicted with the same diagonal approach that causes the left shoulder to jut forward, almost as if they were intended to be standing on the right of the person observing the pictures. The three paintings may be

36. On 16 December 1649 Dolci received a payment of 42 *scudi* from Francesco Quaratesi (the same price paid to him for the head of *Saint John the Evangelist*, identifiable as the painting now in the Pushkin Museum; see fig. 9) and another 35 *scudi* on 10 April 1658 (the sum paid for all the other heads except for the now lost head of *Saint Simon*, which cost 28 *scudi*). While it is tempting to suggest that the payments were for other heads in this series of apostles whose subject is not specified, we have no evidence to bear out that contention. See ASF, Quaratesi, 107, *Libro Intitolato Memoriale seg. A di Francesco 1646-1659*, cc. 25r, 111v.

15. Carlo Dolci, *Portrait of Ainolfo de' Bardi*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

identified with those described in the inventory as "three paintings of three Apostles about one *Braccio* in height with carved frames and all gilded, subject to trust" hanging in the "first chamber overlooking the street" after another painting roughly one *braccio* in height depicting "our Lord in the garden painted on copper by the hand of Carlo Dolci, which painting was not part of Signora Maria Quaratesi's dowry".[37] Thus it would appear that there was a deliberate plan to form a painted Creed in which the twelve apostles would be associated with the twelve Articles of Faith. We should remember that there is a tradition telling us that the Creed was composed by the apostles at Whitsun.

Thus Dolci's painting on copper depicting *Christ in the Garden*, the very same painting seen by Baldinucci first in Francesco Quaratesi's residence and then in his heirs' home,[38] was a gift to Maria Federighi from her family and not part of her dowry. The description of the support and of the dimensions given in the document bear out the contention that the former Federighi-Quaratesi *Christ in the Garden* is the painting now hanging in Palazzo Rosso in Genoa (fig. 12). We know that at least some of the apostles inherited by Niccolò Quaratesi (1642-1720) and bequeathed thereafter to the first-born sons in the male line[39] were still with the family in 1765, when the painter Giuseppe Zocchi drafted an inventory of the paintings hanging in their new town house at the Canto de' Pazzi, which had been acquired from the Strozzi.[40] Zocchi records seven *Apostles* by Dolci, albeit without specifying their names; five of them, including *San Jacopo* (a popular nickname for Saint James the Great) (fig. 8) and *Saint John the Evangelist* (fig. 9), were to be displayed by Niccolò Quaratesi (1735-1779) in the cloister of the Santissima Annunziata on the feast of Saint Luke (1767).[41]

We do not know whether it was differences within the family or financial straits that led to the series' dispersal in 1822, the year in which we know that the companion pieces depicting *Saint Peter* and *Saint Matthew and the Angel* (figs. 6-7), now in the Ducrot collection, were sold.

What we do not know, on the other hand, is the fate that befell all the other works, which Francesco paid for over the years and shared out between his residence in the Via Larga and his villa at Pozzolatico: his portrait and that of his wife (the latter in fact only "retouched") for which Valore Casini was paid on 30 June 1630;[42] the *Saint Francis* for the chapel in Pozzolatico (5 July 1636) and the *Saint Dominic of Soriano* (3 July 1639) for which payment was made to the currently little-known Tuscan painter Francesco

37. ASF, Quaratesi, 39/1, *Inventario* cit., c. 6v.

38. Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 347) tells us that "a Christ praying, which inspires great devotion, belonged to Francesco Quaratesi, a Florentine nobleman, and is now held by his heirs".

39. These are the chronological details of the line of Francesco di Giovanni Quaratesi (1601-1660); bequeathed to his nephew Niccolò Quaratesi (born on 6 February 1642, see Florence, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore [henceforth AOSMFF], Registro battezzati maschi, 43, c. 160; died on 28 May 1720, see ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei morti, 199); by him to his first-born son Giovan Francesco (born on 11 November 1696, see AOSMFF, Registro battezzati maschi, 71, c. 53; died on 6 March 1760, see ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei Morti, 203, cc. 607v, 619r); by him to his first-born son Niccolò (born on 30 August 1735, see AOSMFF, Registro battezzati maschi, 90, c. 91; died in 1779); from him to his first-born son Giovanni Francesco Giuseppe Agostino Gaspero Andrea (born on 27 August 1764, see AOSMFF, Registro battezzati maschi, 91, c. 51; died in 1836).

40. ASF, Quaratesi, 39/1, *Nota di Quadri di attenenza al Patrimonio Comune degli ill.mi SS.ri Fratelli Quaratesi stimati dal Sig.r Gius.e Zocchi Perito eletto di comun consenso questo dì ottobre 1765.*

41. See F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XVIII, 1974, 1, p. 81.

42. ASF, Quaratesi, 100, c. 30v.

16. Carlo Dolci, *Saint Paul the Hermit*, Warsaw, Muzeum Narodowe, collection of Potocki of Krzeszowice.

17. Carlo Dolci, *Saint Agatha*, London, private collection.

Boldrini;[43] the *Saint Antonino Pierozzi* (29 August 1640)[44] and *The Death of Saint Joseph* (11 August 1646) for both of which Jacopo Vignali received payment;[45] and two small paintings depicting a *Madonna* and *Saint Dominic* (19 January 1642) for both of which payment was made to Bartolomeo Ligozzi.[46] But in the long list of painters who received payment from Francesco—some of them almost unknown today—the lion's share unquestionably goes to Dolci, of whose work Quaratesi's wife Maria Federighi must also have been especially fond.

But now we must return to the Smeets *Saint John the Baptist* in an attempt to date it on stylistic grounds, well knowing how difficult it is to reconstruct Dolci's opus on that basis. The *Baptist*'s calm yet intense expression is reminiscent of the Budapest *Guardian Angel*, most probably one of the earliest works in Dolci's opus known today (fig. 13). The soft features of the figure's face and the landscape evoke *The Adoration of the Kings* now hanging in Blenheim Palace in Woodstock (Oxfordshire) (fig. 14), which can be dated to the late 1630s and was the first in a long series of paintings commissioned from Dolci by Cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675), an exceptional patron and intellectual who immediately grasped the painter's talent, supporting him from the beginning to the end of his career and thus paving the way for his success.

The concept of a landscape meticulously defined in its vegetation in the foreground yet rendered more evenly in the distance is comparable to the landscape in the early *Portrait of Ainolfo de' Bardi* (1632; fig. 15) and a far cry from the backgrounds found in Dolci's later work, in which he owes a debt to Dutch 17th-century painting. We can also detect a certain affinity with his *Saint Paul the Hermit* now in the Muzeum Narodowe in Warsaw (fig. 16), which shares with the Smeets *Saint John* a similar pose of the feet and of one of the hands, resting on the tunic of woven palm leaves and on the cane cross respectively. The Smeets painting would appear to be

18. Carlo Dolci, *Portrait of a Young Man*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina e Appartamenti Reali.

43. ASF, Quaratesi, 117, cc. 64r (*Saint Francis* for the chapel in Pozzolatico), 118r (*Saint Dominic of Soriano*).

44. ASF, Quaratesi, 118, c. 1v (*Saint Antonino Pierozzi*). A canvas with this subject, but oval in shape and thus not the former Quaratesi painting—which would appear to have been octagonal if it is indeed the same as the painting recorded in a later inventory (but without the artist's name)—, has recently been published by M. Scipioni, in *Il rigore e la grazia* cit., pp. 108-111, no. 1. Both pictures appear to share a date of 1640.

45. ASF, Quaratesi, 115, c. 16v. Thus there are two recorded versions of this subject by Vignali. For *The Death of Saint Joseph* painted for Raffaello Ximenes see notes 17-18 above. To help identify the former Quaratesi painting, here are its dimensions ("3 *braccia* and 2 and a half approximately"), which coincide with the painting mentioned earlier, now in a private collection in Florence, compatible with a date of 1646-1647.

46. ASF, Quaratesi, 118, c. 33r.

19. Carlo Dolci, *Portrait of Teresa Bucherelli as Saint Agnes*, private collection.

earlier than the Warsaw *Saint Paul the Hermit*, which should probably be dated towards the end of Dolci's apprenticeship in Vignali's workshop, judging by the (admittedly not always reliable) chronology provided by his biographer Baldinucci.

In the light of the stylistic comparisons given above, the Smeets *Saint John the Baptist* is therefore most likely to have been painted in the early 1630s. The considerable care lavished on detail, particularly striking in the artist's treatment of the figure's hair and tunic and of the scroll wrapped around the cane cross, and the sophistication of his brushwork with its light and lively palette, which was to acquire an increasingly staid jewel-like quality over time, are designed to convey Dolci's profound belief in art with an educational and moral message while striving ceaselessly for perfection.

The frequent and touching notes in Carlino's hand, most of them penned in graphite on the stretcher frame or on the back of the canvas indicating the saint's name and day often followed by the litany "ORA PRO NOBIS" ("Pray for us"), are a personal memento pointing to his intimate and prolonged relationship with his subject and intended to deepen his and others' spirituality. These inscriptions occasionally include the painting's start and end dates, for example on a *Saint Agatha* now in a private collection in London (fig. 17) but originally painted between 1664 and 1665 for the Venetian aristocrat Giovanni Francesco Nani (1623-1679), a first-rate art collector and connoisseur who had put together a major collection of paintings in his town house in San Trovaso.[47]

In several cases, as for example in the above-mentioned drawing now in the Ashmolean Museum in Oxford

20. Carlo Dolci, *Portrait of Teresa Bucherelli*, New York, Julia and David Tobey collection.

(figs. 2a-2b) or on the stretcher frame of the canvas in the National Gallery in London,[48] the painter indulged in fully-fledged reflections on which to meditate and to cause his patrons to meditate.

Dolci was not merely a champion of Catholicism, he was also an excellent portrait painter. Indeed his career began, as befits a true naturalist, with portraits

47. I have published the canvas in Baldassari, Diligenza Pratica Paziente cit., p. 22, fig. 9. The back of the canvas bears the following words, in Dolci's own hand, on the left-hand side: "S. 1664 VIGILIA DELLA SANTISSIMA ASSUNZIONE PRINCIPIAVO."; on the right-hand side: "S 1665 NELLA SETTIMANA SANTA ULTIME RITOCHATURE."; in the centre of the first canvas: "S. AGATA ORA PRO NOBIS".

48. I was able to publish the inscription containing Saint Vincent Ferrer's *Sermon on the Nativity*, in Dolci's own hand, thanks to the generosity of my friend Letizia Treves. Baldassari, Diligenza Pratica Paziente cit., pp. 20-21, fig. 7, and note 20.

and still-lifes.[49] Clinging firmly to the natural reality of things as his starting point, Dolci produced a number of astonishing portraits in terms both of their technique and of their psychological perceptiveness. At the age of only fifteen he painted the *Portrait of a Young Man* now in the Galleria Palatina in Florence (1631; fig. 18) and at the age of only sixteen the *Portrait of Ainolfo de' Bardi* now in the Uffizi (1632; fig. 15); his introspective portraits of his wife Teresa (1637-1683) in the guise of Saint Agnes, now in two different private collections (fig. 19), are later works (*c.* 1667), and there is a preparatory drawing for them in the Julia and David Tobey collection in New York (fig. 20). Dolci's talent achieved a peak of absolute excellence in the metaphorical *Portrait of the Archduchess Claudia Felicitas as Galla Placidia* in the Galleria Palatina in Florence (fig. 21), signed and dated 1675, a masterpiece rich in subtle invention, unparalleled elegance and mischievous allusion. Claudia Felicitas of Austria is portrayed in the garb of Galla Placidia (388/392-450), the daughter of the Emperor Theodosius I—known as Theodosius the Great of Gaul—who became empress in her turn in the 5th century and spent her life fighting against heresy on the Church's behalf. Just like the Empress Galla Placidia, so Claudia too, once she had become Holy Roman empress and queen consort of Bohemia and Hungary, felt it her moral duty to promote Catholic values in a Protestant country. Dolci causes her figure to shine in the preciousness of her jewellery and of her ornate costume, he underscores her moral stature in her proud face and majestic carriage as she clutches the triumphant Crucified Christ on the boots of a statuette of the goddess Diana, symbolising the pagan religion, which has fallen to the ground. Every detail has an almost mystic stillness to it. In the two drawings akin to miniatures we see the date and the dedication to his loyal patron, the most Catholic Grand Duke Cosimo III de' Medici who, like his mother Vittoria della Rovere, adopted Dolci as his own religious champion. Dolci's innate calling as a naturalist, a calling increasingly concealed in his paintings as the years went by beneath jewel-like brushwork and an almost abstract light reflecting the artist's desire to liken his figures as closely as possible to the divine, is expressed, if possible, at an even loftier level in the drawings of his mature years. I am referring, for instance, to a drawing that may be dated *c.* 1654, which once belonged to Baldinucci and which is now in the Département des Arts graphiques in the Louvre, in Paris (fig. 22).[50] In it Dolci portrays his extremely young wife, probably aged around seventeen, characterising her with an expression of extraordinarily poetic intensity whose effectiveness he bolsters by imparting a delicate inclination to her head and by causing her to stare the observer in the eye with unflinching innocence, in an effort to extol the values of female purity and integrity. He imbues the portraits of his daughters with equally boundless delicacy: the tender Elisabettina captured in her sleep in drawing no.

49. A number of now missing portraits mentioned by Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 340) as being early works by Dolci would have helped us to identify the artist's earliest forays into the realm of portraiture. They include a portrait of his mother Agnese on primed paper and a portrait of a now obscure musician named Antonio Landini. Our greatest regret must be the impossibility of identifying the painting of his friend Pietro de' Medici dei Duchi d'Atene (1567-1648), an amateur painter who trained under Pagani and who belonged to a younger, extinct branch of the Medici family. His *Self-portrait*, recorded as belonging to Cardinal Leopoldo de' Medici in 1681 and engraved by Giovanni Domenico Campiglia, is now in storage in the Gallerie degli Uffizi (inv. 1890, no. 6457). Of the still-lifes that Dolci painted in his youth, the biographer mentions a "Flos agri" painted for his confessor Alessandro Carpanti and subsequently given to Prince Don Lorenzo de' Medici, and several paintings of fruit and flowers, none of which have been identified to date.

50. The drawing, in sanguine on white paper, measures 258 × 200 mm. See C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, II. *1620-1800*, Paris-Milano 2005, pp. 238-239, no. 307.

21. Carlo Dolci, *Portrait of the Archduchess Claudia Felicitas as Galla Placidia*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina e Appartamenti Reali.

22. Carlo Dolci, *Portrait of Teresa Bucherelli*, Paris, Museé du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. no. 1140.

23. Carlo Dolci, *Portrait of Caterina Dolci*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, Rogers Fund, inv. no. 1994.383.

24. Carlo Dolci, *Portrait of Agata Dolci*, Paris, Cabinet des Dessins Jean Bonna, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. Masson 1079.

1060F in the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in the Uffizi (1670);[51] Caterina probably aged around ten portrayed in an extremely fine drawing now in the collection of graphic art in the Metropolitan Museum of Art in New York (*c.* 1674; fig. 23);[52] and the

51. The drawing, listed in the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in the Uffizi inventory as a work by Matteo Rosselli (red pencil on white paper, 195 × 155 mm), has been independently attributed to Dolci both by the author and by Anna Maria Petrioli Tofani (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2*, edited by A.M. Petrioli Tofani, Firenze 2005, p. 52), thanks, among other things, to the inscription on the front: "Lisabettina / anni 2 e 8 / mesi". Given that we now know that Elisabetta, Dolci's fifth-born daughter, was born on 5 December 1667, we can date the drawing to August 1670.

52. Rogers Fund, inv. no. 1994.383; red and black pencil, watercolour on grey paper, 258 × 202 mm. The identification proposed here contradicts the more frequent suggestion that the sitter is Agata, christened on 15 May 1670, who, apart from anything else, had blue eyes according to the likeness sketched by Agnese Dolci in the notebook in the Fitzwilliam Museum in Cambridge. The drawing was also shown as a *Portrait of Agata Dolci* by Trinity Fine Art in London in 1990 and by the Compagnie des Beaux-Arts in Lugano, and it has recently been republished by E. Straussman-Pflanzer, in *The Medici's Painter* cit., pp. 10, 135. Caterina, who was born on 28 December 1664, appears to be ten or eleven years old, which would date the drawing to 1674-1675. It was generically classified as a *Portrait of one of Dolci's daughters*, datable to *c.* 1665-1675, in the catalogue of the monographic exhibition held in Palazzo Pitti

charming Agata, probably aged four, in a drawing of 1674-1675 now in the Cabinet des Dessins Jean Bonna in the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris (fig. 24).[53] Dolci had seven daughters with his beloved wife Teresa Bucherelli, whom he married in 1654 (Anna, Agnese, Caterina, Elisabetta, Agata, Giovanna and Angiola)[54] in addition to their one son Andrea, a chaplain of Florence cathedral[55] who became a member of the Accademia Partenia and who was to sell some of the paintings still in the workshop at his father's death. Of the couple's numerous offspring, only Agnese (1659-1731), their second child, was to follow in her father's footsteps and become a painter. Until only recently the loss of all her recorded paintings and our knowledge of her probable *Self-portrait* only through an old black-and-white photograph in the Fondazione Longhi in Florence conspired to discourage any serious attempt to reconstruct her artistic career, documented only by a handful of drawings in a notebook in the Fitzwilliam Museum in Cambridge. The reappearance of the panel painting (fig. 25),[56] probably executed when she was around twenty and consequently datable *c.* 1680, in which the young woman paints a half-bust portrait of herself seen in three-quarter profile, offering us her deep and tender but determined gaze, is an important piece of the puzzle with which to begin exploring her artistic profile. In the self-assured manner in which she clutches the palette and brushes in her left hand, Agnese seems to be proud of her profession, which she must have mastered with uncommon skill. She carefully applies the soft impasto and displays a sophisticated taste in colour in her choice of the light backdrop against which the warm orange of her bodice, barely glimpsed beneath her satin mantle of a very slightly darker hue, stands out to great effect. The *Self-portrait* also reveals remarkable painterly skill in the treatment of the flesh, lit by a source of light that delicately illuminates her alabaster neck, while a light blush on her cheeks achieved through the application of successive layers of *velatura* betrays a timid complacency, the same complacency adopted to paint some of the rebellious strands of hair escaping from her chignon and softly caressing her face. We can detect Agnese's attempt to emulate her father's grandiose style in her treatment of drapery, although her inability to achieve his volumetric substance and mimetic rendering of fabric is self-evident. The similarity between the styles of father and daughter, which Baldinucci himself highlights,[57]

in Florence, at which, however, the drawing was not actually displayed (Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci 1616-1687* cit., pp. 332-335, no. 74).

53. The drawing (inv. Masson 1079; red and black pencil with a few blue strokes on white paper, 168 × 147 mm) was shown as a *Portrait of a Young Girl* and rightly given to Dolci thanks to the intuition of Jean Christophe Baudequin, see E. Brugerolles and C. Monbeig Goguel, in *Le Baroque à Florence*, exhibition catalogue (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 27 January - 17 April 2015) edited by E. Brugerolles, Paris 2015, pp. 102-104, no. 30. Agata also appears to be the sitter portrayed in the drawing of a little girl in the Louvre (inv. 12282), which the museum still attributes to Matteo Rosselli but which should be restored to Dolci without a shadow of a doubt, as Catherine Monbeig Goguel has pointed out (*Dessins toscans* cit., p. 239, no. 308), highlighting the similarity between the features of the sitter here and of the girl in the drawing in the Masson collection.

54. These are the dates of birth of the children of Carlo Dolci and Teresa Bucherelli, published in my monograph of 2015 (Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 348-350): Anna (1657), Agnese (1659), Andrea (1662), Caterina (1664), Elisabetta (1667), Agata (1670), Giovanna (1674), Angiola (1681).

55. Giuseppe Maria Brocchi's inclusion of Andrea di Carlo Dolci in his *Indice alfabetico de' venerabili servi del Signore* (in *idem*, *Vite de' santi* cit., pp. 583, 585) testifies to a profound religious faith even deeper than his father's, if that were possible.

56. I examined the panel painting (55.7 × 44.5 cm) in London in May 2017.

57. Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 362) writes: "imitating her father's manner and constantly producing fine works, she has now built up a considerable reputation for herself".

25. Agnese Dolci, *Self-portrait*, London, private collection.

26. Carlo Dolci, *Self-portrait*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

should come as no surprise if we consider that Agnese was in a position to learn the secrets of painting from the master at first hand, a feat apparently equalled only by her cousin Onorio Marinari (1626-1716) who worked with Carlino at the age of thirty on the now lost fresco decoration in the small dome of the private chapel in Palazzo Ganucci in Florence and some of whose surviving works follow Dolci's style extremely closely.

His unparalleled diligence and his skill in imparting a precious quality to everything he painted allowed Dolci to command the exorbitant sum of 60 *scudi* for his sole still-life, a *Vase of Flowers* now in the Sale Gialle in the Uffizi in Florence, which can be dated to 1662. Such a sum was neither to be taken as an example nor to be repeated, according to a warning contained in the ledger of Cardinal Giovan Carlo de' Medici who commissioned the work.[58] The preciousness and the delicacy that are such characteristic features of his output were the qualities which determined Dolci's popularity not only with the members of the grand ducal Medici family and local aristocracy but also with foreign visitors (such as Englishmen Thomas Baines and John Finch, or Polish nobleman Jan "Sobiepan" Zamoyski) conducting the inevitable *Grand Tour* of Italy. The same characteristics present in Dolci's religious paintings—attention to detail,

58. The document (ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4263, c. 40v), published by Silvia Mascalchi (*Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, proceedings of the international conference [Florence, 20-24 September 1982] edited by various authors, Firenze 1982, pp. 60-61), states: "thus having stated the price of His Most Reverend Highness the Owner […], with the rider that said price must never serve as an example, it being exorbitant and, with this man, it allows for the enormously long time he took over it, given that in his Paintings he is more diligent and more meticulous that one could dare to wish for […]".

27. Carlo Dolci, *Self-portrait*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. no. 1173F.

diligent execution and a light, jewel-like palette—are also to be found in his portraits, which, in the case of the Smeets *Saint John the Baptist*, he combines with a sensitivity and a psychological perceptiveness that confirm his masterly talent in first grasping and then conveying the depth of human nature to the observer. The unquestionable qualities of Dolci's painting urge us not to neglect its aesthetic message: his meticulous draughtsmanship, the proverbial length of time it took him to execute a work, his use of precious colours such as lapis lazuli or powdered shell gold and his crystalline light all conspire to make his paintings timeless jewels, to be admired without being drawn into them. Dolci's approach is an extreme and stringent approach harking back explicitly to pre-Renaissance taste, but at the same time it is sincere ethic, it is iron discipline. In his *Self-portrait* (fig. 26), now in

the new Sale Gialle in the Uffizi, signed and dated 1674, Dolci places the emphasis on the scrupulousness of his profession as an artist. In his right hand he holds a drawing showing himself intent on his work, sporting a pair of *pince-nez* spectacles, holding a palette and extremely fine brushes and dressed in his working hat and coat. This is an extraordinary addition with few variations (the absence of the tools of his trade, the palette and paintbrushes) compared to the drawing now in the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe in the Uffizi produced for Leopoldo de' Medici (inv. no. 1173F; fig. 27), the patron for whom the finished painting was also intended and who was thus honoured with a dual gift. At a time when painterly speed and promptness increasingly met art patrons' taste (one has but to think of the popularity of Pietro da Cortona, the rising star of the Baroque era, or of Luca Giordano, the Neapolitan painter nicknamed "Luca fa presto" or "Luca paints speedily"), Dolci swam deliberately against the tide, championing a naturalistic, 16th-century, 'old' vision whose role models were Andrea del Sarto and Bronzino.

Un inedito *San Giovanni Battista* di Carlo Dolci

Protagonista della tela, giunta fin qui inedita (fig. 1),[1] è Giovanni Battista, ultimo profeta dell'Antico Testamento, figlio di Zaccaria ed Elisabetta e cugino di Gesù. La sua nascita, narrata nel Vangelo di San Luca (1, 57-66), fu annunciata dall'arcangelo Gabriele a Zaccaria quando Elisabetta era già in età avanzata, sei mesi prima che l'angelo recasse a Maria la buona novella dell'arrivo di Gesù. Dopo aver affrontato la dura vita di eremita nel deserto, Giovanni iniziò a predicare la virtù della penitenza e a svolgere la missione di convertire e battezzare il popolo della Palestina nelle acque del fiume Giordano. Predisse l'avvento di Gesù al quale poi dette il battesimo; morì per aver biasimato il matrimonio illegittimo di Erode Antipa, tetrarca della Galilea e della Perea, reo di aver sposato la cognata Erodiade, rimasta vedova del fratellastro Filippo. Il profeta era già in prigione quando il tetrarca lo fece decapitare per onorare la parola data alla figlia di Erodiade, Salomè, la quale si era esibita, nel corso del banchetto del suo compleanno, in una danza talmente sensuale da strappargli la promessa che avrebbe esaudito qualsiasi suo desiderio. Istigata dalla madre, la giovane chiese la testa del Battista su un vassoio. Appena seppero dell'accaduto, i discepoli di Giovanni corsero a prendere il cadavere del maestro e lo posero in un sepolcro (Marco 6, 21-29).

Nella tela il giovane santo è mostrato disteso in solitudine sopra una roccia, a figura intera, con lo sguardo sereno e tenero rivolto verso l'osservatore, mentre indica con la mano sinistra, in un gesto ampio ed eloquente, il paesaggio in lontananza, che fa da quinta alla scena. La sua posa quieta, vista di scorcio e attentamente studiata in ogni dettaglio, appare un accorgimento voluto per calibrare la figura nello spazio. Appoggiato con il gomito destro sul masso nascosto dall'ampio mantello rosso, Giovanni sorregge con eleganza un'esile croce di canne palustri, intorno a cui si avvolge il cartiglio, d'impeccabile resa descrittiva, caricato con il grido ammonitore, vaticinato per primo da Isaia: "PARATE VIAM DOMINI" ("Preparate la via del Signore", Matteo 3, 3; Marco 1, 3; Luca 3, 4; Giovanni 1, 23). Quest'invocazione al cuore degli uomini a preparare la strada a Gesù, rimuovendo gli ostacoli dal suo cammino attraverso il ravvedimento e la fuga dai peccati, è molto più rara rispetto alle celebri parole declamate dal Battista quando riconobbe il Signore sulla riva del Giordano, solitamente scritte nel cartiglio che accompagna la sua raffigurazione: "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI" ("Ecco l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo", Giovanni 1, 29). La volontà del pittore di evidenziare il ruolo di Giovanni come precursore e messaggero di Gesù, eletto a portavoce del principio cristiano ad agire concretamente per facilitare il tragitto del Signore, giustifica l'assenza dell'agnello, uno dei simboli principali del Battista.

La natura dotta e cattolica e la concezione educativa

1. La tela misura 95 × 135 cm.

della pittura di Carlo Dolci (1616-1687), protagonista della scena artistica della Firenze del Seicento, si esprimono compiutamente in questa tela che ci restituisce, come meglio non si potrebbe, il temperamento del Battista: l'austerità della sua figura, il suo amore per la solitudine e la preghiera, la sua determinazione ad agire con rettitudine e, al contempo, la sua dolcezza e umiltà. La natura eremitica del santo è levigata da un'espressione languidamente malinconica e dall'ambientazione in un paesaggio calmo e disteso, indagato con spirito di verità, che stempera il pathos e la tensione mistica dell'apostolo, emblema di penitenza e della rinuncia a sé. Se più frequentemente la figura di san Giovanni è associata a paesaggi aridi e brulli, simboli del deserto interiore che l'uomo è chiamato a percorrere nella propria via di ricerca del soprannaturale, la tela di Dolci è caratterizzata dall'assenza di ogni asprezza paesistica a vantaggio di una natura conciliante, in linea con l'immagine mite del santo, estranea a quegli accenti più propriamente controriformistici che avevano caratterizzato alcune celebri raffigurazioni dei decenni precedenti: dal *San Giovanni* di Caravaggio oggi custodito al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City a quello di Battistello Caracciolo presso la Quadreria dei Girolamini di Napoli. La personalità del Battista sembra incarnare una sintesi perfetta della religiosità di Dolci, quanto mai sensibile alle tematiche agiografiche volte a sposare ascetismo e fede devozionale, divulgate con il tono insieme accostante e raffinato a lui congeniale.

Il corpo del protagonista si offre allo spettatore in leggera torsione, lambito da una luce morbida d'indubbia origine interiore; le sue parti più intime sono celate da una pelle di cammello, come da iconografia accertata che vuole Giovanni, una volta intrapresa la via dell'ascetismo, coperto di una veste povera e vivo solo grazie a locuste e miele selvatico.[2] Il trattamento del volto, incorniciato da un casco di soffici riccioli e modellato da un chiarore soffuso che indugia sulle forme addolcendone i tratti, nonché il corpo sinuoso, con le gambe accavallate in modo naturale e i piedi mostrati in una posa di sofisticata ricercatezza, attestano che siamo di fronte a una felice prova del genio precocissimo di Dolci. Il rosso vermiglio del mantello, giunto a noi ancora con le lacche originarie, ricorda la sua formazione nel segno del grande caposcuola Matteo Rosselli, mentre la resa vaporosa della pelliccia e il chiaroscuro intenerito del volto sottolineano le tangenze con il maestro Jacopo Vignali, responsabile di aver introdotto l'allievo nel mondo della 'poetica degli affetti', proprio della migliore pittura fiorentina seicentesca. Non va sottovalutato inoltre nel Battista il richiamo al linguaggio morbido adottato da Cristofano Allori tra il 1610 e il 1615, come indicano i debiti verso l'omonimo santo dipinto da quest'ultimo nella tela oggi alla Galleria Palatina di Firenze.

La luce proveniente da sinistra dona evidenza plastica alla figura che rivela parimenti il notevole interesse di Dolci per la scultura classica, particolarmente manifesto nella cascata dei voluminosi riccioli del protagonista, analoga a quella del *San Sebastiano* della Galleria Corsini di Firenze, che a sua volta rimanda al modello celeberrimo dell'*Antinoo* tardoclassico.

Restio ad allontanarsi dalla città natale e convinto sostenitore della corrente naturalistica dell'arte fiorentina quattrocentesca e cinquecentesca, Dolci ne recuperò la chiarezza e la grandezza, facendosi custode della purezza di Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Andrea del Sarto e Bronzino, in direzione ostinata e contraria prima al naturalismo caravaggesco e poi all'epica barocca. Non c'è dubbio che la bellezza e l'attenta resa naturalistica del corpo del *Battista* Smeets evochino i modelli dei disegni di Andrea del Sarto e del Bronzino, maestri impareggiabili nello studio dal vero.

Rimasto orfano di padre a soli quattro anni, "Carlino", com'era chiamato per la costituzione fisica minuta e il carattere mite,[3] fu costretto a un'infanzia di ristrettezze e solo grazie alla sensibilità della madre Agnese Marinari, figlia del pittore Pietro e sorella di Bartolomeo e Sigismondo, a loro volta pittori, entrò precocemente, forse non ancora decenne, nella bottega del virtuoso Vignali che influenzò in maniera profonda i suoi esordi. Scelto dalla madre per l'integrità dei costumi e l'indubbio talento, il maestro assecondò perfettamente lo spirito religiosissimo dell'umile allievo, introducendolo nella Compagnia di San Benedetto Bianco che fu il centro della vita spirituale di Vignali e un punto fondamentale di riferimento per la formazione religiosa di Carlino.[4]

Fu proprio la frequentazione di questa istituzione laica ma di vocazione religiosa, secondo l'attendibile resoconto del fedele amico collezionista e biografo Filippo Baldinucci, autore di una *Notizia* fondamentale per la ricostruzione della carriera di Dolci,[5] a convincere Carlino a divenire quasi esclusivamente pittore di soggetti sacri, con l'eccezione, merita ricordarlo, di ritratti – di fatto un capitolo molto significativo, dagli esordi alla tarda attività, della sua produzione – e di allegorie di virtù morali, come la *Giustizia* (1645-1650, collezione privata), la *Poesia* (1648-1649, oggi nella Galleria Corsini di Firenze) e la *Pazienza* (1677, presso Trinity Fine Art a Londra). A dimostrazione della sua predisposizione alla pittura sacra, Dolci, ancora prima di aderire a questa confraternita, aveva dipinto, sempre secondo il biografo, una *Testa di Gesù fanciullo*, un *Ecce Homo* e un *San Giovanni Battista* a figura intera, ancora oggi da identificare.

La storia accertata della Compagnia di San Benedetto Bianco inizia nel 1384, con il suo definitivo trasferimento nel chiostrino di levante di Santa Maria Novella a Firenze, nei cui locali rimase fino al 1867, quando traslocò nel nuovo oratorio degli Orti Oricellari.[6] Le notizie sulle sue pratiche sono note solo a partire dal 16 novembre 1448, anno in cui l'arcivescovo di Firenze, Antonino Pierozzi, ne approvò gli statuti, i cosiddetti "Capitoli". Dalla loro lettura si apprende la rigida struttura organizzativa della compagnia, impostata sul celebre motto benedettino *Ora et labora* (Prega e lavora) e su alcuni principi di questa matrice, come, ad esempio, un'austera disciplina spirituale, improntata sulla penitenza e fondata sull'imitazione di Cristo. Determinante fu anche il ruolo conferito alla vita associativa per estirpare la radice dei vizi e far crescere le virtù. Solo la complementarità della vita contemplativa e della vita attiva poteva formare il perfetto cristiano. Gli ingressi nell'istituzione erano selezionati con severità: vi si poteva accedere solo se introdotti da un "anziano" e la candidatura era accettata solamente se l'aspirante confratello avesse dimostrato una rettitudine morale irreprensibile che lo rendesse capace di fuggire i peccati terreni – tra i quali, in particolare, la sodomia e il concubinato – e di praticare, qualora fosse stato celibe, la castità. Al tempo in cui la compagnia era frequentata da Vignali – ammesso nel 1614 e senz'altro il pittore affiliato più assiduo che vi introdusse verosimilmente, intorno al 1625, l'allievo Carlino – i confratelli dovevano seguire le regole comportamentali indicate negli *Esercizi spirituali* (1610) del frate predicatore Domenico Gori (Firenze, 1571-1620), la figura di riferimento più significativa della compagnia, di cui ricoprì, dal 1609 alla morte, la carica principale: quella di correttore e direttore spirituale.

Durante la direzione spirituale di Gori, coincidente

2. Marco 1, 6: "Giovanni portava un vestito di pelli di cammello e una cintura di pelle attorno ai fianchi; il suo cibo erano locuste e miele selvatico".

3. F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 339-340.

4. Sulla compagnia e i suoi arredi cfr. *Il rigore e la grazia. La Compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Cappella Palatina, 22 ottobre 2015 - 17 maggio 2016) a cura di A. Grassi, M. Scipioni e G. Serafini, Livorno 2015.

5. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, pp. 335-364.

6. Questa notizia e quelle di seguito sulla confraternita sono riportate nel catalogo della mostra *Il rigore e la grazia* cit.

con il massimo periodo di splendore della confraternita, furono vari i pittori che vi aderirono – oltre al citato Vignali, Matteo Rosselli, Cristofano Allori e Giovanni Battista Vanni –, così come raffinati intellettuali: lo scrittore e collezionista Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), il poeta Jacopo Soldani (1579-1641), il filosofo neoplatonico e letterato Niccolò Arrighetti (1586-1639), il letterato e astronomo Mario Guiducci (1583-1646).

Dolci, come ogni devoto confratello, doveva conoscere i sopracitati *Esercizi spirituali* quasi a memoria, come attesta un suo bellissimo disegno oggi all'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 2a)[7] raffigurante un giovane, sotto il quale si nasconde chiaramente un ritratto, colto in un momento di intensa contemplazione mistica, avvolto in un mantello che gira in modo simile a quello che copre il Battista della tela Smeets. Nelle pagine del libro esibito all'osservatore si legge una scritta in latino, di pugno dello stesso pittore: "Cogita quot (h)omine(s) nu(n)c su(n)t in infernum qua minus quam tu Divinam Leserunt Maiestatem" ("Rifletti su quanti uomini ora si trovano all'inferno perché meno di te lesero la Maestà di Dio"), che ripete, anche se con errori, una frase di quel testo fondamentale del padre spirituale della compagnia.[8] Ispirata al pensiero di Gori è anche la lunga meditazione sull'Inferno svolta da Dolci nel *verso* del disegno inglese: un ammonimento al cristiano a non perdere la fede in Dio per evitare di cadere nella profonda fossa del peccato (fig. 2b).

I rapporti di Dolci con i vari membri della compagnia sono testimoniati anche da una serie di dipinti che coprono un ampio spazio temporale della sua attività: dall'*Ecce Homo* oggi al Muzeum Okręgowe di Tarnów in Polonia (1635), dipinto per il confratello, di professione sarto, Michele Lombardi, alla pressappoco coeva tavoletta raffigurante san Giuliano nei Fine Arts Museums of San Francisco, esemplata sul santo omonimo dipinto nella grande tavola eseguita intorno al 1606-1608 da Cristofano Allori per l'altar maggiore della stessa compagnia, alla lunetta con la *Discesa*

7. Il foglio (WA 1943.120; matita rossa e nera su carta bianca, 223 × 309 mm) e il dipinto relativo di collezione privata sono stati resi noti da chi scrive (F. Baldassari, *Carlo Dolci*, Torino 1995, p. 128, figg. 100a-100b) e poi pubblicati da G. Serafini (*Il* Ritratto di poeta *di Carlo Dolci: proposte interpretative*, in *Siena, la Toscana e l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. Agnorelli, Siena 2013, pp. 65-78) con la proposta di riconoscervi il medico personale di Dolci, Antonio Lorenzi. Tale opinione è stata già rifiutata, per mancanza di qualsiasi solido fondamento, da chi scrive nella seconda edizione rivista e ampliata della monografia in lingua inglese (F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Paintings*, Firenze 2015, pp. 196-197, n. 92). Riporto anche la scritta sul *verso* che svolge la meditazione sull'Inferno, finora trascritta erroneamente da Serafini che, nel ripubblicare il disegno (cfr. *infra* nota 8), lo data negli anni 1660-1670: "La diferenza dalla perdita di Dio alla perdita delle cose del mondo / vi è pare a me questa, che le cose del / mondo si perdano ma non le vorremo perdere: si perde la lite ma non la vorremo perdere, si perde il figlio / ma perche celo rapisce la morte. Ma I Dio vero infinito et eterno Bene nostro non si perde se non / volontariamente. O miseria grandissima o pazia o stolta iniquità, che non vè cosa del mondo per / vile che sia che la volesimo perdere. Ma quel che è il fonte di ogni vero et eterno bene la / Nobilissima Gioia di prezo Infinito per leggierissima tentazione, o vilissima et abbominevole offerta / del superbo e temerario mercante infernale purtroppo volontariamente si perde e pur è vero che / il pecch(a)tore ritrovandosi precipitato nella profonda fossa del pecchato non puo da quella gia mai / risurgere se non gli porge la Venerabilissima Mano quella Suprema Maestà alla quale volontariamente / si fece inimico. Che ricorriamo al divino Aiuto e amiamo e stimiamo la / Divina Maesta Sua sopra ogni cosa / e perdasi la roba, lo onore e la vita e tutto il mondo si ne fossimo padronj ma la Divina Grazia / gia maai".

8. La fonte della scritta dolciana dal testo di Gori è stata individuata da G. Serafini, in *Carlo Dolci 1616-1687*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno - 15 novembre 2015) a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Livorno 2015, p. 240, n. 35. Il testo originale, ripreso da san Bonaventura, secondo la testimonianza dello stesso Gori, recita così: "Cogita quot hominum millia nunc sunt in Inferno, qui minus quam tu Divinam laeserunt maiestatem".

al Limbo di collezione privata a New York, che sappiamo destinata al gradino dell'altare della sagrestia, dove rimase fino al 1810 circa, quando fu venduta per necessità economiche. Da ricordare infine il perduto stendardo processionale raffigurante san Benedetto, che fu portato a Roma per il Giubileo del 1650, ripreso, anche questo, dalla stessa figura presente nella ricordata tavola di Allori, oggi divisa e custodita nel Seminario Arcivescovile di Firenze.

La devozione intensa e duratura di Dolci verso questa istituzione è attestata dal ruolo di fondatore, nel 1662, della cosiddetta "Comunella", una piccola aggregazione costituita al suo interno, con un regolamento proprio, anche se rispettoso delle regole generali della confraternita, che aveva come compito principale quello di pregare per le anime del Purgatorio. Fra i trentatré fratelli – numero simbolo, allusivo agli anni terreni della vita di Cristo – che avevano fondato la Comunella vi fu anche il fedele amico e committente di Carlino, Luca di Camillo degli Albizi (Firenze, 1639-1708) che l'11 maggio di quello stesso anno fece da padrino all'unico figlio maschio nato dal matrimonio tra Dolci e Teresa Bucherelli: Andrea.

Segretario del granduca Cosimo III de' Medici e suo uomo di fiducia al punto di essere nominato aio del Gran Principe Ferdinando, il nobile fiorentino Luca degli Albizi, uomo estremamente pio,[9] fu il destinatario della *Trinità* oggi al Rhode Island School of Design Museum di Providence. A un reverendo padre della famiglia Albizi Dolci promise lo smagliante dipinto della *Carità*, oggi conservato in Palazzo degli Alberti a Prato, di proprietà della Banca Popolare di Vicenza, iniziato allo scadere del 1659 – come attesta la preziosa scritta apposta dal pittore sul telaio[10] –, poi acquisito per circa 71 scudi il 15 luglio 1669, data di compimento dell'opera,[11] dal marchese Mattias Maria Bartolommei (Firenze, 1640-1695), celebre commediografo e gentiluomo di camera del granduca Cosimo III de' Medici.

La tela Smeets è una variante autografa, di misure pressoché sovrapponibili, del *San Giovanni Battista* di collezione privata reso noto in occasione della grande mostra sul Seicento fiorentino tenuta a Palazzo Strozzi nel 1986-1987 (fig. 3).[12] Leggere differenze tra le due immagini si colgono nella vegetazione sulla destra e nel volto del Battista, quest'ultimo appartenente, a evidenza, allo stesso personaggio. Nel dipinto Smeets i suoi lineamenti freschi e individualizzati appaiono meglio leggibili, diversamente da quelli ancora offuscati presentati dalla tela di proprietà privata, avvolta in uno spesso strato di vernice gialla che impedisce di riconoscere i vari elementi che com-

9. Della profonda religiosità di Albizi fa fede la sua inclusione da parte di Giuseppe Maria Brocchi nell'*Indice alfabetico de' venerabili servi del Signore morti in concetto di santità, o almeno di straordinaria bontà di vita, d'alcuni de' quali è stata introdotta in Roma la causa della beatificazione, appartenenti tutti o per origine, o per domicilio alla Città, e Diocesi Fiorentina*, all'interno delle sue *Vite de' santi e beati fiorentini*, Firenze 1742, pp. 583, 612.

10. La scritta sul retro recita così: "CHARITAS BENIGNA EST, [sul telaio a penna] S(ANTO) 1659 29 DICEMBRE LUNEDÌ / PRINCIPIAVO / CIOÈ IL PRIMO DOPPO LE FESTIVITÀ (?) DEL S(ANTISSI)MO NATALE / IL SEGUENTE GEN(NAI)O A 21 GIORNO DELLA GLORIOSA S(ANTA) AGNESA PROMESSO FRA QUATTRO MESI AL MOLTO REV(EREN)DO PADRE".

11. Ho segnalato l'inedito pagamento in F. Baldassari, Diligenza Pratica Paziente*: The Painting of Carlo Dolci*, in *The Medici's Painter: Carlo Dolci and 17th-Century Florence*, catalogo della mostra (Davis Museum at Wellesley College, 10 febbraio - 9 luglio 2017; Nasher Museum of Art at Duke University, 24 agosto 2017 - 14 gennaio 2018) a cura di E. Straussman-Pflanzer con la consulenza scientifica di F. Baldassari, New Haven-London 2017, p. 23 e nota 37.

12. C. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Firenze 1986, 3 voll., I. *Pittura*, p. 438, n. 1.245. Con una datazione al 1630-1635 è stato pubblicato nei miei due studi monografici (Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 1995, pp. 58-59, n. 26, ed *eadem, Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 120-121, n. 34) ai quali mi permetto di rimandare, se non diversamente indicato, per le opere menzionate e le considerazioni svolte in questo testo.

pongono il paesaggio e di apprezzare la luminosità dei colori, perfettamente godibili, invece, in questo inedito esemplare. Nel volto del Battista si nasconde chiaramente la fisionomia di un ragazzo familiare a Dolci, la cui età sembrerebbe non essere lontana dai quindici anni. Nel catalogo di Carlino non mancano casi in cui i figli bambini o adolescenti dei suoi amici abbiano prestato le sembianze ai vari protagonisti dei suoi dipinti. Ricordo, ad esempio, che nella Madonna dipinta nel tondo eseguito per il ricco speziale fiorentino Giovanni Francesco Grazzini (1596-1641), oggi al Museum of Fine Arts di Houston,[13] si deve riconoscere, ancora secondo un'informazione preziosa dell'amico biografo Filippo Baldinucci,[14] la sorella di quest'ultimo: Maria Maddalena all'età di dodici anni. Il recupero della sua data di nascita, nel gennaio del 1628, ha permesso di datare la tavola intorno al 1640. Il giovane che si nasconde sotto le fattezze del Battista è stato di recente identificato[15] con il nobile gentiluomo e pittore dilettante Raffaello Ximenes (Firenze, 6 gennaio 1609 - 26 dicembre 1648), del quale, sempre secondo un'indicazione di Baldinucci,[16] conosciamo la fisionomia quando era alla soglia dei trentacinque anni. A quel tempo Dolci lo raffigurò nel soldato con l'armatura, sulla destra in primo piano, del *Martirio di sant'Andrea* del Birmingham Museum and Art Gallery, firmato e datato 1643 (fig. 4).

Discendente da una ricca famiglia di mercanti portoghesi, trasferitasi nel 1591 in Toscana per aprire una nuova sede di commercio su invito di Ferdinando I de' Medici, Raffaello fu l'ultimo dei tre figli maschi di Sebastiano di Tommaso Ximenes d'Aragona (1568-1633) e di Caterina di Raffaello de' Medici, marchese di Castellina. Al padre si deve nel 1603 l'ac-

13. Rispetto al mio ultimo intervento sul dipinto (cfr. Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 114-115, n. 30) sono oggi in grado di aggiungere maggiori informazioni sui suoi spostamenti e il suo arrivo negli Stati Uniti. La tavola prese la via dell'Inghilterra alla metà del Settecento, secondo quanto indicato dall'*Elogio di Carlo Dolci* (A.F. Raù, M. Rastelli, *Elogio di Carlo Dolci*, in *Serie degli uomini 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., Firenze 1769-1776, XI, 1775, p. 33) che ne segnala la partenza da Firenze in seguito all'estinzione della famiglia Grazzini nel 1746, anno attestato anche dalla documentazione reperita nel Poligrafo Gargani (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [d'ora in poi BNCF], 1008), in cui si legge: "Gio Francesco di Ugo Grazzini ultimo di questo ramo morto il 19 ottobre 1746 anni 26 lasciò 3 femmine, sepolto in S. Michele Bertolde". Ad acquistare la tavola in Italia fu verosimilmente William Ponsonby, Viscount Ducannon e poi secondo Earl of Bessborough (1704-1793), nobile inglese dalle consolidate radici irlandesi. Otto anni dopo la morte del conte, il figlio Frederick (1758-1844) pose all'incanto la collezione paterna, inclusa questa tavola che giunse così nella collezione di Joseph Neeld (1789-1856). Neeld, membro del Parlamento, non era nobile di nascita e solo nel 1828, con l'acquisizione di un'importante eredità del prozio Philipp Rundell, ebbe la possibilità di comprare una proprietà nei pressi di Chippenham, dove fece costruire Grittleton Manor, abbellendola con un'importante collezione di dipinti e antichità. La tavola fu probabilmente venduta dagli eredi e arrivò negli Stati Uniti nel 1946 grazie a Herbert Godwin, filantropo nella cittadina di Houston che nel 1920 aveva istituito, presso la Rice University, la Godwin Lectureship, inaugurata dal ventisettesimo presidente degli Stati Uniti d'America, William Howard Taft. Godwin donò l'opera al Museum of Fine Arts di Houston assieme a un dipinto di Pieter de Grebber (1600-1652) e al suo ritratto eseguito da Charles Ezekiel Polowetski (1884-1955).

14. Racconta Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 342): "fece per Gio. Francesco Grazzini, ricco gentiluomo, e molto amatore di quest'arte, una Madonna con Gesù e San Giovanni, sopra legno, di figura tonda, della quale opera gridò quel suo tempo, ed egli ne acquistò tanto credito, che dove per avanti si desideravano le opere sue da molti, poi n'era richiesto da tanti, che ormai gli mancava il tempo per soddisfare alla minima parte. Né io voglio lasciare di dire, come coll'occasione della pratica, che egli aveva in mia casa, ove si portava ogni dì per darmi i primi precetti del disegno, volle dal volto di Maria Maddalena, mia sorella, allora in età di dodici anni, ricavar l'effige della detta Vergine".

15. Cfr. L. Goldenberg Stoppato, *Carlo Dolci ritrattista*, in *Carlo Dolci 1616-1687* cit., p. 89.

16. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, p. 347.

quisizione e l'ammodernamento del palazzo di borgo Pinti, che è rimasto di proprietà della famiglia fino all'Ottocento.

Oltre che dilettarsi di pittura con Vignali, Raffaello commissionò al maestro almeno due dipinti:[17] una *Natività di Cristo*, non riemersa, e un *Transito di san Giuseppe*, identificato con la tela apparsa a un'asta Sotheby's nel 1981 e oggi, dopo altri passaggi d'asta, in collezione privata a Firenze.[18] Al pittore fiorentino Jacopo da Empoli (1551-1640), ormai anziano e caduto in miseria, comprò molti dei suoi migliori disegni,[19] a testimoniare una natura profondamente generosa e caritatevole, certificata ampiamente dal suo testamento rogato nel 1648, in cui sono innumerevoli le elargizioni ai servitori di casa e ai contadini delle sue fattorie di Sammezzano e Montepulciano e i lasciti destinati alle varie compagnie fiorentine (da quella di San Tommaso d'Aquino a quella dei Buonomini di San Martino) o ai padri carmelitani scalzi di San Paolo, i quali ricevettero un legato di 1.000 scudi per costruire la loro chiesa.

Onorato dell'ammissione all'Accademia del Disegno avvenuta l'11 ottobre 1648, poco prima del suo decesso,[20] Ximenes pittore conta a tutt'oggi un'unica opera certa che conferma il forte ascendente esercitato sulla sua pittura da Vignali: il *Transito della Vergine* (fig. 5), proveniente dall'oratorio dell'Ospizio di San Tommaso d'Aquino a Firenze, attualmente nel locale Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte, firmato e datato 1647 sul retro della tela.[21] Tutte le altre sue opere ricordate dai documenti risultano perdute e quella attribuitagli di recente, l'*Adorazione dei pastori* del Seminario Arcivescovile di Firenze, deve rimanere, per ovvi motivi di stile, nel catalogo autografo di Jacopo Vignali.[22]

Raffaello e Carlino dovettero conoscersi almeno dalla fine degli anni venti, quando poterono incontrarsi alla bottega del comune maestro Vignali; sappiamo inoltre che Dolci in gioventù fece il ritratto di Ximenes in una tela singola[23] e che il loro rapporto d'affetto, di stima e d'intesa spirituale poté alimentarsi grazie alla comune frequentazione della Compagnia di San Benedetto Bianco e di alcuni collezionisti. Un'amicizia sincera e duratura, forse solo interrotta dalla morte precoce di Raffaello, avvenuta quando non aveva ancora compiuto quarant'anni.

Tenuto conto dei dati biografici di Ximenes e osservando il volto del *Battista* Smeets, dovremo immaginare una collocazione cronologica della tela non oltre il 1624, a evidenza un po' troppo precoce anche per un *enfant prodige* come Carlino, che all'epoca aveva otto anni. Confesso che faccio fatica a riconoscere i tratti fisionomici della stessa persona in quelli, sereni e distesi, dell'adolescente Battista e in quelli accigliati, nascosti sotto barba e baffi, del maturo armigero della tela oggi inglese.

Azzardata mi pare anche l'idea di poter identificare il *San Giovanni Battista* di collezione privata fioren-

17. S.B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze 1753, p. XXI.

18. L'identificazione si deve a G. Pagliarulo, in *Il Seicento fiorentino* cit., III. *Biografie*, p. 187. L'ultimo passaggio in asta prima dell'approdo dell'odierna collezione fiorentina è stato Pandolfini, Firenze, 18 ottobre 2012, n. 97.

19. Narra Baldinucci nella *Vita* dell'Empoli (*Notizie* cit., III, 1846, p. 16) che Ximenes "ne comperò gran quantità, e de migliori, a mezza piastra, l'uno [...] non meno per nobiltà, che per bontà singolare, e per l'affetto, ch'egli ebbe a quest'arte, nella quale anche per suo divertimento molto s'occupò, ha meritato dopo morte (che in troppo immatura età lo tolse al mondo), che si conservi di lui eterna memoria".

20. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Accademia del Disegno, 11, c. 8r.

21. La conoscenza dell'opera e una prima ma esaustiva ricostruzione dei dati biografici e del profilo artistico di Ximenes si deve a B. Paolozzi Strozzi, *Per Raffaello Ximenes, dilettante*, 'Antichità Viva', XXXIII, 2-3, 1994, pp. 57-61.

22. L'attribuzione della tela a Ximenes, non condivisibile alla luce dei dati di stile, è stata avanzata da A. Grassi e G. Serafini, in *Il rigore e la grazia* cit., pp. 202-203, n. 41.

23. Baldinucci, *Notizie* cit., V, 1847, p. 340.

tina con il *San Giovanni* di Dolci, registrato tra le opere conservate nel Palazzo Ximenes d'Aragona in borgo Pinti in due inventari, stilati rispettivamente nel 1726 e nel 1773,[24] dove soccorre un'unica specificazione a rendere meno vago il dipinto: quella contenuta nell'inventario più tardo che descrive l'opera come un "San Giovanni in atto di sedere". A parte il fatto, piuttosto rilevante, che non è specificato se il quadro rappresentasse Giovanni Battista o l'Evangelista, ignoriamo del tutto le misure e il supporto del dipinto e sappiamo quanto siano inattendibili le fonti settecentesche riguardo all'autografia delle opere di Dolci. La comparsa della tela Smeets induce poi a vanificare ulteriormente quella coincidenza.

L'identificazione fisionomica proposta offre l'occasione per gettare luce sulla produzione pittorica di Ximenes, dell'amico Dolci e del comune maestro Vignali, tutti e tre attivi per il nobile fiorentino Francesco di Giovanni Quaratesi (2 gennaio 1601 - 24 febbraio 1660), del quale rendiamo noti alcuni capitoli delle sue interessanti vicende collezionistiche.

Grazie allo spoglio di vari documenti riguardanti questa nobile casata sappiamo che, nel 1626, Francesco sposò Maria di Francesco Federighi, la quale sopravvisse al marito e fu, insieme a lui, sepolta nella cappella di famiglia della chiesa di San Niccolò Oltrarno il 29 novembre 1683.[25] La coppia stabilì la propria residenza in una casa di via Larga (l'attuale via Martelli), nel popolo di San Marco, che negli anni abbellì di opere d'arte.

Per Francesco Quaratesi Ximenes dipinse un ottagono con *San Ludovico re di Francia a tavola con i poveri* (ritoccato da Vignali), un *Ecce Homo* ("Cristo appassionato"), un *San Francesco d'Assisi* e un *San Filippo Neri* in ovato, alti un braccio e 1/3 circa (pressappoco 75 cm).[26] È molto probabile che il pittore avesse regalato le opere all'amico, poiché non sono registrati pagamenti a Ximenes per dipinti nei vari libri di conti del gentiluomo conservati nel fondo della famiglia oggi all'Archivio di Stato di Firenze,[27] che contengono invece compensi a Vignali, Dolci e altri pittori maggiori o minori attivi nella Firenze del Seicento. La notizia che Vignali si fosse prestato a ritoccare un'opera del suo fedele allievo attesta un legame speciale, che deve far riflettere sullo stile delle opere di entrambi.

Compulsando i vari libri di conti di Francesco con il suo secondo e ultimo testamento, rogato un giorno prima della morte (23 febbraio 1660) da Virginio Scolari, suocero di Filippo Baldinucci,[28] e con l'inventario della sua collezione della casa di via Larga, datato 24 marzo 1660,[29] redatto dallo stesso Filippo Baldinucci che fu anche curatore della sua eredità, è possibile conoscere i gusti collezionistici di questa nobile famiglia fiorentina in cui anche il biografo amico di Carlino svolse un ruolo non marginale, a lui peraltro consueto. È noto, infatti, che Baldinucci fu computista e cassiere, maneggiò denaro contante ed eseguì pagamenti per altri illustri estimatori delle opere di Dolci, come, ad esempio, i Bartolommei e i Valori, inducendo a supporre un suo ruolo attivo nelle varie commissioni.

Dal citato secondo testamento di Francesco si apprende che il gentiluomo, deceduto senza figli, lasciò la moglie erede usufruttuaria di una parte dei suoi beni (la casa e le casette di città in via Larga, la villa e il podere di Pozzolatico e masserizie, mobili, suppellettili, fino alla cifra di 1.000 ducati) ed erede universale il nipote Niccolò (1642-1720), il maggiore dei cinque figli maschi del fratello Giovanni che non avevano pronunciato i voti. Stabilì primogenitura e fidecommesso secondo la linea maschile, nominando uno per uno in successione discendente tutti i figli del fratello Giovanni che avrebbero sostituito Niccolò in caso di morte di quest'ultimo: Antonino, quindi Domenico, poi Zanobi e infine Girolamo. Nel fidecommesso inserì, con espresso divieto di venderli o dividerli, alcuni quadri: quelli sopracitati di Ximenes e tutti quelli di Dolci che si fossero trovati nella sua casa di via Larga, a conferma della stima e del rapporto speciale di amicizia che univa i tre personaggi. Tra gli esemplari di Dolci figurarono le teste di apostoli, già rese note da chi scrive,[30] di cui si puntualizzano ora tutti i pagamenti ricevuti dal pittore nel corso degli anni quaranta: *San Pietro* (4 settembre 1643; fig. 6), *San Matteo* (4 settembre 1643; fig. 7) e *Sant'Andrea* (4 settembre 1643),[31] *San Giuseppe* (21 novembre 1643),[32] *San Simone* (30 giugno 1644),[33] *San Giovanni Evangelista* (9 giugno 1647; fig. 9),[34] *San Filippo* (17 settembre 1648) e *San Giacomo Maggiore* (17 settembre 1648; fig. 8).[35]

I documenti citati consentono di non mettere più in dubbio l'appartenenza alla serie e la datazione al 1647 dell'odierna tela, ma originariamente tavola, dedicata a san Giovanni Evangelista (fig. 9) conservata nel Museo Statale Pushkin di Mosca, nel cui retro un tempo si leggeva nientemeno che la data di pagamento: "DI MANO DI CARLO DOLCI (…) 9 GIUGNO 1647".

Il *San Giovanni Evangelista* di collezione privata a Parigi (fig. 11), di identiche misure a tutti i componenti noti di questo apostolato, trasportato da tavola a tela in seguito al suo trasferimento da Monaco di Baviera a San Pietroburgo, quando apparteneva a Maximilian di Leuchtenberg (1817-1852), dovrebbe dunque essere definitivamente escluso dalla serie Quaratesi, considerando l'improbabilità della doppia raffigurazione dello stesso santo all'interno del medesimo apostolato. La sua identificazione, riportata nell'incisione Leuchtenberg e generalmente accettata, è avallata dalla presenza della roccia, allusiva all'isola di Patmos, dove l'apostolo fu esiliato e scrisse l'Apocalisse. L'unico elemento iconografico che potrebbe ostacolare quest'identificazione – l'assenza dell'aquila, attributo mai omesso nelle raffigurazioni pittoriche note dedicate da Carlino a san Giovanni Evangelista – non è sufficiente a proporre convincenti alternative di identificazione con gli altri apostoli saldati a Dolci nei registri di conti di Francesco.

Questi ultimi consentono di fare importanti precisa-

24. È ancora Goldenberg Stoppato (cfr. *supra* nota 15) a rendere noti i due inventari e a immaginare non solo che il protagonista raffiguri Raffaello Ximenes, ma che sia stato anche il committente dell'opera rimasta poi nella collezione di famiglia almeno fino al 1773.

25. La data del matrimonio si ricava da BNCF, Poligrafo Gargani, 1641, Quaratesi, c. 238, lettera a Carlo Strozzi (p. 47): "Il Signor Francesco Quaratesi pigliò per moglie la figliola del Sig. Francesco Federighi con 900 scudi, 18 aprile 1626". La morte di Maria e la sua sepoltura sono note da ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei Morti, 196 (anni 1669-1694). Non vi sono accenni a dipinti né nel suo testamento, rogato nel 1673 dal notaio Carlo Novelli (ASF, Notarile moderno, prot. 14970, cc. 43v e ss., n. 19) né nei suoi codicilli del 1683 rogati dallo stesso notaio (ivi, prott. 17439-17473, Testamenti 1683, c. 57r, n. 37).

26. ASF, Quaratesi, 39/1, *Inventario di tutti gli effetti ritrovati nell'eredità del q.m Sig.r Fran.co del Sig.r Gio: Quaratesi fatto dà mé filippo di Gio: Baldinucci deputato Curatore della med:ma eredità dal magistrato supremo per lor Decreto del di 16 marzo 1659* datato 24 marzo 1659 (1660 stile comune).

27. ASF, Quaratesi, 100, *Giornale segnato D di Francesco e Giovanni Quaratesi 1629-1634* (in realtà fino al 1632); 115, *Quaderno di Cassa seg. A di Francesco Quaratesi 1646-1656*; 117, *Debitori e Creditori 1624-1639* (solo di Francesco); 118, *Debitori Creditori e varie spese 1639-1645*.

28. ASF, Quaratesi, 31, *Testamenti e codicilli della famiglia Quaratesi dall'anno 1418*, filza I, fasc. 52, n. 4, *Secondo e ultimo testamento di Francesco del fu Giovanni (di Andrea) Quaratesi patrizio fiorentino, 23 febbraio 1659* [1660 stile comune], *rogò Virgilio Scolari*. Alla stesura del testamento fu presente, in qualità di testimone, Filippo Baldinucci.

29. Cfr. *supra* nota 26.

30. Cfr. Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 142-146, nn. 47-51 (con bibliografia precedente).

31. Per questi pagamenti già pubblicati si rimanda alla nota precedente.

32. ASF, Quaratesi, 118, c. 64r.

33. Ivi, c. 81r.

34. ASF, Quaratesi, 115, c. 23r.

35. *Ibidem*.

zioni su questa serie. Nell'apostolo effigiato nella tavoletta di collezione Ducrot a Roma si deve riconoscere san Giacomo Maggiore (fig. 8), fratello di Giovanni Evangelista, e non, come voleva la scritta ottocentesca sul retro e come era finora indicato, san Giacomo Minore, cugino di Gesù e primo vescovo di Gerusalemme. L'equivoco interpretativo è giustificabile poiché solitamente i due santi omonimi sono accompagnati, oltre che dal libro, simbolo comune a tutti gli apostoli, dal bastone. Nel Maggiore il bastone allude alla leggenda del suo continuo pellegrinare, nel Minore al suo martirio: fu infatti bastonato a morte dopo essere stato precipitato dal pinnacolo più alto di un tempio. Il legno nodoso impugnato dall'apostolo assorto nella lettura deve dunque intendersi come l'appoggio per i pellegrini che tradizione vuole Giacomo Maggiore protegga. Oltre alla puntualizzazione iconografica, è importante rilevare l'accertata datazione della tavoletta Ducrot al 17 settembre 1648, a conferma che la serie tenne impegnato vari anni il pittore.[36]

Suppongo infine che l'immagine del *San Simone* pagato da Francesco Quaratesi a Dolci nel 1644 dovette essere molto affine a quella dipinta dall'artista nella tela della Galleria Palatina di Firenze (fig. 10), coincidente nelle misure e coeva alle teste Quaratesi. L'impostazione e l'atteggiamento del *San Simone* della Palatina, che evita lo sguardo dello spettatore per rimanere avvolto nelle proprie coinvolgenti emozioni, rimandano all'elegante e severa sensazione di compressione spaziale suscitata da tutti i componenti finora identificati di questo affascinante apostolato, studiato con il consueto zelo da Dolci. Se confrontiamo, infatti, le tavolette di *San Pietro*, *San Matteo e l'angelo* e *San Giacomo Maggiore* (figg. 6-8), oggi radunate in collezione Ducrot a Roma, è evidente che i tre apostoli sono rappresentati con lo stesso taglio diagonale che fa emergere la spalla sinistra, quasi dovessero essere alla destra dell'osservatore posto davanti ai dipinti. I tre quadri potrebbero essere identificati con quelli menzionati nell'inventario, "Tré quadri di tre Appostoli alti circ'a un Braccio con cornice intagliate e tutte dorate sottoposti a fideicomm.", collocati nella "prima camera su la strada" e disposti dopo un quadro di circa un braccio raffigurante "nro S.re nell'orto dipinto in rame p(er) mano di Carlo Dolci, che fu bene extradotale della S.ra Maria Quaratesi".[37] Sembrerebbe quasi che vi fosse stata l'intenzione di formare un Credo in pittura dove i dodici apostoli fossero associati ai dodici articoli di fede. Del resto, la stessa tradizione vuole che il Credo sia stato composto dagli apostoli nel giorno di Pentecoste.

Il rame ricordato raffigurante Cristo nell'orto di Dolci, lo stesso dipinto visto da Baldinucci prima in casa di Francesco Quaratesi e poi presso gli eredi,[38] fu dunque un regalo a Maria Federighi dalla propria famiglia, che non costituiva parte della dote. La specificazione del supporto e delle misure indicate nei documenti avallano la coincidenza tra il *Cristo nell'orto* ex Federighi-Quaratesi e quello oggi conservato in Palazzo Rosso a Genova (fig. 12).

È certo che almeno alcuni degli apostoli ereditati da Niccolò Quaratesi (1642-1720) e di lì verosimilmente passati ai primogeniti in linea discendente maschile[39] erano ancora presso la famiglia nel 1765, quando il pittore Giuseppe Zocchi redasse l'inventario dei dipinti che si trovavano nel loro nuovo palazzo di città al canto de' Pazzi, acquisito dagli Strozzi.[40] Zocchi registra sette *Apostoli*, senza specificarne il nome, di mano di Dolci; cinque di questi, tra i quali il *San Jacopo* (nome popolare per san Giacomo Maggiore) (fig. 8) e il *San Giovanni Evangelista* (fig. 9), sarebbero stati esposti da Niccolò Quaratesi (1735-1779) nel chiostro della Santissima Annunziata, in occasione della festa di San Luca (1767).[41] Furono forse liti familiari o necessità economiche a portare alla dispersione della serie nel 1822, anno di vendita accertato per i compagni *San Pietro* e *San Matteo e l'angelo*, oggi Ducrot (figg. 6-7).

Ignote le sorti, invece, di tutte le altre opere pagate nel tempo da Francesco e divise tra le proprietà della casa di via Larga e della villa di Pozzolatico: il suo ritratto e quello della moglie (quest'ultimo in realtà solo "ritoccato"), saldati a Valore Casini il 30 giugno 1630;[42] il *San Francesco* per la cappella di Pozzolatico (5 luglio 1636) e il *San Domenico di Soriano* (3 luglio 1639) pagati all'oggi poco noto pittore toscano Francesco Boldrini;[43] il dipinto con *Sant'Antonino Pierozzi* (29 agosto 1640)[44] e il *Transito di san Giuseppe* (11 agosto 1646) ricompensati a Jacopo Vignali;[45] e una *Madonna* e un *San Domenico* piccoli (19 gennaio 1642) per i quali venne remunerato Bartolomeo Ligozzi.[46] Nella lunga lista dei pittori che ricevettero pagamenti da Francesco, alcuni di questi oggi quasi sconosciuti, la parte del leone spetta senz'altro a Dolci, il quale dovette essere particolarmente apprezzato anche dalla consorte Maria Federighi.

Ma è tempo di tornare al *San Giovanni Battista* Smeets per tentarne una datazione alla luce dei dati di stile, pur sapendo quanto sia difficile la ricostruzione del catalogo di Dolci su questa base. Per pacata intensità espressiva il Battista rimanda all'*Angelo custode* di Budapest, molto verosimilmente una delle prime opere oggi note del catalogo dolciano (fig. 13). La fisionomia morbida del volto e il paesaggio evocano l'*Adorazione dei Magi* oggi al Blenheim Palace di Woodstock (Oxfordshire) (fig. 14), databile alla fine

36. Il 16 dicembre 1649 Dolci ricevette da Francesco Quaratesi un pagamento di 42 scudi (stesso prezzo versatogli per la testa di *San Giovanni Evangelista*, identificabile con il dipinto oggi Pushkin; cfr. fig. 9) e il 10 aprile 1658 altri 35 scudi (la cifra pagata per tutte le altre teste a eccezione del *San Simone*, oggi perduto, costato 28 scudi). Anche se piacerebbe credere che fossero pagamenti per altre teste di questo apostolato, di cui non è specificato il soggetto, non ne abbiamo alcuna certezza. Cfr. ASF, Quaratesi, 107, *Libro Intitolato Memoriale seg. A di Francesco 1646-1659*, cc. 25r, 111v.

37. ASF, Quaratesi, 39/1, *Inventario* cit., c. 6v.

38. Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 347) ricorda che "un Cristo orante che spira gran devozione, l'ebbe Francesco Quaratesi, nobile fiorentino, ed oggi è appresso i suoi eredi".

39. Qui di seguito gli estremi cronologici della linea di discendenza di Francesco di Giovanni Quaratesi (1601-1660); per eredità al nipote Niccolò Quaratesi (nato il 6 febbraio 1642, cfr. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore [d'ora in poi AOSMFF], Registro battezzati maschi, 43, c. 160; morto il 28 maggio 1720, cfr. ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei morti, 199); e da lui al figlio primogenito Giovan Francesco (nato l'11 novembre 1696, cfr. AOSMFF, Registro battezzati maschi, 71, c. 53; morto il 6 marzo 1760, cfr. ASF, Ufficiali poi Magistrati della Grascia, Registro dei Morti, 203, cc. 607v, 619r) e di qui al figlio primogenito Niccolò (nato il 30 agosto 1735, cfr. AOSMFF, Registro battezzati maschi, 90, c. 91; morto nel 1779); quindi al figlio primogenito Giovanni Francesco Giuseppe Agostino Gaspero Andrea (nato il 27 agosto 1764, cfr. AOSMFF, Registro battezzati maschi, 91, c. 51; deceduto nel 1836).

40. ASF, Quaratesi, 39/1, *Nota di Quadri di attenenza al Patrimonio Comune degli ill.mi SS.ri Fratelli Quaratesi stimati dal Sig.r Gius.e Zocchi Perito eletto di comun consenso questo dì ottobre 1765*.

41. Cfr. F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XVIII, 1974, 1, p. 81.

42. ASF, Quaratesi, 100, c. 30v.

43. ASF, Quaratesi, 117, cc. 64r (*San Francesco* per la cappella di Pozzolatico), 118r (*San Domenico di Soriano*).

44. ASF, Quaratesi, 118, c. 1v (*Sant'Antonino Pierozzi*). Una tela con questo soggetto, ma di formato ovale e quindi non coincidente con quella ex Quaratesi – che sembrerebbe essere stata ottagonale se coincide con quella ricordata in un inventario più tardo (ma senza il nome dell'autore) –, è stata pubblicata di recente da M. Scipioni, in *Il rigore e la grazia* cit., pp. 108-111, n. 1. Entrambe sembrerebbero condividere una datazione al 1640.

45. ASF, Quaratesi, 115, c. 16v. Diventano dunque due le versioni documentate di Vignali dedicate a questo soggetto. A proposito del *Transito di san Giuseppe* eseguito per Raffaello Ximenes cfr. *supra* note 17-18. Per aiutare a identificare l'opera ex Quaratesi riporto le misure ("3 braccia e 2 e mezzo in circa") che coincidono con il citato dipinto oggi in collezione privata fiorentina, compatibile con una datazione al 1646-1647.

46. ASF, Quaratesi, 118, c. 33r.

degli anni trenta, la prima di una lunga serie di opere di Dolci volute dal cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675), un eccezionale mecenate e intellettuale che comprese fin da subito le qualità del pittore, sostenendolo dagli esordi alla fine della carriera e spianandogli quindi la via del successo.

L'idea di un paesaggio definito nella vegetazione in primo piano e reso in maniera più uniforme in lontananza è paragonabile a quello presente nel giovanile *Ritratto di Ainolfo de' Bardi* (1632; fig. 15), ben distante dagli sfondi che caratterizzeranno le opere della tarda maturità di Dolci, in debito verso la pittura olandese del Seicento. Qualche affinità si scorge anche con il *San Paolo Eremita* del Muzeum Narodowe di Varsavia (fig. 16), che condivide con il *San Giovanni* Smeets una posa simile dei piedi e quella di una delle mani, posta rispettivamente sulla veste intrecciata di foglie di palma e sulla croce di canna. La nostra tela sembrerebbe precedere il *San Paolo Eremita* oggi polacco che dovrebbe collocarsi al termine dell'apprendistato di Dolci presso la bottega di Vignali, se prestiamo fede alla cronologia – che tuttavia non è sempre attendibile – indicata dal biografo Baldinucci.

Alla luce dei citati confronti stilistici, la datazione più verosimile del *Battista* qui presentato è all'inizio degli anni trenta del Seicento. La notevole cura dei dettagli, evidente soprattutto nella resa dei capelli, della veste e del cartiglio avvolto intorno alla croce di canna e la raffinatezza della sua pittura, eseguita a colori chiari e vivaci che acquisteranno con il tempo uno smalto sempre più compassato, sono volte a dimostrare il profondo convincimento nei confronti di un'arte dagli intenti educativi e portatrice di messaggi morali, alla ricerca continua della perfezione.

Le frequenti e commoventi annotazioni di mano di Carlino, stese per lo più a grafite sul telaio o sul retro della tela con l'indicazione del giorno e del nome del santo, seguite spesso dalla litania "ORA PRO NOBIS", sono una memoria personale, spie di una convivenza intima e prolungata con il soggetto, volte ad approfondire la propria e l'altrui spiritualità. Talora si tratta di scritte che includono l'inizio e la fine dell'opera, come nella *Sant'Agata* oggi in collezione privata a Londra (fig. 17), eseguita tra il 1664 e il 1665 per il nobile veneziano Giovanni Francesco Nani (1623-1679), intenditore e collezionista d'arte di prim'ordine che aveva radunato un'importante raccolta di dipinti nel proprio palazzo di città a San Trovaso.[47] In alcuni casi, come nel disegno citato dell'Ashmolean Museum di Oxford (figg. 2a-2b) o nel telaio della tela della National Gallery di Londra,[48] il pittore ha svolto vere e proprie riflessioni su cui meditare e far meditare.

Oltre che campione del cattolicesimo, Dolci fu un grande ritrattista. I suoi esordi, del resto, avvennero, come si addice a un vero naturalista, nel campo del ritratto e della natura morta.[49] Tenendo come punto di

47. Ho pubblicato la tela in Baldassari, Diligenza Pratica Paziente cit., p. 22, fig. 9. Sul retro della tela, a sinistra, si legge di mano di Dolci: "S. 1664 VIGILIA DELLA SANTISSIMA ASSUNZIONE PRINCIPIAVO."; a destra: "S 1665 NELLA SETTIMANA SANTA ULTIME RITOCHATURE."; al centro, sulla prima tela: "S. AGATA ORA PRO NOBIS".

48. Ho potuto pubblicare la scritta di pugno di Dolci che riporta il *Sermone della Natività* di san Vincenzo Ferrer di Valencia grazie alla generosità dell'amica Letizia Treves. Baldassari, Diligenza Pratica Paziente cit., pp. 20-21, fig. 7 e nota 20.

49. Mancano all'appello alcuni ritratti citati da Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 340) come appartenenti alla prima produzione di Dolci, che avrebbero aiutato nell'identificazione della sua precocissima ritrattistica: da quello della madre Agnese su carta mesticata a quello dell'oggi sconosciuto musicista Antonio Landini. Il rimpianto più grande è generato dalla mancata individuazione del dipinto dell'amico Pietro de' Medici dei Duchi d'Atene (1567-1648), pittore dilettante, formatosi alla scuola di Pagani, che apparteneva a un ramo cadetto ed estinto della famiglia medicea. Il suo *Autoritratto*, ricordato tra quelli in possesso del cardinale Leopoldo nel 1681 e inciso da Giovanni Domenico Campiglia, si conserva oggi nei Depositi delle Gallerie degli Uffizi (inv. 1890, n. 6457). Tra le nature morte

partenza imprescindibile la realtà naturale delle cose, Carlino fu autore di ritratti stupefacenti per abilità tecnica e acutezza psicologica. A soli quindici e sedici anni dipinse rispettivamente il *Ritratto di giovane* oggi alla Galleria Palatina di Firenze (1631; fig. 18) e quello di *Ainolfo de' Bardi* agli Uffizi (1632; fig. 15); più tardi (1667 circa) sono i ritratti introspettivi della moglie Teresa (1637-1683) come sant'Agnese, oggi in due diverse collezioni private (fig. 19), che contano un disegno preparatorio nella collezione di Julia e David Tobey a New York (fig. 20). Il talento di Carlino tocca un vertice assoluto nel metaforico *Ritratto di Claudia Felicita come Galla Placidia* della Galleria Palatina di Firenze (fig. 21), firmato e datato 1675, un capolavoro ricco d'invenzioni sottili, di eleganze ineguagliate e di allusioni ammiccanti. Claudia Felicita d'Austria è raffigurata nelle vesti di Galla Placidia (388/392-450), figlia di Teodosio I il Grande di Gallia, che divenne imperatrice nel V secolo e trascorse la vita combattendo l'eresia a favore della Chiesa. Come l'imperatrice Galla, Claudia, una volta divenuta anche lei imperatrice del Sacro Romano Impero e regina di Boemia e d'Ungheria, avvertì il dovere morale di farsi portatrice dei valori della religione cattolica in un paese di protestanti. Dolci fa risplendere la sua figura nella preziosità dei gioielli e nella decorazione della veste, sottolinea la sua portata morale attraverso un volto fiero e un portamento maestoso che la vede impugnare il Crocifisso trionfante sugli stivali della statuetta raffigurante Diana, dea simbolo della religione pagana, precipitata malamente a terra. Ogni dettaglio ha una fissità quasi mistica; nei due fogli simili a miniature appaiono inscritte la data e la dedica al suo fedele committente, il cattolicissimo granduca Cosimo III de' Medici, il quale, al pari della madre Vittoria della Rovere, fece di Dolci il proprio paladino religioso.

La congenita vocazione naturalistica di Dolci, sempre più nascosta nei dipinti con il passare del tempo sotto pennellate smaltate e una luce quasi astratta, secondo la volontà del pittore di avvicinare il più possibile le figure al divino, si esprime a un livello ancora superiore, se possibile, nei disegni della sua maturità. Penso, ad esempio, al foglio una volta appartenuto a Baldinucci e oggi nel Dipartimento di arti grafiche del Louvre a Parigi (1654 circa; fig. 22),[50] in cui Dolci immortala la sua giovanissima sposa, probabilmente diciassettenne, caratterizzandola con un'espressione di straordinaria intensità poetica, resa ancor più efficace dal delicato inclinarsi della testa e dallo sguardo incontaminato, diretto negli occhi dell'osservatore, a esaltare i valori di purezza e integrità femminile. Una delicatezza senza fine mostrano i ritratti dedicati alle figlie: la tenera Elisabettina colta nel sonno, disegnata nel foglio 1060F del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (1670),[51] Caterina ritratta intorno all'età di dieci anni nel bellissimo foglio delle collezioni grafiche del Metropolitan Museum of Art di New York (1674 circa; fig. 23)[52] e la deliziosa Agata, di

realizzate in gioventù da Dolci, il biografo ricorda un "Flos agri", eseguito per il suo confessore Alessandro Carpanti e poi donato al Principe Don Lorenzo de' Medici, e vari dipinti di frutta e fiori, anche questi oggi non individuati.

50. Il disegno, a sanguigna su carta bianca, misura 258 × 200 mm. Cfr. C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, II. *1620-1800*, Paris-Milano 2005, pp. 238-239, n. 307.

51. Il disegno, inventariato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi come opera di Matteo Rosselli (matita rossa su carta bianca, 195 × 155 mm), è stato riconosciuto indipendentemente a Dolci dalla scrivente e da Anna Maria Petrioli Tofani (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2*, a cura di A.M. Petrioli Tofani, Firenze 2005, p. 52), grazie anche alla scritta sul *recto* "Lisabettina / anni 2 e 8 / mesi". Poiché oggi sappiamo che la quintogenita Elisabetta nacque il 5 dicembre 1667, è possibile datare il disegno nell'agosto del 1670.

52. Rogers Fund, inv. 1994.383; matita rossa e nera, acquerello su carta grigia, 258 × 202 mm. L'identificazione qui proposta smentisce quella che la indica più frequentemente come Agata – battezzata il 15 maggio 1670 – la quale, tra l'altro, aveva occhi azzurri secondo l'immagine propostaci da Agnese Dolci nel taccuino del Fitzwilliam Museum di Cambridge.

circa quattro anni, nel foglio del Cabinet des Dessins Jean Bonna presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (1674-1675) (fig. 24).[53] Furono ben sette le figlie avute dal pittore con l'amata Teresa Bucherelli, sua consorte dal 1654 (Anna, Agnese, Caterina, Elisabetta, Agata, Giovanna e Angiola)[54] oltre al sopracitato unico maschio Andrea, cappellano del duomo di Firenze,[55] che divenne membro dell'Accademia Partenia e che, alla morte del padre, vendette alcune delle tele rimaste nel suo studio. Della numerosa prole, solo la secondogenita Agnese (1659-1731) seguì le orme paterne e divenne pittrice. Fino a poco tempo fa la perdita di tutte le pitture documentate e la conoscenza del verosimile *Autoritratto* solo attraverso una vecchia fotografia in bianco e nero conservata in Fondazione Longhi a Firenze concorrevano a desistere dal proporre qualsiasi serio tentativo di ricostruzione della sua carriera artistica, documentata solo da alcuni disegni del taccuino del Fitzwilliam Museum di Cambridge. La ricomparsa della tavola (fig. 25)[56] in cui la pittrice si ritrae, probabilmente quando aveva all'incirca venti anni, a mezzo busto con il profilo di tre quarti, lanciandoci uno sguardo profondo, tenero ma determinato, costituisce un tassello importante per avviare il suo profilo artistico. Nella sicurezza con cui impugna con la mano sinistra la tavolozza dei colori e i pennelli, Agnese sembra essere fiera del proprio mestiere che dovette padroneggiare con capacità non comuni. La pittrice stende con cura l'impasto soffice della pittura e mostra un raffinato gusto dei colori nella scelta del fondo chiaro contro cui spicca la tonalità aranciata e calda del corpetto che appena si intravede sotto il manto satinato, di una gradazione tonale appena più scura. L'*Autoritratto*, databile intorno al 1680 se coglie nel segno la proposta di riconoscerla una giovane sui venti anni, rivela anche notevoli capacità pittoriche nella resa dell'incarnato, rischiarato da una luce che illumina con delicatezza il collo alabastrino, mentre un lieve rossore sulle guance reso per successive velature tradisce un timido compiacimento, lo stesso adoperato nel dipingere alcune ciocche ribelli che sfuggono dalla crocchia per accarezzarle morbidamente il volto. Nella stesura dei panneggi si coglie il tentativo di Agnese di emulare lo stile grandioso proprio del padre, anche se è evidente la sua incapacità

Come *Ritratto di Agata Dolci*, il foglio è stato esposto anche nel 1990, a Londra, dalla Trinity Fine Art e, a Lugano, dalla Compagnie des Beaux-Arts, e di recente ripubblicato da E. Straussman-Pflanzer, in *The Medici's Painter* cit., pp. 10, 135. Caterina, nata il 28 dicembre 1664, dimostra all'incirca dieciundici anni, cosa che porta a datare il foglio al 1674-1675. È stato schedato genericamente come *Ritratto di una figlia di Dolci*, databile al 1665-1675 circa, nel catalogo della mostra monografica di Palazzo Pitti a Firenze, dove il disegno non è in realtà pervenuto (Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci 1616-1687* cit., pp. 332-335, n. 74).

53. Il disegno (inv. Masson 1079; matita rossa, nera e qualche tratto azzurro di colore su carta bianca, 168 × 147 mm) è stato esposto come *Ritratto di bambina* con la giusta attribuzione a Dolci per intuizione di Jean Christophe Baudequin, cfr. E. Brugerolles e C. Monbeig Goguel, in *Le Baroque à Florence*, catalogo della mostra (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 27 gennaio - 17 aprile 2015) a cura di E. Brugerolles, Paris 2015, pp. 102-104, n. 30. Sembrerebbe Agata anche la bambina del foglio del Louvre (inv. 12282), ancora classificato nel museo come Matteo Rosselli, ma senz'altro da restituire a Dolci, come già indicato da Monbeig Goguel (*Dessins toscans* cit., p. 239, n. 308), che ha sottolineato le somiglianze fisionomiche con il foglio della collezione Masson.

54. Di seguito le date di nascita dei figli di Carlo Dolci e Teresa Bucherelli di cui avevo dato notizia nella monografia del 2015 (Baldassari, *Carlo Dolci* cit. 2015, pp. 348-350): Anna (1657), Agnese (1659), Andrea (1662), Caterina (1664), Elisabetta (1667), Agata (1670), Giovanna (1674), Angiola (1681).

55. L'inclusione di Andrea di Carlo Dolci da parte di Giuseppe Maria Brocchi nell'*Indice alfabetico de' venerabili servi del Signore* (in Brocchi, *Vite de' santi* cit., pp. 583, 585) attesta la sua profonda religiosità, superiore, se possibile, a quella del padre.

56. Ho studiato il dipinto su tavola (55,7 × 44,5 cm) a Londra nel maggio del 2017.

a raggiungere la consistenza volumetrica e la resa mimetica delle stoffe di cui dette prova Carlino. La vicinanza dello stile della figlia a quello del padre, sottolineata da Baldinucci,[57] non deve sorprendere dal momento che Agnese poté conoscere direttamente i segreti della pittura del maestro, come sembrerebbe essere riuscito a fare solo il cugino Onorio Marinari (1626-1716) che, trentenne, collaborò con Carlino alla decorazione ad affresco, oggi perduta, della piccola cupola della cappella domestica di Palazzo Ganucci a Firenze e che ci ha lasciato opere di stretta osservanza dolciana.

Si deve alla diligenza senza uguali e alla capacità di rendere ogni cosa preziosa il prezzo esorbitante di 60 scudi, spuntato da Dolci per l'unica sua natura morta nota, il *Vaso di fiori* oggi nelle Sale Gialle degli Uffizi di Firenze, databile al 1662. Una cifra da non portare a esempio e ripetere secondo quanto già ammonivano i libri dei conti del cardinale Giovan Carlo de' Medici che fu il committente dell'opera.[58] La preziosità e la delicatezza che caratterizzano la sua produzione furono qualità che determinarono la fortuna di Dolci non solo tra i membri della famiglia granducale dei Medici e della nobiltà locale, quanto presso i gentiluomini stranieri (dagli inglesi Thomas Baines e John Finch, al nobile polacco Jan "Sobiepan" Zamoyski), in visita al Bel Paese per l'imprescindibile *Grand Tour*. Le stesse caratteristiche presenti nei dipinti a soggetto sacro – l'attenzione ai dettagli, la diligenza nell'esecuzione e i colori smaltati e chiari – si riscontrano nei ritratti di Carlino che si uniscono, nel caso del *San Giovanni Battista* Smeets, alla sensibilità e acutezza psicologica, confermando le sue qualità magistrali nel saper prima afferrare e poi trasmettere all'osservatore la profondità della natura umana. Le indiscutibili qualità della pittura di Dolci ci invitano a non trascurare il suo messaggio estetico: il disegno preciso, i tempi proverbiali di esecuzione, l'uso di colori preziosi come il lapislazzuli o la polvere d'oro in conchiglia e la luce smaltata rendono i suoi dipinti gioielli senza tempo, da ammirare senza farsi coinvolgere. È, quella di Dolci, una posizione estrema e rigorosa che fa riferimento esplicito a un gusto pre-rinascimentale, ma è anche etica sincera, disciplina ferrea. Nel suo *Autoritratto* (fig. 26), oggi nelle nuove Sale Gialle degli Uffizi, firmato e datato 1674, Carlino si è dipinto ponendo l'accento sulla scrupolosità della sua professione d'artista. Nella mano destra esibisce un disegno che lo mostra intento all'opera, con occhiali a *pince-nez*, tavolozza e pennelli finissimi, in abito e cappello da lavoro. Si tratta di un inserto straordinario con poche varianti (l'assenza degli strumenti da lavoro: tavolozza e pennelli) rispetto al disegno che si conserva al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi eseguito per lo stesso Leopoldo de' Medici (inv. 1173F; fig. 27), destinatario anche del dipinto e dunque onorato con un doppio omaggio. In anni in cui la velocità e la prestezza pittorica incontravano sempre più il gusto dei committenti (e penso ai successi di Pietro da Cortona, l'astro nascente del barocco, ma anche al napoletano Luca Giordano, passato alla storia come "Luca fa presto"), Dolci andò di proposito controcorrente, facendosi assertore di una visione naturalistica, cinquecentesca, 'antica' che aveva i propri campioni in Andrea del Sarto e nel Bronzino.

57. Scrive Baldinucci (*Notizie* cit., V, 1847, p. 362): "imitando la maniera del padre, e conducendo del continuo opere belle, si è guadagnata fin qui non poco nome".

58. Il documento (ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4263, c. 40v), reso noto da Silvia Mascalchi (*Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, atti del convegno internazionale di studi [Firenze, 20-24 settembre 1982] a cura di autori vari, Firenze 1982, pp. 60-61), recita puntualmente: "così dichiarato il prezzo di S.A.R.ma Padrone […] avvertendosi che detto prezzo non deve mai servire per esempio, essendo disorbitante e con quest'huomo è stato considerato il tempo che ci ha perso, che è stato lunghissimo, mentre nelle sue Pitture usa diligenza e finezza tale che maggiore non si potrebbe desiderare […]".

Printed on 8 February 2018
by Conti Tipocolor, Florence (Italy).

ROB SMEETS

Old Master Paintings

8, rue Jacques-Grosselin CH-1227 Geneva E info@robsmeets.com I www.robsmeets.com