



Francesca Baldassari

A Masterpiece of the Florentine Seventeenth Century: Francesco Lupicini's *David and Goliath*

Un apice del Seicento fiorentino: il *David e Golia* di Francesco Lupicini



This book is dedicated to Rob.

A Masterpiece of the Florentine Seventeenth Century: Francesco Lupicini's David and Goliath

Editor Paul Smeets

Contents Francesca Baldassari

Photos Chiesa della Concezione, Trespiano, Firenze

Chiesa di Santa Maria del Carmine, Pistoia

Collezione Koelliker, Milano

Columbia Museum of Art, Columbia, South Carolina

Comune di Montespertoli, Firenze Convento di San Domenico, Pistoia

Diocesi di Pistoia

Foto Giusti Claudio, Studio Fotografico, Firenze

Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze

Galleria Palatina, Firenze

Giovanni Pratesi Antiquario, Firenze KHM-Museumsverband, Wien

Museo di Arte Sacra, Montespertoli, Firenze

Museo di Casa Martelli, Firenze

Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University

Propositura di Sant'Andrea a Montespertoli

Translations Liam Francis Boyle

Giulia Martina Weston

Layout Raffaele Marciano

Cover: Francesco Lupicini, David and Goliath, Geneva, Rob Smeets Old Master Paintings

The author and the editor wish to thank: Paolo Bonacina, Matteo Ceriana, Nicolas Cortes, Stefano Farsetti, Claudio Giusti, Benedetta Lenzi, Mary Jane Harris, Patrick McGrady, Luigi Koelliker, Agnese Marengo, Casimiro Porro, Giovanni Pratesi, Niccolò Rosselli Del Turco, Umberto Savoia, Robert Simon, as well as all the private collectors who preferred to remain anonymous.

Special thanks to: Consorzio turistico Terre di Leonardo e Boccaccio e Colline del Chianti di Montespertoli.

Table of Contents

A Masterpiece of the Florentine Seventeenth Century:	
Francesco Lupicini's David and Goliath	9
Un apice del Seicento fiorentino:	
il <i>David e Golia</i> di Francesco Lupicini	30



"No man that does not see visions will ever realize any high hope or undertake any high enterprise."

T.W.W.



A Masterpiece of the Florentine Seventeenth Century: Francesco Lupicini's *David and Goliath*

he painting on copper portraying David with the Head of Goliath (fig. 1)1 offers, for its outstanding quality, a significant addition to the catalogue of the Florentine painter Francesco Lupicini (Florence 1591 - Zaragoza ca. 1656). This artist is still obscure, even to specialists, and has been so far neglected by art historical investigation, despite the works emerged over the last three decades reveal an unusually creative originality and considerably high quality.2 Lupicini's difficult emergence from obscurity could be related to the fact that Filippo Baldinucci (1625-1696), the official biographer of Florentine painters, fails to mention him, even briefly, in the pages of his Notizie.

The quarrelsome and problematic temperament of the artist that emerges from the few available sources indicating the painter's controversial relationship with his patrons—marked by delays, misunderstandings, and legal actions,³ undoubtedly played a role in his lack of recognition from other earliest biographers.

Too young to be acquainted with Lupicini in person, Baldinucci could only witness a small portion of the painter's production, carried out in Tuscany over the decade 1625-1635, before the artist, almost twenty-five years old, abandoned his native city for good to settle in

3. The legal actions reported in the registers of the Accademia del Disegno in Florence are numerous, already published by Papi, in Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, exhibition catalogue (Florence, 21/12/1986 - 04/5/1987), 3 vols., Firenze 1986; vol. III: Biografie, p. 49-50. See Archivio di Stato, Florence (hereafter A.S.Fi), Accademia del Disegno 66, n.c., January 27, 1626 = 1627; September 15, 1627, June 15, 1628; Accademia del Disegno 67, c. 28, February 27, 1629 = 1630, c. 38, June 5, 1630. As suggested by Papi, the minute of a letter written by Andrea Commodi in 1629 could be also referred to Francesco Lupicini. The minute is written on a drawing by Commodi preserved in the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi (no. 17422 F), sent from Florence to a Roman character, in which we read "Lupicino has got a good character but few incomes because of his involvement in several intrigues." In another minute, contemporary to the previous and addressed to the same person, written in a folio in the Uffizi, we read that "Lupicino," through the mediation of a member of the Sacchetti family, should have cashed "a credit he says he has in Rome."

^{1.} The painting on copper is 30.5×24 cm. On the inscriptions attesting its provenance from the collection of the Marquises Rinuccini of Florence; see this text, particularly notes 6-7.

^{2.} On the painter, see F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009: 471-479, figg. 253-260, plates XLIX-LII, and *Eadem*, in *Seicento fiorentino. Sacred and Profane Allegories*, exhibition catalogue, Moretti (New York, 01/5/2012 - 25/5/2012; London, 20/6/2012 - 30/7/2012), Firenze 2012: 28-33 (with related bibliography).



1. Francesco Lupicini, *David with the Head of Goliath*, Geneva, Rob Smeets Gallery.

Spain, where he would die around 1656, in the city of Zaragoza.⁴

It was only in 1986, on the occasion of the great exhibition devoted to the arts in Florence from Ferdinand I's patronage to the age of Cosimo III, hosted in the venue of Palazzo Strozzi, that Lupicini's works, previously ascribed to his more renowned homonym (and possibly cousin) Giovan Battista, were correctly attributed to him.⁵

Since then, scholarly investigation has produced a series of brief contributions and catalogue entries, but has failed to check the artist's biographic data and information concerning his training and, consequently, to trace a possible iter of his artistic career.

The rediscovery of *David with the Head of Goliath*, currently with Paul Smeets, has provided the occasion for the present study, which aims at casting brighter light on Lupicini's activity in Tuscany, despite the few known facts available and the certainty that future archival research would unveil further additions.

Projected against a rocky background and presented in slightly more than a three-quarter figure, the Biblical hero stares at the beholder with a rather furrowed gaze, while grasping the hair of the defeated and beheaded giant Goliath in his left hand, and holding, in his right, a great sword with a finely chiseled hilt and a thick blade, still realistically covered in blood.

To emphasize the prominence and importance of the crucial and final weapon that allowed the young shepherd of the tribe of the Jews to kill Goliath, the most frightful warrior among the Philistines, Lupicini provides it with a monumental size, granting it, from top to bottom, the left side of the copper.

The beardless adolescent has delicate facial features, slightly wavy hair and a fleshy mouth; a fur bag containing the stones he did not throw and the long rolled sling, carefully depicted in its texture, are represented around the hero's waist.

The figure's body is highlighted by his clothes, lowered on the right to leave the shoulder, humerus, and chest naked, in accordance with the quintessence of Florentine Seventeenth Century.

A shade projected by the right arm marks the thorax, while the left portion of the face lies in shadow: these two devices enhance the pulchritude of his features, further highlighted by the foreshortened, *sotto in su* perspective.

Goliath's head is given a special role in the composition: it is carefully placed on the rock on the far right, as if caught in sleep and far from its own violent death. It is a trophy that does not drip blood, but, rather, tends to smoothen the signs of the ferocious killing: the stone sank into the forehead is only evoked by a soft glow and the cut of the neck can barely be guessed from the blood staining the rock. The camp of Saul and the Israelites, described by Samuel (17:1-3), is alluded to by the white tent and a few blue flags depicted against the sky, the lat-

^{4.} On Lupicini's death in Zaragoza, see both L. Díaz del Valle, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apunto varios* (ca. 1660), in F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, 4 vols., Madrid 1933-1941: II [1933]: 373, and J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675), Madrid 1866: 145-146.

^{5.} G. Papi, in *Biografie*, *op. cit.*, p. 109-111, and *Idem*, in *Il Seicento fiorentino...*, *op. cit.*, vol. I: *Pittura*, p. 238, entry no. 1.111.

ter being painted in a softly darker hue.

David was among the last to reach that place to tell Saul he would accept the challenge posed by the insolent Philistine giant, who had offended the Israelites for forty days, during which nobody dared fight back against the giant's unceasing provocations.

The young shepherd's victory reinforced the hegemony of Israel and paved the way for David to be elected Saul's successor and second ruler of the kingdom.

Saul's successor and panel. second ruler of the kingdom. Lupicini departs from the triumphant idea of the young victor, understood as a Biblical prefiguration of Christ, in favour of a more elegant and sensuous image, devoid of any tension or drama, and further appeared by the visible portion of blue sky and the luminous horizon on the right side. The choice of letting the figure emerge from the background to provide it with a monumental character should be related to the legacy of Matteo Rosselli, who, alongside Cristofano Allori, Francesco's master and uncle, was a fundamental milestone in Lupicini's work, as we shall further discuss. Cristofano's lesson is especially evident in the

background landscape, characterized by blue



2. The monogram MR visible on the back of the closing panel.

nuances and luminous horizon, for the adoption of a bright palette and soft and creamy brushstrokes to define the protagonist's face, the white sash, and the fur bag.

Conversely, the more vivid, denser rendition of the protagonist's red garment and the giant's head are typically Lupicini's, anticipating the glazed painting technique adopted by Carlo Dolci at the beginning of the 1640s. Chronologically, the painting finds its most plausible dating at the beginning of the 1620s, especially con-

sidering its tangencies with the production of Cristofano Allori and Matteo Rosselli.

The monogram *MR* visible on the back of the closing panel (fig. 2) allows corroborating the ancient provenance of the painting from the collection of the Marquises Rinuccini.⁶ The

6. This is the same monogram we find in many other paintings coming from this prestigious collection. On the paintings purchased by Hector Garriod (1803-1883), now in the Fine Arts Museum in Chambéry, see, for instance, V. Damian, Sur la provenance de quelques tableaux du musée des Beaux Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence, in Rencontres de l'Ecole du Louvre. Seicento. Le peinture italienne du XVIII^e siècle et la France, Paris 1990: 339-347 and, more recently, F. Berti, Provenienze eccellenti: Empoli e Ligozzi dalla collezione Rinuccini, «Paragone», 63 (105) 2012: 54-57.

1842 Rinuccini inventory reports the same erroneous attribution to Cristofano Allori, legible in the same panel at no. 109 of the "Undecima Stanza." At the time, the work was therefore one of almost seven hundred paintings displayed in the fifteen rooms deployed as picture galleries of the magnificent palace, located at the crossing of via del Fondaccio di Santo Spirito and via dei Serragli, and belonging to the Marquis Pier Francesco di Alessandro Rinuccini (July 23, 1788-1848)8—a picture gallery capable of leaving its privileged visitors breathless.

Upon his death, the Marquis, who did not have male heirs, divided his inheritance among the three daughters had with Teresa Antinori, whom he married in 1805: Marianna, married to the Milanese Marquis Giorgio Teodoro Trivulzio (1831), Eleonora, spouse of don Neri Corsini, Marquis of Lajatico (1834), and Emilia, wife of the Marquis Pompeo Azzolino of Jesi (1835). The fact that the Smeets painting is not recorded in the collection sale of 1852 and the presence of a label on the panel indicating its subsequent Corsini-Pandolfini provenance, presumably added at the beginning

- 7. Catalogo dei quadri e altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla, Firenze 1845: 22 (David with the Head of Goliath by Cristofano Allori). It coincides with the one quoted in F. Fantozzi, Nuova Guida ovvero descrizione storicoartistico-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1842: 727.
- 8. On Pier Francesco's date of birth, on July 23, 1788, see Florence, Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, *Registro battezzati maschi*, no. 117, f. 178, c. 110.
- 9. Thanks to Eleonora's wedding to don Neri Corsini, a portion of the goods and the Rinuccini archive is now the property of the Corsini, thus preserved in the family villa of Le Corti a San Casciano (Florence).

of the twentieth century, lead us to suppose that it was inherited by Pier Francesco's second daughter, the afore mentioned Eleonora (Florence, August 28, 1813 - February 9, 1886), one of the most cultured aristocrats of the Florentine milieu. 10 This would explain, in light of Eleonora's wedding, the painting's shift into the Corsini collection. Moreover, it is likely that the painting, much as great portion of the collections, entered the property of the couple's firstborn, Tommaso Corsini (Florence, 1835 - Manciano, Grosseto, 1919), a leading political figure and influential personality within the Italian cultural scenario.11 The wedding of Tommaso and Anna Maria Barberini Colonna (1840) saw the birth of Beatrice (1860-1955), 12 a learned woman, passionate about painting, and founder of the Club Lyceum of Florence, of which she was president from 1908 to 1944.13

- 10. Eleonora wrote an interesting epistolary to her husband, who was frequently far from her on work trips or hunting games, which reveals her cultured and sensitive personality. See C. Badon (edited by) "Ti lascio con la penna, non col cuore". Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini: 1835-1858, Firenze 2012.
- 11. Tommaso Corsini was Deputy from 1865 to 1882 and Mayor of Florence. In 1883 he donated to the Italian nation, which had purchased Palazzo Corsini in Roma, the library and gallery preserved there, which are now forming the Galleria Nazionale d'Arte Antica. On his personality see N. Danelon Vasoli, *Corsini, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983: 676-680.
- 12. The other four children of this marriage were: Giuliana, married Ricasoli-Firidolfi; Eleonora, married Antinori; Andrea Carlo, Prince; and Filippo, who married Lucrezia Rasponi dalle Teste.
- 13. On Beatrice's fascinating personality, portrayed in 1935 by Vittorio Matteo Corcos (Leghorn, 1859 Florence, 1933), see *Nei giardini del Lyceum*, exhibition catalogue (Florence, 28/9/2016 05/10/2016), Firenze 2015.

Married to the Count Roberto Pandolfini, she—or one of her heirs—could be the last owner of the work here discussed.

Although the exchanges among the various renowned owners of the painting over the last two centuries seem to have been convincingly disclosed, it remains impossible to state whether the precious copper had been directly commissioned by the Rinuccini family. The years of the execution of the copper seem to point to the Marquis Carlo (Florence, October 26, 1596-1666), 14 the account books and inventory of which, unfortunately, are no longer traceable.

A potential buyer of the work, shortly after its execution, might have been the aforementioned Marquis Pier Francesco (1631-1686),¹⁵ an ardent patron of the arts and a connoisseur of painting, who was a great admirer of Carlo Dolci and the latter's cousin and pupil Onorio Marinari. I suppose that the monogram *MR* (fig. 2) and the number referring to Cristofano Allori should be dated precisely to the times of the last Marquis of the family, the 1670s and 1680s, when the painting's correct authorship

14. Carlo was Pierfrancesco Rinuccini and Virginia Ridolfi's son (Florence, Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, *Registro battezzati maschi*, no. 19, f. 188). Thanks to the Rinuccini-Ridolfi marriage, the family gained the marquisate of Baselice in the Kingdom of Naples. Carlo Rinuccini married Lucrezia Riccardi. It has not been possible to find, within the Fondo Rinuccini in the Archivio Corsini, the "Fascio d'inventari antichi della Casa, e Ville presente a pag. 167 dell'Archivio della Casa dell'Ill.mo S.r Mar.se Carlo Rinuccini riordinato l'anno MDCXXIV," which could have cast a light on the relationship between the Marquis and Francesco Lupicini.

15. Pier Francesco's date of death is August 18, 1686, as emerging from Archivio di Stato, Florence, *Morti della Grascia*, 196, *ad vocem*.

had already been lost and a complete inventory of the family possessions was being prepared in view of the imminent division among the three female heirs.

Within Lupicini's body of works, David's expression in the Smeets copper, for its slightly furrowed brows and the definition of eye circles, finds useful ground for comparison in that of the Cavaliere (a Self-portrait?), formerly in the Koelliker collection in Milan and, from 2009, part of another extraordinary Milanese collection (fig. 3). 16 This mysterious, fascinating portrait, the preparatory drawing of which is kept in the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi (n. 2459 S, fig. 4),17 possibly falls into a timeframe which is slightly subsequent to that of our painting—a hypothesis supported by the more complex and emphatic rendition of the draperies and close affinities with Cesare Dandini in the bold depiction of the sitter.

Two other beautiful canvases by Lupicini are stylistically in line with the *David and Goliath* published here, both devoted to the beloved subject of the Magdalene: one, utterly sensual and subtly melancholic, formerly in the Morton and Mary Jane Harris collection in New York (fig. 5), to be bequeathed to the Palmer

^{16.} The painting has been published in F. Baldassari, *La pittura...*, *op. cit.*, p. 470, fig. 253.

^{17.} The preparatory drawing (black pencil, white chalk, prepared grey paper), wrongly attributed to Onorio Marinari in the Santarelli collection (*Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. E. Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870: 180, n. 5), is 468×373 mm. On its publication see A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22 1971: 187-240, and S. Benassai, *Onorio Marinari. Pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze 2011: 232, no. R 10.

Museum of Art of the Penn State University in Pennsylvania,¹⁸ and the other currently in a private collection in Brussels (fig. 6).¹⁹ Both works, showing an analogous chipped stone acting as a pedestal, feature the same bright and luminous palette, subtle passages of lights and shadows, and thick brushstrokes that gently caress the flesh, revealing its roundness.



3. Francesco Lupicini, *Cavaliere* (*Self-portrait?*), Milan, private collection.

18. The canvas, when the property of Colnaghi London, was exhibited as Giambattista Lupicini, its entry by C. McCorquodale, *Painting in Florence 1600-1700*, exhibition catalogue (London-Cambridge, 20/1/1979 - 18/2/1979), London 1979: 82-83, no. 34. Purchased in the 1990s by Morton and Mary Jane Harris, it has been promised to this American museum.

19. I correctly attributed this canvas (50.3×59 cm), formerly Christie's London (03/12/2008, no. 218), to Francesco Lupicini.

The two *Magdalenes* are enchanting works for their intimate tone and taste for details, such as the strongly foreshortened cane cross, similar in both paintings, attesting to Lupicini's own taste.

In the Brussels canvas, characterized by an essential chromatic selection and enhanced by a bright light, the intensity of Magdalene's pathos



4. Francesco Lupicini, preparatory drawing of *Cavaliere* (*Self-portrait?*), Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

and authentic spirituality is unforgettable, the protagonist's blond hair flowing freely and the terrestrial nature of her naked and rosy body abandoned on the rock.

Here Lupicini perfects a luminism of almost mystical origin, which turns the image into a miraculous and iconic presence, thus meeting the devotional needs of the Counter Reformation.



5. Francesco Lupicini, *Magdalene*, The Pennsylvania State University, Palmer Museum of Art.

It proves difficult to state whether this work, defined by an intensely mystical aura, was executed when the painter was in Spain; nevertheless, it perfectly matches the paintings discussed so far and those we will deal with shortly.

The same taste for a subtle *disegno*, in line with Matteo Rosselli's technique, is to be found in the oil on canvas devoted to *The Young Saint John the Baptist* in the Galleria Palatina in Florence (fig. 7), which I have recently attributed to Lupicini.²⁰ This argument is definite-

20. See F. Baldassari, *La pittura...*, *op. cit.*, p. 471, fig. 258, plate LI. The painting, which entered the Gallerie

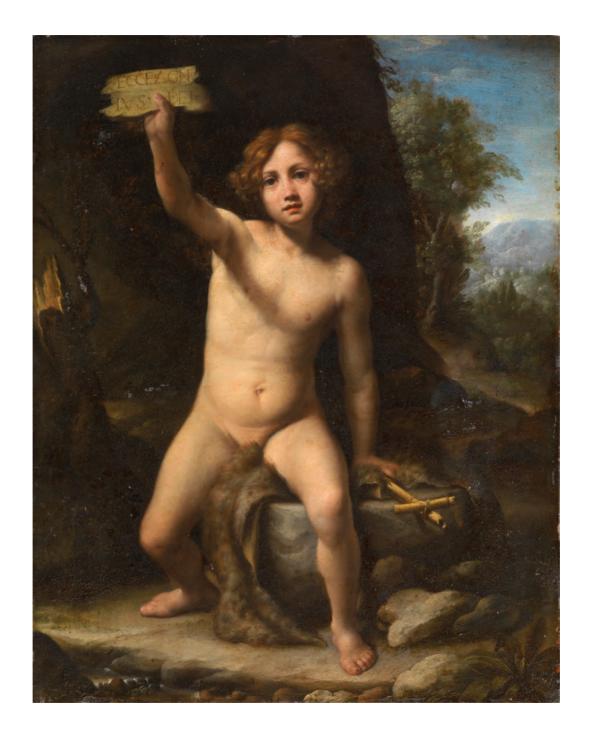


6. Francesco Lupicini, *Magdalene*, Brussels, private collection.

ly confirmed by the analogies with the *David* and *Goliath* here presented, which is identical in medium, format, and size, and thus equally intended for a private collection.

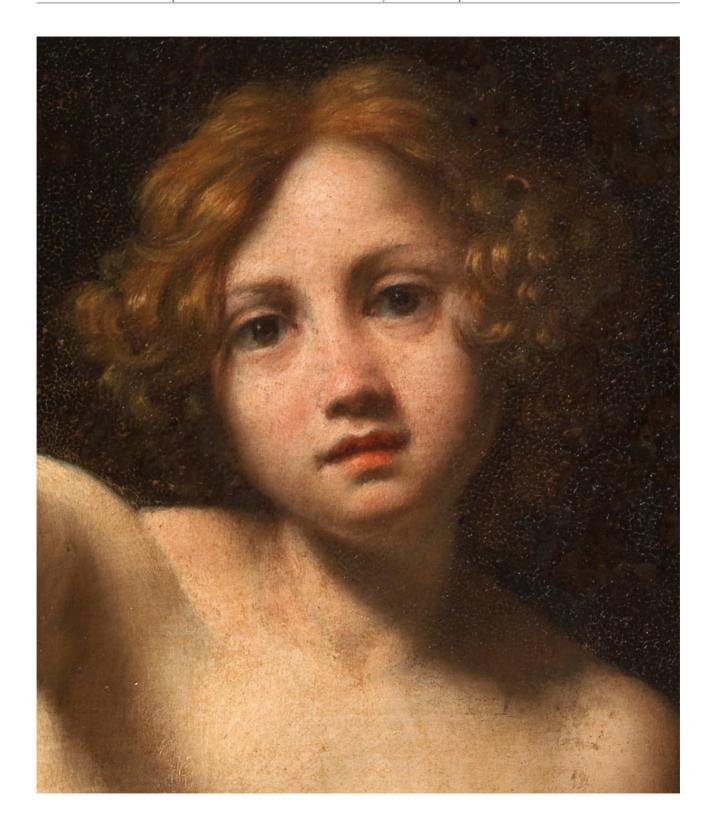
These two works are similar in their compositional strategy, built on the central figure of the protagonist, and the same shadow projected by the right arm on the thorax, the figure caught slightly obliquely against a rock and a strip of blue sky in the background.

Fiorentine in 1777, comes from the Sera collection. See M. Chiarini, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, edited by M. Chiarini and S. Padovani, with S. Casciu and F. Navarro, 2 vols., Firenze 2003: II, 280, no. 286 (as Anastagio Fontebuoni?). The handwriting, belonging to a later stage, possibly the Eighteenth Century, on the closing panel ("Il Baldinucci alla vita de Anastasio Fontebuoni tomo 14, p. 79, al Granduca Cosimo Secondo donò un suo quadretto") clearly refers to another exemplar: the copper representing *Saint John the Baptist Preaching* (inv. 1912, no. 3661), also in the Galleria Palatina in Firenze, where it is unanimously considered, after Mina Gregori's intuition, an autograph by the Florentine painter: M. Chiarini, in *ibidem*, p. 180, n. 285.



7. Francesco Lupicini, *The Young Saint John the Baptist*, Florence, Galleria Palatina.





The use of light and the free handling of paint, through the brush tip, especially for the hair, are also similar. These two paintings were probably conceived as a *pendant*, for they could be coherently read together: David is the civic symbol of Florence, whilst John the Baptist is its religious emblem, still the patron Saint of the city, celebrated on June 24.

Even if the hypothesis of considering them parts of a dyptich is not supported by crucial data, it seems worth stressing Lupicini's authorship for *The Young Saint John the Baptist* in the Palatina, which could be realistically dated around mid-1620s, as the Smeets *David and Goliath*, on the basis of the above-mentioned affinities with Rosselli's and Allori's style.

In the exquisite copper, the motif of the teetering cane cross, truly the artist's signature, foreshadows the same objects depicted by the painter in the discussed Magdalenes (figg. 5, 6), as well as in other more famous representations of the repented prostitute, more ascetic and austere, one formerly the property of Raffaele Monti in Florence and currently in a private collection in Castello di San Martino (Padua)²¹ (fig. 8), and the other, whose whereabouts are currently unknown²² (fig. 9). In these versions of the Magdalene, the detail of the three nails corresponding to the spots on which Jesus was crucified remarks Lupicini's acute vision, simultaneously stressing the exemplariness and depth of the woman's repentance.

A more contrite tone marks the *Lamentation of* the Virgin over the Instruments of the Passion

in the Museo di Casa Martelli in Florence²³ (fig. 10): a canvas that is closer to Spanish mystic painting rather than the Florentine, with the exception of the severe sweetness of the Virgin, which finds a precedent in the art of Domenico Cresti, nicknamed Il Passignano, as well as in similar figures, yet less appealing, painted by the even more rueful Francesco Curradi.



8. Francesco Lupicini, *Magdalene*, Castello di San Martino, Padua, private collection.

The artist's descriptive skills are masterfully expressed in the crown of thorns, nails, and spear, piled over the bare and carefully shaped stone basement. Above the ferocious instruments of the Passion, the mournful Virgin is

23. This work was selected to represent the painter at the exhibition on the Florentine Seventeenth Century; see note 5.

^{21.} Farsetti, Prato, 11/5/1997, no. 228. The canvas is 67×53 cm.

^{22.} See F. Baldassari, La pittura..., op. cit., fig. 258.

praying keeping her big hands joined, which are slightly oversized for the figure, in line with a recurring feature in the painter's work, possibly to stress the salvific power of prayer.

The Virgin's face in the Martelli painting is adopted by Lupicini for the figure of Martha in the beautiful and splendid canvas, documented since the seventeenth century as an



9. Francesco Lupicini, Magdalene, private collection.

"original by Francesco Lupicini," ²⁴ dedicated to *Martha Rebuking Mary for Her Vanity*, now in the Kunsthistorisches Museum of Vienna (fig. 11). The painting arrived there, along with

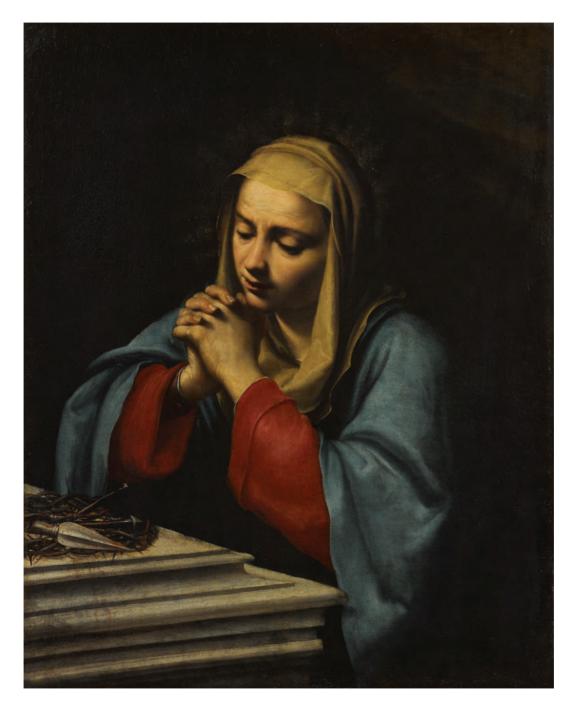
24. *Inventar der Kunstsammlung des Erzberzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen», I 1883: LXXXIX. Another version, of inferior quality (121.5 × 95 cm), which differs

many other works in the Viennese picture gallery, thanks to the Archduke Leopold Wilhelm von Habsburg (1614-1662), and is recorded in the inventory of the latter's great collection with its correct attribution to Francesco already in 1659.25 In the absence of a certain chronology, the work betrays Lupicini's links to Giovanni Bilivert, a painter evoked in the elongated oval of the Virgin's face, that is reminiscent of Daphne's features, depicted by the master in the canvas—representing Apollo and Daphne—painted in 1630 for Prince don Lorenzo de' Medici, now at the Staatsgalerie in Stuttgart. Further references to Jacopo Vignali's art are visible in the delicacy of the maid on the left side, very close to that characterizing Saint Dorothea, published by Cantelli as a work by Bilivert,26 but later attributed, in light of both documentary and stylistic evidence, to Lupicini. It seems probable that the beautiful Saint Dorothea, when compared to the

from the previous for minor details, such as the placing of various objects on a table in the foreground, was at auction at Babuino, Rome (09/12/2003, no. 126).

25. Leopold Wilhelm was animated by an unrestrained collecting passion for the arts when a Governor for the King of Spain in the Netherlands (1647-1656). He gathered many painters together, especially Flemish masters such as David Teniers the Younger, who filled the former's palace in Brussels with beautiful paintings by Flemish artists (Frans Snyders and Daniel Seghers), but also Italian masters, particularly Venetian (Giorgione and Titian), coming from the collection of the late King Charles of England, and that of George Villiers, First Duke of Buckingham. When Leopold returned to Wien, he transferred the whole collection, forming the original nucleus of the archducal gallery, later inherited by his nephew Leopold I von Habsburg, becoming the core of the present picture gallery in Wien.

26. G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (Florence) 1983: 24, fig. 37. The canvas is 120×100 cm.



10. Francesco Lupicini, *Lamentation of the Virgin* over the Instruments of the Passion, Florence, Museo di Casa Martelli.



11. Francesco Lupicini, *Martha Rebuking Mary for Her Vanity*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

works discussed so far, should be dated at a later stage, possibly at the beginning of the 1630s. Nevertheless, it proves hazardous aiming to reconstruct the career of a painter who, before the long and permanent stay in Spain (occurred around 1635), had left only one certain document in Tuscany: the altarpiece with the *Manna Falling from Heaven* in the church of Santa Maria del Carmine in Pistoia (fig. 12).



12. Francesco Lupicini, *Manna Falling from Heaven*, Pistoia, Santa Maria del Carmine.

Finished in December 1625 and the object of a long controversy, this work is attested to by the archival records of the Accademia del Disegno in Florence.²⁷ The altarpiece was commissioned by Giovan Francesco Manadori, who was obliged to compensate the painter for having forced the latter to modify, at an advanced stage in the work, the subject they had originally agreed upon: a *Glory of the Angels in*

Adoration of the Holy Sacrament. In this chronological phase, the characteristics of Francesco's style appear to be already defined, as emerged from the works discussed so far.

The canvas in Pistoia shows a confident orchestration of space, an accurate drawing, and a taste for clothes that is typical of the Tuscan tradition set by Empoli, Matteo Rosselli, and Cristofano Allori. The increased austerity in the expression and the contrite depiction of the feelings indicate the extent to which Francesco drew on Passignano's and, above all, Francesco Curradi's legacy. His possible bonds with Domenico Fiasella and Alessandro Turchi, already stressed by Papi,²⁸ corroborate the hypothesis of a trip to Rome in his youth, also referable to the aforementioned absence of the painter's name in the registers of

^{27.} A.S.Fi, Accademia del Disegno 72, cc. 202*r*-206*r*; Accademia del Disegno 66, n.c., August 13, 1626. This important identification is due to G. Papi, in *Biografie*, op. cit., p. 110.

^{28.} G. Papi, in Biografie, op. cit., p. 110.

the Accademia Fiorentina between 1618 and 1625. The *Manna Falling from Heaven* also seems to attest the painter's relationship with Andrea Commodi: Moses' face finds a notable parallel in the effigy of Simon, kneeling on the left side and depicted in the act of writing, included by Commodi in the altarpiece with the *Madonna of the Rosary and Saints* in the church of San Giovanni Battista in Valdibure (Pistoia), datable shortly after 1618, and probably known to Lupicini.

Another significant work by Francesco is preserved in Pistoia, which is presumably contemporary or slightly subsequent to the Manna Falling from Heaven in Santa Maria del Carmine: the altarpiece showing the Miracle of Saint Dominic of Soriano, commissioned by the Gatteschi family (fig. 13).29 The contrite depiction of the Saints below (Saint Dominic, the priest, and Saint Catherine on the right; the Virgin and Magdalene on the left), an open homage to Francesco Curradi, is paralleled by lively hosts of angels and cherubs above, many of which are playing various instruments, while others are holding crowns and bouquets of flowers, surrounded by clouds. This host of angels finds its inspiration in the

29. The guidebooks of Pistoia by Francesco Tolomei (Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti, Pistoia 1821: 110) and Giuseppe Tigri (Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni, Pistoia 1853: 290) attribute the canvas to Giambattista, reiterating the mistake concerning the aforementioned Manna Falling from Heaven (fig. 12). For its correct attribution to Francesco see C. d'Afflitto, Da Firenze a Pistoia. Note sulle presenze fiorentine nei cicli pittorici pistoiesi dalla fine del Cinquecento alla metà del Seicento, in Chiostri Seicenteschi a Pistoia, edited by F. Falletti, Firenze 1992: 70, and 92, fig. 92 (with the erroneous identification of the subject as Angels and Saints).



13. Francesco Lupicini, *The Miracle of Saint Dominic of Soriano*, Pistoia, convent of San Domenico.

one conceived by Cristofano in the *Magdalene Taken up to Heaven*, now in the Franchi altar in the conventual church of San Domenico, but originally located in the fourth altar on the right, commissioned by the Cellesi family—a fundamental work in our artist's training.

As a matter of fact, Lupicini reveals a great knowledge of this altarpiece in the protagonist's and the angels' posing in his *Magdalene Taken up to Heaven*, painted in the beautiful canvas now in a private collection in Milan (fig. 14), undoubtedly the work most signifi-

cantly imbued by the language of the painter's master.³⁰ As in Allori's prototype, Magdalene unsuccessfully attempts to cover her sensual nudity with her long blond hair. Cristofano's creamy painting is personalized by Lupicini and turned into his typical smooth and dense brushstrokes. The protagonists' physiognomies are more severe, and innovative luministic experiments are to be found in the heads of the angels, the latter being possibly in line with the artistic output of the 1620s of Filippo Tarchiani, the author, in 1618, of the *Pietà*, once in the underground chapel of the Duomo and currently in the Museo Capitolare in Pistoia.

Another addition to Lupicini's catalogue, as well as a probable chronological milestone, is offered by the *Saint Francis of Assisi* in a private collection³¹ (fig. 15) if, as I believe, this can be identified as the painting recorded in a legal case documented by the registers of the Accademia del Disegno in Florence³² on February 27, 1629 (corresponding to our 1630), when Ottavio Benedetti urged Lupicini to complete the canvas devoted to the Saint, which had been long promised to him and not delivered yet.

Presented as a handsome young man, covered in a brown tunic meticulously described in its rough fabric and draperies, Francesco crosses his hands on his chest in a grip that reveals, on the back of the hands, the signs of the stigmata: an evident and ideal continuation of those of



14. Francesco Lupicini, *Magdalene Taken up to Heaven*, Milan, private collection.

Jesus on the Cross, enhanced by the long jutting nails.

His furrowed brow and beard, described in its curly hair, compete, in terms of verisimilitude and descriptive acumen, with the folded pages of the open book in the foreground. The canvas reveals the fine craftsmanship that characterizes the above-mentioned paintings on copper; moreover, the distinctive gaze and the psychological depth are typically the painter's. Furthermore, *Saint Francis* presents strong resemblances to the figure of Saint Felix of Cantalice painted by Lupicini in the monumental altarpiece featuring *Saint Peter, Francis, Felix of Cantalice, Bonaventure, Isidore, and Anthony of Padua with Angels* located on the high altar of the

^{30.} Auction Porro, Milan, 23/11/2006, lot no. 234. The canvas is 121.5×101 cm.

^{31.} The canvas is 74.8×66.2 cm. It was exhibited alongside my publication dating 02/3/2016 at TEFAF, Maastricht, in the Colnaghi (Madrid and London) venue, and there purchased by its current owner.

^{32.} A.S.Fi, Acc. Dis. 67, n.c.



15. Francesco Lupicini, Saint Francis of Assisi, private collection.

church of the Concezione in Trespiano, previously a Capuchin convent, now the property of the Rosselli Del Turco family, just outside the walls of Florence (fig. 16). This work, too, can be dated around the beginning of the 1630s, shortly before the Bishop of Fiesole, Lorenzo della Robbia, consecrated the renovated church and its most important altar in October 1633.³³ The critical state of preservation of the large canvas does not allow detailed judgment; it emerges, however,

33. The canvas has been firstly published with its correct attribution in C. Cinelli, *Il convento della Santissima Concezione*, «Bollettino della Società di studi fiorentini», 1 (1) 1997: 81-82. Above the altar, Lupicini also painted the figure of *God the Father*.



16. Francesco Lupicini, *Saint Peter, Francis, Felix of Cantalice, Bonaventure, Isidore, and Anthony of Padua with Angels*, Trespiano, Florence, church of Concezione.

that Lupicini, in the execution of a work that is still faithful to the dictates of the Counter Reformation, confirms his lack of confidence in dealing with the monumental size of the canvas, his most successful results being attested to by small and medium-sized works, dedicated to single figures, or by descriptive scenes, extraordinary in their originality and accuracy down to the smallest detail.

For his delicate appearance, *Saint Francis* presents further useful affinities with the gentle and appealing *Saint Lawrence* from the church of San Bartolomeo in Tresanti, now

in the Museo di Arte Sacra in Montespertoli (inv. 14) (fig. 17),³⁴ especially in the colourful robe and the elongated sharpened hands holding the palm of martyrdom and the characteristic attribute of the gridiron. If the date 1630 suggested for the Saint Francis is correct, it should be also referred to this octagonal work, which now forms a pair, in the Montespertoli museum, with the Saint Peter ascribed to the circle of Francesco Curradi, equally coming ab antiquo from the same adjoining church. On the basis of stylistical affinities, the pendant formed by the Allegory of Painting (Columbia, South Carolina, Museum of Art)³⁵ (fig. 18) and the Allegory of Sculpture, formerly in the Koelliker collection in Milan, later with Otto Naumann in New York, and currently in an English private collection (fig. 19)³⁶ is to be attributed to Lupicini. Both the subjects, charac-

34. The octagonal work is 87 × 94 cm. It is published in the museum guidebook with a hypothetical attribution to Francesco Lupicini; see *Museo d'arte sacra di Montespertoli. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, edited by R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2006: 80, n. 78.

35. The painting comes from the Kress collection (Kress Gift 1954, K 1740), where it was attributed to Lorenzo Lippi. Gerhard Ewald (*Studien zur Florentiner Barockmalerei*, «Pantheon», 23 (5) 1965: 308, fig. 15) ascribed the work to Lupicini, although to Giovan Battista, as still indicated by the museum entry. There are other weaker replicas of this work. One of those is in the Koelliker collection in Milan: F. Gheri in *Pittura nella Firenze di Ferdinando II de' Medici*, exhibition catalogue edited by Mina Gregori (Milan, Galleria Marco Voena), Torino 2003: 41-42.

36. For the bibliography of the painting see F. Baldassari, *Seicento fiorentino...*, *op. cit.*, p. 28-33, no. 1. It is worth mentioning the presence of this work at the exhibition *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, exhibition catalogue, edited by E. Fumagalli and M. Rossi (Ajaccio, 01/7/2011 - 03/10/2011), Milano 2011, entry by F. Baldassari, p. 208-209, no. 50.



17. Francesco Lupicini, *Saint Lawrence*, Montespertoli, Florence, Museo di Arte Sacra.

terized by a subtle sensuality and an austere taste, are to be read as a parallel to the production of half figures inaugurated in Florence in the 1630s by Cesare Dandini and confirm the artist's originality in the interpretation of the themes that characterizes his most outstanding works.

Wreathed with laurel, dressed in contemporary clothes, the allegories turn their gaze to the beholder, projected against a neutral background lit by the light falling from the left side, which enhances the porcelain nature of the flesh and the colourful draperies.

If Sculpture, represented with a wax or clay model of a man in her right hand and the tool to mould it in her left, seems to be caught in a



18. Francesco Lupicini, *Allegory of Painting*, Columbia, Museum of Art.

break from work, Painting appears immersed in the act of mixing colour onto a palette with a spatula.³⁷

The face of Sculpture, peaceful and endowed with melancholic beauty, is identical to those of Saint Ursula's many fellow martyrs, painted in the canvas currently with Giovanni Pratesi in

37. Giovanni Pagliarulo has correctly referred the series of Lupicini's female half figures to *The Young Woman with a Flower Crown*, whereabouts currently unknown, known through a newspaper clipping preserved in the Berenson Photoarchive in Villa i Tatti in Settignano (Fiesole). See G. Pagliarulo, *Seicento fiorentino tra le fotografie di Bernard Berenson*, in *Tra Controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, Signa (Florence) 2009: 153-154, plate 4. His *corpus* would also include, as argued by the scholar, an oval painting representing the *Nursing Madonna with the Young Saint John the Baptist*,



19. Francesco Lupicini, *Allegory of Sculpture*, private collection.

Florence (fig. 20).³⁸ Lupicini set the scene in a landscape, devoting the left side to the female group, headed by the beautiful daughter of the Breton king Dionotus, depicted while kneeling in prayer. Light gently caresses the rounded and smooth effigies of the young women, ready to accept the martyrdom inflicted upon them by

whereabouts unknown (*ibidem*, plate 5). On the corresponding black-and-white photograph, also preserved in the Fondazione Tatti, Berenson significantly handwrote "Spanish," an interesting, if not prophetic addition, in light of Francesco's documented bonds with the Iberian peninsula.

38. The canvas, 170×125 cm, was published by G. Papi, in *Pitture fiorentine del Seicento*, exhibition catalogue (Florence, 28/4/1987 - 31/5/1987), Torino 1987: 54-55, n. 16.



20. Francesco Lupicini, *The Martyrdom of Saint Ursula and Her Companions*, Florence, Giovanni Pratesi.

the group of soldiers led by Attila, sketched in the background on the right. According to the text of a tenth-century *Passio*, it was this latter character who pierced Ursula with an arrow as she had refused to marry him to espouse the son of a pagan king, who was willing to convert to Christianity.

Characterized by great narrative clarity, distinctive of the best Florentine painting, *The Martyrdom of Saint Ursula and Her Companions* remarks the tight resemblances between Curradi's and Lupicini's selected female typologies, while the sketchier group on

the right background reveals Cristofano Allori's evident influence, also evoked in the golden embroidered cloth of the protagonist, an overt homage to Allori's renowned figures of Judith (ranging from the version in Her Majesty the Queen's collection in the UK to that in the Galleria Palatina in Florence). Much as the works discussed so far, this representation lacks any hint to the brutality of the episode, which reaffirms Lupicini's interest in the emotionality of the scene, which has its focus in the gloomy expression of the young women awaiting their martyrdom.

Another work ascribable to Lupicini, linked to the sensuous school of Florentine painting of the 1630s led by Rosselli-but also to Bilivert in the chromatic effects of the colourful clothes is the large canvas devoted to the subtly erotic theme of Susanna and the Elders, formerly Luigi Koelliker's collection and currently in another private collection³⁹ (fig. 21). The Book of Daniel included in the Old Testament (XIII) accounts that the chaste Susanna, young spouse of Joachim, was surprised in the moment she enters the bath of her garden in Babylon by two elderly judges, who attempted, at first, to corrupt her with flattery and later, having failed to achieve their goal, threatened to reveal to her husband her alleged adultery with a young man. Lupicini faithfully interpreted the Prophet's book, setting the scene in a luxuriant garden dominated by a great monumental fountain,

39. The large canvas, 166×220 cm, was attributed to Simone Pignoni at a Koller auction in Zurich (26/3/2004, no. 3048), where I saw it for the first time, and attributed it to Lupicini. On that occasion, through antiquarian mediation, it was purchased by Luigi Koelliker, and then included in the sale of his collection at Sotheby's, London, 03/12/2008, no. 45.



21. Francesco Lupicini, Susanna and the Elders, private collection.

topped by a marble putto, which is similar to those that would have adorned the famous Fountain of the Artichoke over the Grotto of Moses in Palazzo Pitti. The latter was built between 1639 and 1642 with components coming from another monument, this work, made of sculptures dating back from the 1620s, and dismantled only few years before.

Susanna's nudity contrasts with the lavishness of the richly coloured and arabesque patterned

robes of the two elderly men, who already have their hands on the body of the woman, whose gaze is directed upwards as if to implore divine help.

The great canvas is outstanding in the meticulous rendition of every single detail: the water spouts of the fountains, the immaculate folded linen with the ampoules filled with ointments and perfumes, the abandoned garments in a basket on the far left. The paint is dense as in the works analysed so far and confirms Lupicini's skills in the execution of still-life motifs, a tangible sign of the peculiar taste for the natural world, which characterizes great part of Florentine seventeenth-century painting, from Cesare Dandini to Lorenzo Lippi, up until Carlo Dolci.

The canvas finds bonds, in its taste for details, with a painting, destined to a gallery, representing a girl and two naked boys playing with the puppies of a she dog, the exact iconographic interpretation of which is still rather obscure (fig. 22).⁴⁰ The style of this work, distinctly inspired by Cigoli, makes its dating difficult, although it may be supposed that it belongs to a late stage of the artist's career. It emerges that Lupicini was a follower of another typical artistic trend of seventeenth-century Florentine court painting, because of both the choice of a refined subject and its unconventional and hard to decipher interpretation.

Moreover, the *David with the Head of Goliath* in the Koelliker collection in Milan⁴¹ (fig. 23)

40. I suggested this title in F. Baldassari, *La Pittura...*, *op. cit.*, p. 471, fig. 255, plate LII. The canvas is 115 × 87 cm. This attribution was indipendently shared by F. Gheri, who published it in the same year: *Qualche novità per Francesco Lupicini*, «Paragone», 60 (86) 2009: 54, fig. 29, with the title *Three Young Boys Playing with the Puppies of a She Dog*.

41. The bibliography on the painting (204 × 134 cm), the attribution of which is controversial, is rather conspicuous from the 1980s: G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (Florence) 1983: 82-83 (as Anastasio Fontebuoni); G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994: 62, n. 54 (Andrea Commodi?); Florence, Pandolfini Auction, 3/06/2002, no. 62 (as Anastasio Fontebuoni); F. Gheri, in *Collezione Koelliker*, exhibition catalogue (Milan), Torino 2003: 53 (Mario Balassi?). In the recent monograph on Balassi, the work is included among those rejected as being by the artist, and a hypothetical attribution to Francesco Lupicini is correctly



22. Francesco Lupicini, *A Girl and Two Naked Boys Playing with the Puppies of a She Dog*, Florence, private collection.

should be ascribed to Lupicini's last Florentine years, the painting being a considerable addition, not only for its dimensions, to our painter's *corpus*.

Here, too, Lupicini shows his inventive skills in the staging, on the foreground, of the over-thrown body of the Philistine, dominated by the knee of the young triumphant David, and whose neck is unrealistically marked by unceasing streams of blood. Special attention is paid to that naked body, carved in its lean muscles,

put forward, as I have independently suggested (F. Berti, *Mario Balassi 1604-1667. Catalogo completo dei dipinti e dei disegni*, Firenze 2015: 153, no. C3).



23. Francesco Lupicini, *David with the Head of Goliath*, Milan, Koelliker collection.

so that the useless rope and sword, crucial for the success of the challenge, rest abandoned on the left. Almost half of the canvas is devoted to the breath of nature: a tangle of brown trunks on the left, and a luminous stripe on the right, animated by the wind shaking the foliage

masses and the hero's hair. One succeeds in perceiving the dynamism of the scene, set in an open wood, an almost unprecedented way in the representation of this episode. This vegetation is quite unusual for Lupicini, deriving from the Northern master Adam Elsheimer and paralleled by the exemplars conceived by Anastagio Fontebuoni, who, however, paid attention to landscape in smaller scenes. This setting also reminds me of the almost analogous landscape painted in The Young Saint John the Baptist in the Galleria Palatina (fig. 7), or larger canvases such as the *Madgalene* (fig. 9), and The Martyrdom of Saint Ursula and Her Companions (fig. 20), both in private collections. Filled with this interest in the natural setting, Lupicini seems less concerned than usual with drawing values, as witnessed by the improbable foreshortening of the hero's right arm.

We are here confronted with a sort of action painting, especially when comparing this work with the version of *David and Goliath* here discussed (fig. 1) as a starting point to reconstruct Lupicini's Tuscan career, chronologically datable before the painter's departure for Spain, oc-

curred around 1635.

Out of the artist's long stay in the Iberian peninsula, only one work has got a documented commission, in January 1638: the cycle of the four large canvases with episodes of the *True Cross* in the chapel of Saint Helena in the

Catedral de El Salvador de la Seo in Zaragoza, still in situ, and now better legible after the recent conservation treatment.42 These canvases include several iconographic and compositional solutions already present in the works published so far. In the Miracle of the Brazen Serpent, for instance, the figure of Moses is almost identical to the one painted by Lupicini in his juvenile work *The Manna* Falling from Heaven in the church of Santa Maria del Carmine in Pistoia (1625) (fig. 12). The young woman watching over the overthrown dead body on the left reiterates the physiognomy of the Magdalene currently in a private collection in Castello di San Martino (fig. 8). In Saint Helena Finds the True Cross one observes explicit quotes from the altarpiece of the church of the Concezione in Trespiano, just outside the walls of Florence (ca. 1630) (fig. 16).

The commission of this important cycle attests to the reputation gained by the painter in the city, where he had the privilege of working for don Miguel Marín de Villanueva y Palafox, second Count of San Clemente, ⁴³ a leading

42. These four canvases are devoted to the exaltation of the True Cross: Saint Helena Finds the True Cross, The Miracle of the Brazen Serpent, The Emperor Heraclius Ascending Calvary, The Adoration of the Cross on the Day of the Last Judgement. Two of these were published before the conservation treatment and attributed to Giambattista Lupicini, in A.E. Pérez Sánchez, Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965: 41-43, figg. 207-208.

43. For his profile as a collector, see R. Di Tomasi, Il Sacrificio di Isacco del conte di San Clemente nella questione caravaggesca, Roma 2016: 15-25; 143-151 (Appendice 5. Lista dei quadri). Di Tomasi still erroneously identifies Lupicini as his cousin Giovambattista, rather than as our Francesco.

figure in Zaragoza's political and cultural life, and the creator of an extraordinary collection of paintings, tapestries, medals, and books assembled in his magnificent palace, still standing on Calle de los Estebanes. His collection, inherited by his son-in-law, the Count Alonso Fernández de Heredia—who married the former's only daughter Elena Marín in 1680—included a work by Lupicini, a *Holy Family with Saint John the Baptist*, still to be traced, 44 much as the other numerous works left by the painter in Spain and documented by contemporary sources. 45

The investigation of the painter's activity in Zaragoza, at the time the wealthy capital of Aragon, where Lupicini is documented as resident in a flat belonging to the parish church of Santa Engrácia rented by Jerónimo Zaporta, 46 will be the focus of my forthcoming monograph on the painter's *oeuvre*. On this occasion, I will only anticipate some of the fundamental findings, resulting from initial archival research, to cast new light on Francesco's training and his various movements. From two registers of the Accademia del Disegno, preserved in the Archivio di Stato in Florence, we

^{44.} The hypothesis of identifying this work with the oval documented by a photograph in the Berenson Photoarchive, quoted in note 37 of this text, is fascinating. However, considering the absence of the figure of Saint Joseph, we might have to assume that the compiler of the catalogue made a mistake. Nevertheless, the particular iconography adopted by Lupicini suggests that we should not discard this hypothesis.

^{45.} Works by him were also included in the collection of Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681).

^{46.} This information is included in the *Grande Enciclopedia Aragonese*, *ad vocem* "Lupicini" (http://www.enciclopedia-aragonesa.com).

learn the name of the artist's father: Filippo di Giovanni, 47 a crucial information to identify the record of his baptism and his date of birth, being October 24, 1591, thus clarifying any possible uncertainty concerning these data.⁴⁸ The study of the important documents in the Florentine institution leads us to believe that Francesco had reached his own professional autonomy immediately after turning twenty, in line with those painters long remained anonymous in their masters' workshop. His name appears for the first time in 1616 in reference to a tax payment, 49 then in May 1616 to pay a onelira tax,50 and again on September 20, 1617 at the beginning of a lawsuit.51 The following reference is on March 12, 1625 (corresponding to our 1626), the year in which he was registered for the first time.⁵² Throughout a decade, Francesco probably left his hometown to study in Rome, at the time an essential step in an artist's training. The lack of works referable

47. Archivio di Stato, Florence, Acc. Dis., 93, *Detto Civile delle cause dell'Accademia del Disegno detto E*, 1625-1637, c. 57; and *adì 30 luglio 1626*, *Debitori e Creditori delle matricole segnato B*, 1594-1627, c. 174 s.

48. Francesco di Filippo di Giovanni Lupicini was born in the neighbourhood of San Michele Visdomini on October 24, 1591 (Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, Florence, *Registro dei battezzati maschi*, no. 19, *folio* 284, *ad letteram* F). Her mother's name was Felice, and the witness was Agostino di Piero Dini. Ignoring the name of Lupicini's father, Papi offered as alternative date of birth April 6, 1588, when Francesco di Antonio di Giovanni was born, the cousin of our painter (in *Biografie*, *op. cit.*, p. 110).

- 49. A.S.Fi, Acc. Dis., 103, c. 54 s. and Acc. Dis., 64, n.c.
- 50. A.S.Fi, Acc. Dis., 103, Entrata e Uscita detto E, marzo 1602-19 febbraio 1624, c. 54 s.
- 51. A.S.Fi, Acc. Dis., 65, n.c. Lupicini started a lawsuit against Vincenzo di Andrea de' Medici.
- 52. A.S.Fi, Acc. Dis., 57, *Debitori e Creditori delle matricole segnato B*, 1594-1627, c. 174 s.

to Lupicini's Roman phase should not leave us surprised.⁵³ As a matter of fact, many other fellow Tuscan artists, having moved to Rome to perfect their artistic studies and confronted with little success, opted to return home.

The numerous references to lawsuits over the years 1625-1635⁵⁴ document that Francesco mainly resided in Florence, information confirmed by the city census of 1632, which records him, with a young man whose name is not specified, in via del Campuccio, where he had his workshop.⁵⁵

Being elected consul of the Florentine Academy on April 19, 1636, he was declared absent from the city⁵⁶ and, from that moment onwards, there is no further track of his name in the archi-

53. As I have already argued (Seicento fiorentino..., op. cit., p. 33, n. 6), I do not share Gheri's attribution to our Francesco of the altarpiece with Saint Dominic Resuscitating Gertrude Bubaleschi's Son, in the church of di San Marco in Rome. This work is imbued with references to Cigoli's and Giovanni Bilivert's style, and, according to me, still remains anonymous. On the basis of obvious stylistic evidence, neither the painting representing the Archangel Michael, Gabriel and Raphael, in a private collection, nor the Saint Isidore Agricola, formerly with Giovanni Pratesi in Florence, should be ascribed to our painter. They are published at figg. 30 and 31 of the afore mentioned article published in the journal «Paragone» (see note 40).

54. From the numerous lawsuits reported in A.S.Fi, Acc. Dis., 66, on August 13, 1626, January 27, 1626 = 1627; September 15, 1627; and June 15, 1628, we learn that Lupicini was condemned to reimburse various characters: Gio. Maria Stiattesi, Vincenzio di Domenico Landini, Giuliano di Domenico Alberighi. From volume 67, alongside the above mentioned lawsuit against Ottavio Benedetti, we are made aware that, on June 15, 1630, Domenico Corsi and Gio(vanni) Berti Lanciai sued the painter.

55. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze E B 15.2. Palatino in Poligrafo Gargani 1159 (*folio* 7).

56. A.S. Fi, Acc. Dis., 60, c. 20v.

val documents.⁵⁷ It is more than probable that the painter had already left his hometown to reach his brother Lupicino,⁵⁸ an art dealer and a wealthy businessman who advanced the artist's career in the city. In 1652 Francesco is still in Zaragoza, where he was asked to produce an estimate for Miguel Jalón's altarpiece for the convent of San Miguel de Los Navarros in the city, which is now lost,⁵⁹ and Spanish sources unanimously report that he died there.⁶⁰

Some clues to his artistic training, possibly under Cristofano Allori—as suggested by his paintings—are offered by the anonymous compiler of the census of the artworks, visible in Florentine churches, reported by a mid-seventeenth-century manuscript that is preserved in the Biblioteca Nazionale of Florence:⁶¹ "In the church of Saint Frediano Cristofano Allori start-

57. In the entry dedicated to Francesco Lupicini, Zangheri reports data which, as a matter of fact, are referable to Giambattista or another Lupicini whose first name is not specified (L. Zangheri, *Accademia delle arti del disegno*, *ad vocem* "Lupicini Francesco").

58. Lupicino was Francesco's one-year older brother, as attested to by the record of his baptism, registered on February 22, 1590 (Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, Florence, *Registro dei battesimi maschi*, no. 18, *folio* 82). At the time, the family lived in the neighbourhood of Santa Lucia de' Magnoli, while, when Francesco was born, it is attested in that of San Michele Visdomini.

- 59. Grande Enciclopedia Aragonese, see note 46.
- 60. A reliable source is the account provided in 1675 by the painter and art critic of Zaragoza Jusepe Martínez (1600-1682), who travelled in Italy and established long-lasting links with the painters gravitating in Zaragoza, where he acted as advisor and expert for Count Don Miguel Marín de Villanueva (see note 4 of this essay).
- 61. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Man. II, IV, 659, *Catalogo delle Chiese, nelle quali si ritrovano pitture, e scolture de' più famosi huomini di tali arti*, c. 7v. A reference to this catalogue is published in F. Gheri, *Qualche novità...*, op. cit., p. 53.

ed to paint the Annunciation of F(lorence)62 and his nephew Francesco Lupicini finished it." This relationship between the two, although still mysterious (was Lupicini's mother Felice Cristofano Allori's sister or perhaps his cousin?), would clarify the privileged bond between the painters, paving the way to the hypothesis that Francesco entered his uncle's workshop when a young man, initially remaining there as an apprentice, later as an associate. This would explain Lupicini's completion of the Annunciation once in San Frediano, now unfortunately lost, that was one of the various commissions left unfinished by Cristofano, due to his unpredictable temperament, his legendary executional slowness, and the consistent inactivity imposed by the fatal illness that struck him on 1618. Presumably around this year, when he could no longer count on his uncle, Francesco decided to move to Rome. From that city, after a decennial activity in Tuscany, Lupicini left for Spain, where he would leave those works currently considered lost, 63 which, however, could still be traced as the result of a capillary survey of the churches, convents, and private collections of the Iberian peninsula.

- 62. This is the miraculous image of the *Annunciation* painted in the famous late fourteenth-century fresco of the Florentine convent of the Santissima Annunziata, which many Tuscan artists, from the Fifteenth to the Seventeenth Century, attempted to reproduce.
- 63. Among the Spanish works documented as lost, I shall mention the *retablo mayor* of the church of the convent of Sant'Agostino (1637), the painting with the *Immaculate Conception* painted for the convent of Las Fuentes (1637) and six paintings for the church of Santa Engrácia (1656). The scenes of the *Annunciation* and *Ecce Homo* in the Cartuja de Aula Dei are also attributed to him.





Un apice del Seicento fiorentino: il *David e Golia* di Francesco Lupicini

l dipinto su rame raffigurante David con la testa di Golia (fig. 1)1, per la sua eccellente qualità, costituisce un'acquisizione significativa al catalogo del pittore fiorentino Francesco Lupicini (Firenze, 1591 - Saragozza, 1656 circa), un artista poco conosciuto anche tra gli specialisti e fino a ora trascurato dagli studi storico-artistici, nonostante le opere riemerse nel corso degli ultimi tre decenni mostrino un'originalità inventiva non comune e una tenuta stilistica considerevole². Il silenzio totale da parte del biografo ufficiale dei pittori fiorentini del Seicento, Filippo Baldinucci (1625-1696), che non lo nomina, neppure di sfuggita, in alcuna pagina delle sue Notizie, ha pesato enormemente sul recupero della sua figura. Il temperamento litigioso e difficile dell'artista, così come traspare dalle poche fonti a

- 1. Il dipinto su rame misura 30.5×24 cm. Per le iscrizioni che ne attestano l'antica provenienza dalla collezione dei marchesi Rinuccini di Firenze cfr. più avanti nel testo e in particolare le note 6-7.
- 2. Sul pittore rimando a F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009, pp. 471-479, figg. 253-260, tavv. XLIX-LII, e, in seguito, a *Eadem*, in *Seicento fiorentino. Sacred and Profane Allegories*, catalogo della mostra della Galleria Moretti (New York, 01/5/2012-25/5/2012; London, 20/6/2012-30/7/2012), Firenze 2012, pp. 28-33 (con bibliografia precedente).

disposizione che indicano un rapporto problematico tra il pittore e i suoi clienti, segnato da ritardi, incomprensioni e cause³, è stato senza dubbio responsabile del mancato onore di qualsiasi altra biografia antica. Troppo giovane per aver avuto occasione di frequentare Lupicini, Baldinucci poté conoscere nel tempo solo una piccola parte della sua produzione realizzata in Toscana all'incirca nel decennio 1625-1635, prima che, alla soglia dei venticinque anni, il pittore abbandonasse la patria, senza mai farvi ritorno, per

3. Numerose sono le cause riportate nei registri dell'Accademia del Disegno di Firenze, già segnalate da G. Papi, in Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra (Firenze, 21/12/1986 - 04/5/1987), 3 voll., Firenze 1986; vol. III: Biografie, pp. 49-50. Cfr. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi A.S.Fi), Accademia del Disegno 66, cc. n.n., 27 gennaio 1626 = 1627; 15 settembre 1627, 15 giugno 1628; Accademia del Disegno 67, c. 28, 27 febbraio 1629 = 1630, c. 38, 5 giugno 1630. Come segnala Papi potrebbe riferirsi a Francesco Lupicini anche una minuta di lettera del 1629 di Andrea Commodi, lasciata su un suo disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 17422 F), indirizzata da Firenze a un personaggio romano, in cui si dice che «Lupicino ha un buon animo ma cattiva borsa per i molti intrighi che si ritrova havere» e in un'altra, contemporanea e rivolta alla stessa persona scritta in un foglio sempre agli Uffizi (17427 F), in cui si dice che «Lupicino» tramite un ministro dei Sacchetti, avrebbe voluto «riscuotere un credito che dice di havere in Roma».

la Spagna, dove morì intorno al 1656 nella città di Saragozza⁴.

Bisogna attendere il 1986, anno della grande mostra dedicata alle arti a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, tenuta nelle sale di Palazzo Strozzi, per vedere associati per la prima volta al suo nome⁵ dipinti in precedenza pubblicati con l'attribuzione all'omonimo, allora più celebre, probabile cugino Giovan Battista. Da allora si sono susseguiti brevi interventi o schede di sue opere in cataloghi, senza che fossero appurati i principali dati biografici e la formazione del pittore e, di conseguenza, senza che venisse tracciato un percorso possibile della sua vicenda artistica.

La scoperta del *David con la testa di Golia* oggi presso Paul Smeets è l'occasione di questo studio in cui si tenta di mettere a fuoco l'attività compiuta da Lupicini in Toscana, nonostante i pochi punti fermi a disposizione e la certezza che gli sviluppi della ricerca documentaria potrebbero portare ulteriori precisazioni.

Stagliato sullo sfondo di una roccia, a poco più di tre quarti di figura, l'eroe biblico fissa con lo sguardo leggermente aggrottato lo spettatore mentre stringe, con la mano sinistra, le ciocche dei capelli della testa mozzata del gigante Golia appena sconfitto e, con la destra, brandisce la grande spada dall'elsa finemente cesellata e dalla lama spessa, realisticamente ancora

sporca di sangue. Per sottolineare l'imponenza e l'importanza di quell'oggetto decisivo e finale che permise al coraggioso giovane pastore della tribù dei Giudei di uccidere Golia, il guerriero più temuto dei Filistei, Lupicini lo rappresenta in maniera monumentale, concedendogli, quasi da cima a fondo, la parte sinistra del rame.

L'adolescente imberbe ha tratti fisionomici delicati, capelli sottilmente mossi e una bocca carnosa; al suo girovita sono agganciate la sacca di pelliccia con all'interno i sassi non scagliati e la lunga fionda arrotolata, indagata con attenzione nelle sue tramature. Il suo corpo è messo in risalto dalla veste calata a destra per mostrare la spalla, l'omero e il petto, come nella migliore tradizione del Seicento fiorentino. L'ombra del braccio destro intacca il torace, mentre è lasciata in leggera semi-oscurità la parte sinistra del volto: due accorgimenti che accentuano l'avvenenza delle sue fattezze, evidenziata anche dall'inquadratura leggermente scorciata dal basso verso l'alto.

La testa di Golia occupa un posto d'onore: è adagiata con cura sopra il masso all'estrema destra, come colta in un sonno lontano dalla sua stessa morte violenta. È un trofeo che non gronda sangue, ma tende piuttosto a smorzare i segni dell'efferato delitto: del sasso conficcato sulla fronte rimane un leggero alone e il taglio del collo si intuisce solo dalla pietra appena macchiata di sangue.

L'accampamento di Saul e degli Israeliti, descritto da Samuele (17,1-3), è alluso da una tenda bianca e da alcune bandiere azzurre dipinte sul fondo del cielo, di una tonalità appena più scura. David vi giunse tra gli ultimi per comunicare al re Saul che avrebbe

^{4.} Sul decesso di Lupicini a Saragozza concordano L. Díaz del Valle, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apunto varios* (1660 circa), in F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, 4 voll., Madrid, 1933-1941, II [1933], p. 373 e J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675 circa), ed. Madrid 1866, pp. 145-146.

^{5.} G. Papi, in *Biografie*, cit., 1986, pp. 109-111; e *Idem*, in *Il Seicento fiorentino...*, cit., vol. I: *Pittura*, p. 238, scheda n. 1.111.

accettato la sfida dell'insolente gigante filisteo che da quaranta giorni offendeva gli Israeliti, senza che alcuno avesse ancora osato reagire alle continue provocazioni. La vittoria del giovane pastore rinsaldò l'egemonia di Israele e pose le condizioni perché David venisse proclamato successore di Saul e secondo re del regno.

Lupicini si discosta dall'idea trionfante del giovane vincitore, inteso come prefigurazione biblica di Cristo, a favore di un'immagine elegante e sensuale, priva di ogni tensione e drammaticità, ulteriormente rasserenata dallo squarcio di cielo azzurro e dall'orizzonte luminoso che si aprono sulla destra. La scelta di staccare la figura dallo sfondo e di conferirle un aspetto monumentale è un retaggio del grande caposcuola Matteo Rosselli che, insieme a Cristofano Allori, zio e maestro di Francesco, come vedremo meglio in seguito, è un referente imprescindibile per l'opera di Lupicini.

Gli insegnamenti di Cristofano sono palesi nello sfondo di paesaggio con i suoi toni azzurri e l'orizzonte luminoso, nell'adozione di una gamma chiara e di pennellate morbide e cremose che definiscono il volto, la fusciacca bianca e la sacca di pelliccia. Propria di Lupicini è, invece, la stesura più lucida e compatta della veste rossa del protagonista e della testa del gigante, in anticipo sulla pittura smaltata adottata da Carlo Dolci all'inizio degli anni quaranta. La sua collocazione cronologica più verosimile, per i contatti con Cristofano Allori e Matteo Rosselli, è all'inizio degli anni venti.

Il monogramma *MR* riportato sulla tavola di chiusura sul retro (fig. 2) consente di accertare l'antica provenienza del dipinto dalla collezio-

ne dei marchesi Rinuccini⁶, nel cui inventario del 1842 è ricordato, con la medesima errata attribuzione a Cristofano Allori leggibile nella stessa tavola, al n. 109 dell'«Undecima Stanza»⁷. L'opera faceva dunque parte, al tempo, dei quasi settecento dipinti disposti nelle quindici sale adibite a quadreria del magnifico palazzo, posto all'angolo tra via del Fondaccio di Santo Spirito e via dei Serragli, del marchese Pier Francesco di Alessandro Rinuccini (23 luglio 1788 - 1848)⁸, quadreria che lasciava senza fiato i fortunati visitatori.

Alla sua morte, il marchese, privo di eredi maschi, divise l'eredità fra le tre figlie avute con Teresa Antinori, sposata nel 1805: Marianna, andata in sposa al marchese milanese Giorgio Teodoro Trivulzio (1831), Eleonora, maritatasi con don Neri Corsini⁹, marchese di Lajatico

- 6. È lo stesso monogramma presente in molti altri dipinti provenienti da quella prestigiosa collezione. Cfr., ad esempio, per i quadri acquistati dal barone Hector Garriod (1803-1883), oggi nel museo di Chambéry; V. Damian, Sur la provenance de quelques tableaux du musée des Beaux Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence, in Rencontres de l'Ecole du Louvre. Seicento. Le peinture italienne du XVIII^e siècle et la France, Paris 1990, pp. 339-347 e, più recentemente, F. Berti, Provenienze eccellenti: Empoli e Ligozzi dalla collezione Rinuccini, «Paragone», 105, 2012 (LXIII), pp. 54-57.
- 7. Catalogo dei quadri e altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla, Firenze 1845, p. 22 (David con la testa di Golia di Cristofano Allori). Coincide con quello citato da F. Fantozzi, Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1842, p. 727.
- 8. Per la data di nascita di Pier Francesco il 23 luglio 1788, cfr. Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, *Registro battezzati maschi*, n. 117, f. 178, c. 110.
- 9. È grazie al matrimonio di Eleonora con don Neri Corsini che parte dei beni e dell'archivio Rinuccini sono oggi di proprietà Corsini e quindi conservati nella villa di famiglia Le Corti a San Casciano (Firenze).

(1834), ed Emilia, coniugata con il marchese Pompeo Azzolino di Jesi (1835). Il fatto che il dipinto oggi Smeets non sia ricordato nella vendita della collezione del 1852 e la presenza di un cartellino, verosimilmente databile agli inizi del Novecento, riportato sulla tavola a indicare la successiva provenienza Corsini-Pandolfini, inducono a credere che sia stato ereditato dalla secondogenita di Pier Francesco, la sopracitata Eleonora (Firenze, 28 agosto 1813 - 9 febbraio 1886), una delle aristocratiche più colte dell'ambiente fiorentino¹⁰. Ciò spiegherebbe, attraverso il suo matrimonio, il successivo passaggio in casa Corsini. È probabile, poi, che il dipinto, come gran parte della collezione, fosse confluito tra i beni destinati al primogenito della coppia, Tommaso Corsini (Firenze, 1835 - Manciano, Grosseto, 1919), personalità politica importante e figura di spicco nell'ambiente culturale italiano¹¹. Dal matrimonio di Tommaso con Anna Maria Barberini Colonna (1840) nacque anche la figlia Beatrice (1860-1955)¹², donna di grande cultura, appassionata di pittura e fondatrice del Club Lyceum di

10. Eleonora tenne un interessante carteggio con l'amato marito, spesso lontano da lei perché in viaggio di lavoro o impegnato in battute di caccia, che svela la sua cólta e sensibile personalità; cfr. C. Badon (a cura di), "Ti lascio con la penna, non col cuore: lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini: 1835-1858, Firenze 2012.

11. Tommaso Corsini fu deputato dal 1865 al 1882 e sindaco di Firenze. Nel 1883 donò allo Stato, che aveva acquistato Palazzo Corsini a Roma, la biblioteca e la galleria avite contenute, che costituiscono l'odierna Galleria Nazionale d'Arte Antica. Sulla sua personalità cfr. N. Danelon Vasoli, *Corsini, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, 1983, pp. 676-680.

12. Gli altri quattro figli nati da questo matrimonio furono: Giuliana, coniugata Ricasoli-Firidolfi; Eleonora, coniugata Antinori; Andrea Carlo, principe; Filippo, che sposò Lucrezia Rasponi dalle Teste.

Firenze, di cui fu presidente dal 1908 al 1944¹³, che andò sposa al conte Roberto Pandolfini. Potrebbe essere lei stessa, o uno dei suoi discendenti, l'ultimo proprietario documentato dell'opera in esame.

Se tutti i passaggi tra le varie illustri personalità che hanno verosimilmente posseduto il dipinto negli ultimi due secoli sembrano appurati con una certa verosimiglianza, è attualmente impossibile capire se il prezioso rame sia stato una committenza diretta da parte della famiglia Rinuccini. Gli anni di esecuzione del rame porterebbero al marchese Carlo (Firenze, 26 ottobre 1596 - 1666)¹⁴, di cui purtroppo non sono più rintracciabili i conti e gli inventari.

Acquirente dell'opera, poco dopo la sua esecuzione, potrebbe essere stato quel grande mecenate delle arti e intenditore di pittura che fu il sopra ricordato marchese Pier Francesco $(1631-1686)^{15}$, ammiratore convinto dell'opera di Carlo Dolci e di quella del cugino-allievo Onorio Marinari. Immagino che il monogramma MR (fig. 2) e il numero con il riferimento

13. Sull'interessante personalità di Beatrice, ritratta nel 1935 da Vittorio Matteo Corcos (Livorno, 1859 - Firenze, 1933), cfr. *Nei giardini del Lyceum*, catalogo della mostra (Firenze, 28/9/2015 - 05/10/2015), Firenze 2015.

14. Carlo nacque dal matrimonio tra Pierfrancesco Rinuccini e Virginia Ridolfi (Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, *Registro battezzati maschi*, n. 19, f. 188). Grazie al matrimonio tra il Rinuccini e la Ridolfi, la famiglia acquisì il marchesato di Baselice nel Regno di Napoli. Carlo Rinuccini sposò Lucrezia Riccardi. È irreperibile all'interno del fondo Rinuccini dell'Archivio Corsini il «Fascio d'inventari antichi della Casa, e Ville presente a pag. 167 dell'Archivio della Casa dell'Ill.mo S.r Mar.se Carlo Rinuccini riordinato l'anno MDCXXIV» che avrebbe potuto illuminare sui rapporti tra il marchese e Francesco Lupicini.

15. La data di morte di Pier Francesco il 18 agosto del 1686 si ricava da Archivio di Stato di Firenze, *Morti della Grascia*, 196, *ad vocem*.

a Cristofano Allori risalgano proprio ai tempi dell'ultimo marchese di famiglia, negli anni settanta-ottanta del Seicento, quando si era persa nel tempo la sua corretta paternità e fu redatto l'inventario di tutti i beni di famiglia, in vista della divisione fra le tre sole figlie eredi.

All'interno del catalogo pittorico di Lupicini, l'espressione del volto di David dipinto su rame oggi Smeets, con le ciglia leggermente aggrottate e la delineazione delle occhiaie, è utilmente confrontabile con quella del Cavaliere (un Autoritratto?) già in collezione Koelliker a Milano, passato nel 2009 in un'altra straordinaria raccolta milanese (fig. 3)16. Questo misterioso, affascinante ritratto, di cui si conserva il disegno preparatorio al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 2459 S, fig. 4)¹⁷, potrebbe cadere in un momento di poco successivo al nostro dipinto, considerato il modo di panneggiare più complesso e insistito, e le affinità con Cesare Dandini nella trattazione spavalda dell'effigiato. In pieno accordo stilistico con il David e Golia qui pubblicato sono le due tele dedicate da Lupicini al tema prediletto della Maddalena: quella, insieme sensualissima e sottilmente malinconica, già in collezione

16. Il dipinto è stato reso noto in F. Baldassari, *La pittura...*, cit., p. 470, fig. 253.

17. Il disegno preparatorio (matita nera, lumeggiature, carta preparata grigia), che in collezione Santarelli passava con l'attribuzione errata a Onorio Marinari (*Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870, p. 180, n. 5), misura 468 × 373 mm. Per la sua riproduzione cfr. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 1971 (XXI), pp. 187-240 e S. Benassai, *Onorio Marinari. Pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze 2011, p. 232, n. R 10.

Morton e Mary Jane Harris a New York (fig. 5), promessa al Palmer Museum of Art della Penn State University in Pennsylvania¹⁸, e quella attualmente in una raccolta privata a Bruxelles (fig. 6)¹⁹. In entrambi gli esemplari, in cui è visibile anche l'analoga pietra sbreccata che funge da piedistallo, si riscontrano la stessa gamma cromatica chiara e luminosa, i sottili passaggi di luce e la pennellata grassa che accarezza dolcemente le carni suggerendone le rotondità.

Le due *Maddalene* sono opere che incantano per il tono introspettivo e la cura dei dettagli, come la croce di canna fortemente scorciata, simile in entrambi i dipinti, secondo il gusto proprio di Lupicini. Nella tela oggi a Bruxelles, tenuta su un registro cromatico semplice ed esaltato dalla luce chiara, è poi indimenticabile l'intensità della religiosità sofferta e sincera della Maddalena con la sua cascata di capelli dorati e la terrestre umanità delle carni nude e rosee abbandonate sul masso. Qui Lupicini mette a punto un luminismo di origine quasi mistica, che trasforma l'immagine in una presenza miracolosa e iconica, assecondando le esigenze devozionali della Controriforma. Difficile capire se quest'opera, qualificata dal forte afflato mistico, sia stata eseguita quando il pittore era già in Spagna; lega comunque per-

18. La tela, quando era di proprietà della galleria londinese Colnaghi, è stata esposta come Giambattista Lupicini con scheda di C. McCorquodale, *Painting in Florence 1600-1700*, catalogo della mostra (London-Cambridge, 20/1/1979 - 18/2/1979), London 1979, pp. 82-83, n. 34. Acquistata negli anni novanta del secolo scorso da Morton e Mary Jane Harris, è stata promessa al museo americano.

19. La tela $(50.3 \times 59 \text{ cm})$ è passata ad un'asta Christie's di Londra (03/12/2008, n. 218) con la corretta attribuzione a Francesco Lupicini avanzata dalla scrivente.

fettamente con i dipinti finora discussi e con quelli di cui tratteremo di seguito.

Lo stesso gusto per il disegno sottile, in sintonia con Matteo Rosselli, si riscontra nel dipinto su rame dedicato a *San Giovannino* della Galleria Palatina di Firenze (fig. 7), restituito di recente da parte di chi scrive a Lupicini²⁰. Una proposta che trova conferma definitiva alla luce delle somiglianze con il *David e Golia* qui recuperato agli studi, identico nel supporto, nel formato e nelle dimensioni, e dunque parimenti destinato al collezionismo privato.

Le due opere sono analoghe anche nell'impostazione compositiva che vede il protagonista al centro, con medesima ombra del braccio destro sul torace, colto leggermente in tralice sullo sfondo di una roccia, e, nel fondo, lo squarcio di cielo azzurro. Molto simili sono anche l'uso della luce e la resa indugiante, in punta di pennello, sui capelli. Due dipinti pensati verosimilmente come un *pendant*, in quanto leggibili insieme con senso compiuto: David è il simbolo civile della città di Firenze, mentre San Giovanni Battista è l'emblema religioso,

20. Cfr. F. Baldassari, La pittura..., cit., p. 471, fig. 258, tav. LI. Il dipinto è entrato nelle Gallerie fiorentine nel 1777, proveniente dalla collezione del Sera. Cfr. M. Chiarini, in La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, con la collaborazione di S. Casciu e F. Navarro, 2 voll., Firenze 2003, II, p. 280, n. 286 (come Anastagio Fontebuoni?). La scritta, più tarda, forse settecentesca, apposta sulla chiusura della tavola («Il Baldinucci alla vita de Anastasio Fontebuoni tomo 14, pag. 79 al Granduca Cosimo Secondo donò un suo quadretto»), si riferisce chiaramente a un altro esemplare: il rame raffigurante la Predica di San Giovanni Battista (inv. 1912, n. 3661), anche questo oggi in Galleria Palatina a Firenze dove è unanimemente riconosciuto, dopo l'intuizione di Mina Gregori, come autografo del pittore fiorentino: M. Chiarini, in *Ibidem*, p. 180, n. 285.

ancora oggi il patrono della città, festeggiato il 24 giugno.

Se l'ipotesi di trovarci di fronte a una sorta di dittico non è supportata da dati probanti, merita insistere sulla paternità di Lupicini per il San Giovannino della Palatina, anch'esso verosimilmente databile, come il David e Golia presso Smeets, alla metà degli anni venti per le sopracitate ascendenze rosselliane e alloriane. Nel delizioso rame il motivo della croce di canna in bilico, una vera e propria firma dell'artista, preannuncia gli stessi oggetti dipinti dal pittore nelle Maddalene illustrate (figg. 5, 6), e in altre sue raffigurazioni note, più ascetiche e severe, dedicate alla prostituta pentita: una già di proprietà di Raffaele Monti a Firenze e oggi conservata nel Castello di San Martino (Padova)²¹ (fig. 8), e l'altra di ubicazione ignota²² (fig. 9). In queste versioni dedicate alla Maddalena, il dettaglio dei tre lunghi chiodi corrispondenti ai punti in cui fu crocifisso Gesù ribadiscono l'originale acutezza d'osservazione di Lupicini, sottolineando, al contempo, l'esemplarità e la profondità del pentimento della donna.

Un tono più compunto contrassegna il *Compianto della Vergine sugli strumenti della Passione* del Museo di Casa Martelli a Firenze²³ (fig. 10): una tela più vicina alla rigorosa pittura mistica spagnola che a quella fiorentina, se non fosse per la dolcezza severa della Vergine che trova precedenti nella pittura di Domenico Cresti, detto il Passignano, e corrispettivi, meno

^{21.} Farsetti, Prato, 11/5/1997, n. 228. La tela misura 67×53 cm.

^{22.} Cfr. F. Baldassari, *La pittura...*, cit., fig. 258.

^{23.} L'opera è stata selezionata per rappresentare il pittore alla mostra sul *Seicento fiorentino*; cfr. nota 5.

avvenenti, nell'ancora più mesto Francesco Curradi. Le capacità descrittive dell'artista si esprimono al meglio nella corona di spine, chiodi e lancia, ammassati nel nudo basamento di pietra attentamente lavorato. Sopra i feroci strumenti della Passione, la Vergine prega accorata con le grandi mani giunte, enfatizzate rispetto alla figura, secondo una caratteristica ricorrente nell'opera del pittore, forse a sottolineare il potere salvifico della preghiera.

Il volto della Vergine nel dipinto Martelli è stato adottato da Lupicini nella figura di Marta che compare nella bella e fortunata tela, certificata fin dal Seicento come «originale di Francesco Lupicini»²⁴, dedicata a *Marta che rimprovera Maria per la sua vanità*, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 11). Qui il dipinto è pervenuto, insieme a tante altre opere oggi nella pinacoteca viennese, grazie all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1614-1662), nella cui magnifica collezione è inventariata con la corretta attribuzione a Francesco già nel 1659²⁵. Priva di riferimenti

24. Inventar der Kunstsammlung des Erzberzogs Leopold Wilhelm von Österreich, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen», 1883 (I), p. LXXXIX. Un'altra versione di qualità inferiore (121,5 × 95 cm), che differisce in particolari secondari, come la disposizione di oggetti diversi nel tavolo in primo piano, è passata ad un'asta Babuino di Roma (09/12/2003, n. 126).

25. Leopoldo Guglielmo fu colto da una sfrenata passione collezionistica per le arti nel corso del suo governatorato nei Paesi Bassi in nome del Re di Spagna (1647-1656). Chiamò a sé molti pittori soprattutto fiamminghi come David Teniers il Giovane che riempì la sua residenza di Bruxelles di bellissimi quadri di pittori fiamminghi (Frans Snyders e Daniel Seghers), ma anche di italiani, soprattutto veneziani (Giorgione e Tiziano), giunti dalla collezione che era appartenuta al defunto Carlo d'Inghilterra e a George Villiers, I duca di Buckingham. Quando Leopoldo fece ritorno a Vienna portò con sé tutta la propria collezione, fondando il primo nucleo della gal-

cronologici, l'opera attesta rapporti intrattenuti da Lupicini con Giovanni Bilivert, pittore evocato nell'ovale allungato del volto di Maria, simile a quello della Dafne - raffigurata insieme ad Apollo - nella tela dipinta dal maestro nel 1630 per il principe don Lorenzo de' Medici, oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda. Non mancano rimandi a Jacopo Vignali nella morbidezza dell'ancella a sinistra, simile a quella che contrassegna la Santa Dorotea, pubblicata da Cantelli come Bilivert²⁶, ma già restituita, alla luce dei dati di stile, a Lupicini. È probabile che la bella Santa Dorotea spetti a una fase leggermente successiva alle opere finora discusse, forse già ai primi anni trenta. Occorre comunque avvertire quanto sia rischioso ricostruire la fisionomia di un pittore che prima del lungo e definitivo trasferimento in Spagna, avvenuto intorno al 1635, lasciò in Toscana un solo documento certo: la pala della Caduta della manna della chiesa di Santa Maria del Carmine di Pistoia (fig. 12), compiuta nel dicembre del 1625 e oggetto di una lunga controversia, documentata nelle filze dell'Accademia del Disegno di Firenze²⁷. Committente della pala fu Giovan Francesco Manadori, che venne obbligato a risarcire il pittore per averlo costretto a modificare, a lavoro avanzato, il soggetto inizialmente pattuito: una Gloria di angeli in adorazione del Santissimo Sacramento. A quest'al-

leria arciducale che passò poi a suo nipote Leopoldo I d'Asburgo, costituendo il nucleo originario dell'odierna pinacoteca viennese.

26. G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (Firenze) 1983, p. 24, fig. 37. La tela misura 120×100 cm.

27. A.S.Fi, *Accademia del Disegno*, 72, cc. 202*r* e 206*r*; *Accademia del Disegno*, 66, c. n.n., 13 agosto 1626. L'importante identificazione si deve a G. Papi, in *Biografie*, cit., p. 110.

tezza cronologica le caratteristiche dello stile di Francesco appaiono già delineate e sono quelle riscontrate nelle opere finora discusse. La tela pistoiese mostra un'orchestrazione sicura degli spazi, un disegno accurato e un'attenzione ai costumi che sono nella tradizione toscana dell'Empoli, di Matteo Rosselli e di Cristofano Allori. La maggiore severità espressiva e la contrita resa sentimentale indicano quanto Francesco sia stato sensibile anche alla lezione del Passignano e soprattutto di Francesco Curradi. I possibili contatti, già sottolineati da Papi²⁸, con Domenico Fiasella e Alessandro Turchi avvalorerebbero il suo giovanile viaggio a Roma, postulato anche alla luce della già ricordata scomparsa del pittore dai registri dell'Accademia Fiorentina negli anni 1618-1625. La Caduta della manna sembrerebbe attestare anche rapporti del pittore con Andrea Commodi: il volto di Mosè trova infatti riscontri in quello di San Simone inginocchiato a sinistra, intento a scrivere, proposto da Commodi nella pala raffigurante La Madonna del Rosario e Santi nella chiesa di San Giovanni Battista a Valdibure (Pistoia), databile poco dopo il 1618, probabilmente nota a Lupicini.

A Pistoia si conserva un'altra opera significativa di Francesco, verosimilmente coeva e solo appena successiva alla *Caduta della manna* del Carmine: la pala raffigurante il *Miracolo di San Domenico di Soriano*, allogatagli dalla famiglia Gatteschi (fig. 13)²⁹. Alla raffigura-

28. Ibidem.

29. Le guide di Pistoia di Francesco Tolomei (*Guida di Pistoia per gli amanti delle bella arti*, Pistoia 1821, p. 110) e di Giuseppe Tigri (*Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni*, Pistoia 1853, p. 290) riferiscono la tela a Giambattista ripetendo l'equivoco che riguarda la sopracitata *Caduta della manna* (fig. 12). Per la

zione compunta dei santi in basso (a destra, San Domenico, il sacrestano e Santa Caterina; a sinistra, la Vergine e la Maddalena), chiaro omaggio a Francesco Curradi, fanno riscontro, in alto, schiere vivaci di angeli e cherubini, alcuni in atto di suonare gli strumenti più vari, altri con in mano corone e mazzi di fiori, attorniati da nuvole. Questa schiera di angeli trova ispirazione in quella dispiegata da Cristofano nella Assunzione della Maddalena, un'opera fondamentale per la formazione del nostro artista, oggi posta sull'altare Franchi della chiesa conventuale di San Domenico, diverso da quello dov'era originariamente collocata, il quarto della parete di destra, di patronato dei Cellesi. Lupicini mostra infatti di aver avuto bene in mente la pala per la posa della protagonista e per quella degli angeli nella sua Maddalena portata in cielo dagli angeli dipinta nella bella tela oggi in collezione privata a Milano³⁰ (fig. 14), senza dubbio la sua opera più imbevuta del linguaggio del maestro. Come nel prototipo alloriano, Maddalena tenta invano di coprire con le lunghe bionde chiome la sua tenera sensualità. La stesura cremosa di Cristofano è personalizzata e tradotta da Lupicini nelle sue tipiche pennellate lisce e compatte. Le fisionomie dei protagonisti sono più severe e si riscontrano inedite sperimentazioni luministiche nelle teste degli angeli, quest'ultime forse in linea con la produzione

restituzione a Francesco cfr. C. d'Afflitto, *Da Firenze a Pistoia. Note sulle presenze fiorentine nei cicli pittorici pistoiesi dalla fine del Cinquecento alla metà del Seicento*, in *Chiostri Seicenteschi a Pistoia*, a cura di F. Falletti, Firenze 1992, p. 70; p. 92, fig. 92 (con l'interpretazione errata del soggetto come *Angeli e Santi*).

30. Asta Porro, Milano, 23/11/2006, lotto n. 234. La tela misura 121.5×101 cm.

degli anni venti di Filippo Tarchiani, autore nel 1618 della *Pietà* un tempo nella cappella sotterranea del Duomo e oggi nel Museo Capitolare di Pistoia.

Un'altra acquisizione al catalogo di Lupicini, nonché un probabile punto fermo cronologico, è il San Francesco d'Assisi di collezione privata³¹ (fig. 15) se, come credo, coincide con il dipinto ricordato in una causa registrata nei libri dell'Accademia del Disegno di Firenze³² il 27 febbraio del 1629 (1630 stile comune), giorno in cui Ottavio Benedetti intimò a Lupicini di portare a termine una tela dedicata al santo, promessagli da tempo e mai consegnata. Raffigurato giovane e di bell'aspetto, avvolto in una tunica marrone descritta accuratamente nel tessuto ruvido e nelle stoffe, Francesco incrocia le mani al petto in una stretta che svela, nel dorso delle stesse, i segni delle stigmate: un evidente e ideale proseguimento di quelle di Gesù sulla croce, evidenziate dai lunghi chiodi sporgenti. La fronte aggrottata e la barba descritta nei peli arricciati gareggiano, per verosimiglianza e acutezza descrittiva, con le pagine piegate del libro aperto in primo piano. Nella tela si riscontra la finezza disegnativa che qualifica i dipinti su rame sopracitati; sono inoltre propri del pittore il singolare sguardo e l'affondo psicologico dell'immagine. Il San Francesco è infine quasi sovrapponibile al San Felice da Cantalice dipinto da Lupicini nella monumentale pala raffigurante I Santi Pietro, Francesco, Felice da Cantalice, Bonaventura,

Isidoro e Antonio da Padova con angeli posta nell'altare principale della chiesa del convento già cappuccino della Concezione a Trespiano, oggi proprietà della famiglia Rosselli Del Turco, poco fuori le mura fiorentine (fig. 16), anche questa databile al principio degli anni trenta, poco prima che, nell'ottobre del 1633, il vescovo di Fiesole, Lorenzo della Robbia, consacrasse la chiesa rinnovata e, con essa, il suo altare più importante³³. Lo stato di conservazione non ottimale della grande tela impedisce giudizi circostanziati; certo è che, licenziando questa ancona ligia ai dettami della Controriforma, Lupicini conferma di non essere a proprio agio nel formato monumentale e di saper dare il meglio di sé nelle opere medio-piccole, dedicate a una singola figura, o in brani descrittivi particolari per originalità e accuratezza del dettaglio.

Nella sua fisionomia addolcita, *San Francesco* presenta altri utili confronti con il mite e accattivante *San Lorenzo* proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo a Tresanti, oggi nel Museo di Arte Sacra di Montespertoli (inv. 14) (fig. 17)³⁴, apprezzabile nella veste colorata e nelle lunghe mani affilate che reggono la palma del martirio e il consueto simbolo della graticola. Se la data 1630 proposta per il *San Francesco* coglie nel segno, è verosimilmente estendibile

^{31.} La tela misura 74.8×66.2 cm. È stata esposta con un mio studio datato 02/3/2016 al TEFAF di Maastricht dalla galleria madrilena-londinese Colnaghi e qui acquisita dall'attuale collezionista.

^{32.} A.S.Fi, Acc. Dis. 67, c. n.n.

^{33.} La tela è stata per la prima volta pubblicata con la giusta attribuzione in C. Cinelli, *Il convento della Santissima Concezione*, «Bollettino della Società di studi fiorentini», 1, 1997 (I), pp. 81-82. Sopra l'altare Lupicini ha dipinto anche la figura di *Dio Padre*.

^{34.} L'ottagono misura 87 × 94 cm. È illustrato con l'attribuzione ipotetica a Francesco Lupicini nella guida del museo; cfr. *Museo d'arte sacra di Montespertoli. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio,* a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2006, p. 80, n. 78.

a quest'ottagono che oggi fa coppia nel museo di Montespertoli con un San Pietro della cerchia di Francesco Curradi, anch'esso proveniente ab antiquo dalla stessa limitrofa chiesa. A Lupicini è riconducibile, per via stilistica, anche il pendant raffigurante l'Allegoria della Pittura (Columbia, South Carolina, Museum of Art)35 (fig. 18) e l'Allegoria della Scultura già in collezione Koelliker a Milano, poi presso Otto Naumann a New York e oggi in collezione privata inglese (fig. 19)³⁶. Entrambi i soggetti, connotati da una sensualità sottile e da un gusto severo, sono da leggersi in parallelo con la produzione di mezze figure inaugurate a Firenze negli anni trenta da Cesare Dandini e ribadiscono l'originalità d'interpretazione che qualifica le prove migliori dell'artista. Incoronate d'alloro, vestite in abiti contemporanei, le allegorie rivolgono lo sguardo allo spettatore, stagliandosi sul fondo neutro rischiarato dalla luce proveniente da sinistra che ne mette in evidenza gli incarnati di porcellana e le vesti colorate. Se la Scultura, rappresentata con il modellino di un busto virile

35. Il dipinto proviene dalla collezione Kress (Kress Gift 1954, K 1740) dove era attribuito a Lorenzo Lippi. È stato Gerhard Ewald (*Studien zur Florentiner Barockmalerei*, «Pantheon», 5, 1965 (XXIII), p. 308, fig. 15) a restituire l'opera a Lupicini, anche se Giovan Battista, come ancora indicato nella scheda del museo. Esistono altre repliche più deboli dell'opera. Una si trova in collezione Koelliker a Milano (F. Gheri, in *Pittura nella Firenze di Ferdinando II de' Medici*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori (Galleria Marco Voena, Milano), Torino 2002, pp. 41-42.

36. Per la bibliografia del dipinto, cfr. F. Baldassari, *Seicento fiorentino...*, cit., pp. 28-33, n. 1. Merita segnalare la presenza dell'opera alla mostra *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra, a cura di E. Fumagalli e M. Rossi (Ajaccio, 01/7/2011 - 03/10/2011), Milano 2011, con scheda di F. Baldassari alle pp. 208-209, n. 50.

di cera o creta nella sinistra e la stecca per modellarlo nella destra, sembra essere colta in una pausa dal lavoro, la Pittura appare invece ancora assorta nel mescolare il colore sulla tavolozza con la spatola³⁷.

Il volto della Scultura, pacato e dotato di avvenenza malinconica, è gemello di quello delle tante compagne martiri di Sant'Orsola dipinta nella tela presso Giovanni Pratesi a Firenze (fig. 20)38. Lupicini ha ambientato la scena in un paesaggio collocando a sinistra il gruppo femminile capeggiato dalla bellissima figlia del re bretone Dionoto, ritratta inginocchiata e in preghiera. La luce accarezza con indugio le fisionomie sode e lisce delle giovani, pronte a subire il martirio inflitto loro dal gruppo di soldati, abbozzato in secondo piano a destra, comandato da Attila. Fu quest'ultimo, stando al racconto di una Passio del X secolo, a trafiggere con una freccia Orsola che si era rifiutata di sposarlo per convolare a nozze con il

37. Giovanni Pagliarulo ha ricondotto, a ragione, alla serie di mezze figure femminili di Francesco Lupicini anche la fanciulla coronata di fiori, oggi di ubicazione ignota, nota attraverso una foto di ritaglio di giornale conservato nella Fototeca Berenson a Villa i Tatti a Settignano (Fiesole). Cfr. G. Pagliarulo, Seicento fiorentino tra le fotografie di Bernard Berenson, in Tra Controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi, Signa (Firenze) 2009, pp. 153-154, tav. 4. Al suo corpus spetta anche, come propone lo studioso, un dipinto ovale raffigurante la Madonna del latte con San Giovannino di ubicazione ignota (ibidem, tav. 5), sulla cui foto in bianco e nero, anche questa conservata alla Fondazione Tatti, Berenson ha apposto significativamente la scritta Spanish; scritta interessante, per non dire profetica, alla luce dei documentati rapporti di Francesco con la penisola iberica.

38. La tela, 170×125 cm, è stata resa nota da G. Papi, in *Pitture fiorentine del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, 28/4/1987 - 31/5/1987), Torino 1987, pp. 54-55, n. 16.

figlio di un re pagano, disponibile a convertirsi alla fede cristiana. Qualificato da una grande chiarezza narrativa propria della migliore pittura fiorentina, Il martirio di Sant'Orsola e le compagne ribadisce la stretta vicinanza tra le tipologie femminili proposte da Curradi e da Lupicini, mentre il gruppo più abbozzato in fondo a destra mostra il chiaro ascendente di Cristofano Allori, evocato anche nella veste lavorata giallo oro della protagonista, in cui è chiaro l'omaggio alle celebri Giuditte del maestro (dall'esemplare conservato nelle collezioni della Regina d'Inghilterra a quello della Galleria Palatina di Firenze). Come nelle opere finora esaminate, anche in questa rappresentazione non vi è alcun accenno alla brutalità dell'episodio, che ancora una volta ribadisce la volontà di Lupicini di sottolineare l'emotività della scena, concentrando tutta l'attenzione sull'espressione accorata delle giovani donne in attesa del martirio.

Un'altra opera riconducibile a Lupicini, legata alla corrente morbida della pittura fiorentina degli anni trenta che fa capo a Rosselli, ma anche a Bilivert nel gusto delle marezzature delle vesti colorate, è la grande tela, dal soggetto velatamente erotico, dedicata a *Susanna e i vecchioni*, già in collezione Luigi Koelliker e oggi in un'altra raccolta privata³⁹ (fig. 21).

Il Libro di Daniele del Vecchio Testamento (XIII) narra che la casta Susanna, giovane sposa di Ioakim, mentre si bagnava nella vasca del

39. La grande tela, 166×220 cm, è passata come Simone Pignoni ad un'asta Koller a Zurigo (26/3/2004, n. 3048) dove per la prima volta l'ho vista e attribuita a Lupicini. In quell'occasione è stata acquistata, per intermediazione antiquaria, da Luigi Koelliker e poi esitata in una vendita della sua collezione: Sotheby's, Londra, 03/12/2008, n. 45.

suo giardino a Babilonia, fu sorpresa da due vecchi giudici del popolo che tentarono, in un primo momento, di corromperla con le lusinghe e, poi, non ottenendo il risultato sperato, con la minaccia di svelare al marito un suo presunto adulterio con un giovane. Lupicini ha preso alla lettera il libro del profeta e ha ambientato la scena in un giardino lussureggiante in cui spicca una grandiosa fontana monumentale, sormontata da un puttino di marmo, simile a quelli che avrebbero ornato la celebre fontana del Carciofo sopra la grotta di Mosè a Palazzo Pitti, costruita tra il 1639 e il 1642 con pezzi provenienti da un altro complesso, smembrato in anni di poco precedenti, composto da sculture che risalgono a partire dagli anni venti del Seicento.

La nudità di Susanna si contrappone alla sontuosità dei costumi vivacemente colorati e rabescati dei due vecchi che hanno già messo le mani sul corpo della giovane, il cui sguardo rivolto in alto sembra implorare l'aiuto divino. La grande tela è ammirabile nella ricercata esecuzione di ogni dettaglio: gli zampilli d'acqua delle fontane, i candidi tovagliolini piegati con le ampolle degli unguenti e dei profumi, le vesti abbandonate in una cesta all'estrema sinistra. La pittura è rassodata come nelle opere finora esaminate e conferma il talento di Lupicini per i brani di natura morta, segno di un'attenzione al naturale che è caratteristica di molta bella pittura fiorentina del Seicento, da Cesare Dandini a Lorenzo Lippi fino a Carlo Dolci.

La tela trova agganci, nello stesso gusto per i dettagli, con un dipinto da quadreria dedicato a una bambina e due fanciulli nudi che giocano con i cuccioli di una cagnolina, di cui sfugge l'esatta interpretazione iconografica (fig. 22)⁴⁰, eseguito con uno stile più dichiaratamente cigolesco che ne rende difficile la collocazione cronologica, ma che si presume abbastanza alta nel percorso dell'artista. Nella scelta del soggetto ricercato e nell'interpretazione non convenzionale, quindi difficilmente decifrabile, Lupicini mostra di seguire un'altra tipica attitudine dell'arte fiorentina di corte del Seicento.

All'estremo periodo fiorentino di Lupicini deve essere restituito anche il *David con la testa di Golia* di collezione Koelliker a Milano⁴¹ (fig. 23), che costituisce un'altra aggiunta ragguardevole, non solo per le dimensioni, al *corpus* del nostro pittore. Anche qui Lupicini mostra il proprio talento inventivo nella messa in scena, in primo piano, del corpo riverso del Filisteo, dal cui collo zampillano inverosimili, inarrestabili fiotti di sangue e su

40. Ho proposto questo titolo in F. Baldassari, *La pittura...*, cit., p. 471, fig. 255, tav. LII. La tela misura 115 × 87 cm. È un'attribuzione maturata indipendentemente anche da F. Gheri che la pubblica nello stesso anno (*Qualche novità per Francesco Lupicini*, «Paragone», 86, 2009 (LX), p. 54, fig. 29) con il titolo *Tre fanciulli giocano con i cuccioli di una cagnolina*.

41. La bibliografia sul dipinto (204 × 134 cm), d'attribuzione controversa, è piuttosto estesa e parte dagli anni ottanta del secolo scorso: Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (Firenze) 1983, pp. 82-83 (come Anastasio Fontebuoni); Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994, n. 54, p. 62 (Andrea Commodi?); Firenze, Pandolfini Aste, 03/6/2002, n. 62 (come Anastasio Fontebuoni); F. Gheri, in *Collezione Koelliker*, catalogo della mostra (Milano), Torino 2003, p. 53 (Mario Balassi?). Nella recente monografia su Balassi l'opera è illustrata tra le attribuzioni respinte del pittore e viene a ragione ipotizzata, come riconosciuto indipendentemente da chi scrive, la paternità di Francesco Lupicini (F. Berti, *Mario Balassi 1604-1667. Catalogo completo dei dipinti e dei disegni*, Firenze 2015, p. 153, n. C3).

cui appoggia il ginocchio il giovane David trionfante. L'attenzione è tutta per quel corpo nudo, scolpito nella muscolatura asciutta, cosicché le ormai inutili corda e spada, indispensabili al buon esito dell'impresa, appaiono abbandonate sulla sinistra. Al respiro della natura è lasciata quasi metà della tela: a sinistra un intrico di tronchi marroni, a destra uno squarcio luminoso che sembra spazzato dal vento che agita il fogliame degli alberi e i capelli dell'eroe. Sembra quasi di cogliere il movimento della scena ambientata all'aperto in un bosco, come raramente s'è visto nella raffigurazione di questo episodio. È una vegetazione inusuale in Lupicini, derivata dal nordico Adam Elsheimer e in parallelo con gli esemplari di Anastagio Fontebuoni. Lupicini aveva però dato prova di particolare attenzione al paesaggio sia nelle sue scene più piccole – e penso all'inserto quasi analogo dipinto nel San Giovannino della Galleria Palatina (fig. 7) -, sia in quelle di più vasta dimensione – come la Maddalena già a Parigi (fig. 9) e Il martirio di Sant'Orsola e le compagne di collezione privata (fig. 20).

Attratto dall'interesse per l'ambientazione paesistica, Lupicini sembra dare meno peso del solito al disegno, come attesta l'improbabilità dello scorcio del braccio destro dell'eroe. Siamo di fronte a una pittura quasi d'azione – soprattutto se confrontata con il *David e Golia* da cui è partita la ricostruzione qui proposta della carriera toscana di Lupicini (fig. 1) – collocabile cronologicamente prima della partenza del pittore per la Spagna, avvenuta intorno al 1635.

Del lungo soggiorno trascorso nella penisola iberica rimane un'unica opera di cui è docu-

mentata la commissione nel gennaio del 1638: il ciclo delle grandi quattro tele con le Storie della Croce nella cappella di Sant'Elena della Catedral de El Salvador de la Seo a Saragozza, tutt'ora in loco, ora meglio leggibili dopo il recente restauro⁴². Le tele contengono molti motivi iconografici e soluzioni presenti nelle opere finora pubblicate. Nel Miracolo del serpente nel deserto, ad esempio, la figura di Mosè è quasi sovrapponibile alla stessa figura dipinta da Lupicini nella giovanile Caduta della manna della chiesa di Santa Maria del Carmine di Pistoia (1625) (fig. 12). La giovane che veglia sul cadavere riverso a sinistra ripete la fisionomia della Maddalena oggi in collezione privata a Castello di San Martino (fig. 8). Nel Ritrovamento della croce da parte di Sant'Elena si notano derivazioni dirette dalla pala della chiesa della Concezione a Trespiano, poco fuori le mura fiorentine (1630 circa) (fig. 16).

La commissione di questo ciclo importante attesta la considerazione raggiunta in città dal pittore che ebbe l'onore di lavorare per don Miguel Marín de Villanueva y Palafox, secondo conte di San Clemente⁴³, protagonista della vita politica e culturale di Saragozza, artefice

42. Si tratta di quattro grandi tele dedicate all'esaltazione della Croce: Il ritrovamento della croce da parte di Sant'Elena, Il miracolo del serpente nel deserto, La salita al calvario dell'Imperatore Eraclio, L'adorazione della croce nel giorno del Giudizio Finale. Due di queste sono state pubblicate prima del restauro con l'attribuzione a Giambattista Lupicini, in A.E. Pérez Sánchez, Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965, pp. 41-43, figg. 207-208.

43. Per la sua figura di collezionista cfr. R. Di Tomasi, *Il sacrificio di Isacco del conte di San Clemente nella questione caravaggesca*, Roma 2016, pp. 15-25 e 143-151 (*Appendice 5. Lista dei quadri*). Di Tomasi identifica ancora erroneamente Lupicini con il cugino Giovambattista, e non con il nostro Francesco.

di una straordinaria collezione di dipinti, di arazzi, medaglie e libri radunata nel suo grandioso palazzo tuttora esistente in Calle de los Estebanes. Nella sua raccolta, passata poi al genero, il conte Alonso Fernández de Heredia che nel 1680 ne aveva preso in moglie l'unica figlia Elena Marín, vi era un'opera di Lupicini, una *Sacra Famiglia con San Giovannino*, ancora da rintracciare⁴⁴, come tutte le altre numerose opere lasciate dal pittore in Spagna, di cui danno notizia le fonti⁴⁵.

Rimandando alla mia prossima monografia sull'opera completa del pittore lo studio della sua attività a Saragozza, allora capitale d'Aragona e città ricchissima, dove Lupicini è attestato come residente in una casa della parrocchia di Santa Engrácia presa in affitto da Jerónimo Zaporta⁴⁶, mi limito ad anticipare alcuni risultati fondamentali, seguiti a iniziali ricerche d'archivio, per gettare luce sulla formazione e i vari spostamenti di Francesco.

Da due filze dei registri dell'Accademia del Disegno, conservati all'Archivio di Stato di Firenze, si ricava il nome di suo padre, Filippo di Giovanni⁴⁷, cruciale per identificare la sua

- 44. È suggestiva l'ipotesi di identificare l'opera con l'ovale di cui si conserva la foto nella fototeca Berenson, citato alla nota 37 di questo testo, se non che, considerata la mancanza di San Giuseppe, dovremo ammettere un'imprecisione da parte dell'estensore del catalogo. Tuttavia l'iconografia particolare adottata da Lupicini suggerisce di non scartare del tutto questa possibilità.
- 45. Sue opere erano anche nella collezione di Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681).
- 46. La notizia è riportata in *Grande Enciclopedia Ara*gonese, ad vocem «Lupicini»; http://www.enciclopediaaragonesa.com.
- 47. A.S.Fi, Acc. Dis., 93, Detto Civile delle cause dell'Accademia del Disegno detto E, 1625-1637, c. 57; e adì 30 luglio 1626, Debitori e Creditori delle matricole segnato B, 1594-1627, c. 174 s.

fede di battesimo e fissare la sua data di nascita al 24 ottobre del 1591, eliminando ogni incertezza al riguardo⁴⁸. La lettura delle importanti carte dell'istituzione fiorentina induce a credere che Francesco avesse raggiunto una propria autonomia artistica oltrepassata la soglia dei vent'anni, in linea con quei pittori che si erano attardati come collaboratori anonimi nello studio del maestro. Il suo nome compare infatti per la prima volta nel 1616 per pagare la tassa⁴⁹, nel maggio per pagare una lira di tassa⁵⁰, e poi ancora il 20 settembre del 1617 per intentare una causa⁵¹. Occorre poi attendere il 12 marzo del 1625 (1626 stile comune), anno in cui s'immatricolò, per trovarlo nuovamente citato⁵². Nel lasso di tempo di dieci anni Francesco probabilmente si allontanò dalla città natale per quel viaggio di studi a Roma che allora era quasi una tappa obbligata per un artista. La mancanza di opere riconducibili al soggiorno di formazione romano di Lupicini non deve sorprendere⁵³. Di

48. Francesco di Filippo di Giovanni Lupicini nacque nel popolo di San Michele Visdomini il 24 ottobre del 1591 (Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, Firenze, *Registro dei battezzati maschi*, n. 19, foglio 284, *ad letteram* F). La madre si chiamava Felice, testimone fu Agostino di Piero Dini. Non conoscendo il nome del padre, Papi offriva come alternativa di nascita quella al 6 aprile del 1588, quando nacque Francesco di Antonio di Giovanni, cugino omonimo del nostro pittore (*Biografie*, cit., p. 110).

- 49. A.S.Fi, Acc. Dis., 103, c. 54 s. e Acc. Dis., 64, c. n.n. 50. A.S.Fi, Acc. Dis., 103, *Entrata e Uscita detto E, marzo 1602 19 febbraio 1624*, c. 54 s.
- 51. A.S.Fi, Acc. Dis., 65, c. n.n. Lupicini intentò causa a Vincenzo di Andrea de' Medici.
- 52. A.S.Fi, Acc. Dis., 57, Debitori e Creditori delle matricole segnato B, 1594-1627, c. 174 s.
- 53. Come ho già avuto modo di segnalare (*Seicento fiorentino...*, cit., p. 33, n. 6) non condivido l'idea di Gheri di attribuire al nostro Francesco la pala con *San*

fatto è comune a molti altri toscani che si erano recati nell'Urbe per approfondire i propri studi, e che poi, complice lo scarso successo riscontrato, avevano optato per il rientro in patria.

Le numerose citazioni di cause negli anni 1625-1635⁵⁴ attestano che Francesco fu per lo più stabile a Firenze, una notizia confermata dal censimento della città del 1632 che lo registra, con un giovane di cui non viene specificato il nome, in via del Campuccio, dove teneva bottega⁵⁵.

Eletto console all'Accademia fiorentina, il 19 aprile del 1636 fu dichiarato assente dalla città⁵⁶ e da allora non vi è alcuna altra menzione del suo nome nelle filze⁵⁷. Con ogni probabilità il pittore si era già allontanato dalla

Domenico risuscita il figlio di Gertrude Bubaleschi della chiesa di San Marco a Roma, un'opera imbevuta di ricordi di Cigoli e di Giovanni Bilivert che, per quanto mi riguarda, rimane ancora anonima. Non sono dell'artista, per ovvi motivi di stile, né il dipinto raffigurante gli Arcangeli Michele, Gabriele, Raffaele di collezione privata, né il Sant'Isodoro agricola già presso Giovanni Pratesi a Firenze pubblicati alle figg. 30 e 31 del sopracitato saggio apparso nella rivista «Paragone» (cfr. nota 40).

- 54. Nelle numerose cause riportate in A.S.Fi, Acc. Dis., 66, alle date 13 agosto 1626, 27 gennaio 1626 = 1627, 15 settembre 1627, 15 giugno 1628 Lupicini viene sempre condannato a risarcire i vari personaggi: Gio Maria Stiatteri, Vincenzio di Domenico Landini, Giuliano di Domenico Alberighi, dal volume 67 oltre alla sopracitata causa con Ottavio Benedetti si apprende che il 15 giugno del 1630 Domenico Corsi e Gio(vanni) Berti lanciai mossero causa al pittore.
- 55. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze E B 15.2. Palatino in Poligrafo Gargani 1159 (foglio 7).
 - 56. A.S.Fi, Acc. Dis., 60, c. 20v.
- 57. Zangheri riporta alla voce Francesco Lupicini dati che in realtà si riferiscono a Giambattista o ad un Lupicini senza specificazione del nome di battesimo (L. Zangheri, *Accademia delle arti del disegno*, *ad vocem* «Lupicini Francesco»).

patria per raggiungere il fratello Lupicino⁵⁸, mercante d'arte e ricco uomo d'affari che s'adoperò per promuovere la sua carriera in città. Nel 1652 Francesco è ancora presente a Saragozza dove fu chiamato a stimare un retablo di Miguel Jalón per il convento di San Miguel de Los Navarros della città, oggi disperso⁵⁹, e qui sembrerebbe essere deceduto, come asseriscono concordemente le fonti spagnole⁶⁰.

Un qualche spiraglio sulla sua formazione, che già i dipinti avevano fatto intuire fosse avvenuta sotto Cristofano Allori, è offerto dall'anonimo compilatore del censimento di opere d'arte visibili nelle chiese fiorentine riportato in un manoscritto databile alla metà del Seicento, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze⁶¹: «Nella chiesa di san Frediano Cristofano Allori iniziò la Nuntiata di F(irenze)⁶² e Francesco Lupicini suo nipote la

58. Lupicino fu fratello maggiore, più anziano di Francesco di poco più di un anno, come attesta la sua fede di battesimo, registrata il 22 febbraio 1590 (Archivio dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, Firenze, *Registro dei battesimi maschi*, n. 18, foglio 82). Allora la famiglia abitava nel popolo di Santa Lucia de' Magnoli, mentre quando nacque Francesco risulta abitante in quello di San Michele Visdomini.

- 59. Grande Enciclopedia Aragonese; cfr. nota 46.
- 60. Verosimile è la testimonianza del 1675 del pittore e teorico d'arte di Saragozza Jusepe Martínez (1600-1682) che viaggiò in Italia e mantenne rapporti con pittori che gravitavano a Saragozza dove fu consigliere ed esperto di riferimento anche del conte Don Miguel Marín de Villanueva (cfr. nota 4 di questo saggio).
- 61. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Man. II, IV, 659, *Catalogo delle Chiese, nelle quali si ritrovano pitture, e scolture de' più famosi huomini di tali arti*, c. 7v. Ha dato notizia di questo catalogo F. Gheri, *Qualche novità...*, cit., p. 53.
- 62. Si tratta dell'immagine miracolosa dell'Annunciazione dipinta nel celebre affresco tardo trecentesco del

finì». Il mistero ancora irrisolto di questa parentela (la madre Felice fu una sorella o forse una cugina di Cristofano Allori?) chiarirebbe il rapporto privilegiato tra i due pittori, lasciando immaginare che Francesco fosse entrato ragazzo nella scuola dello zio per esservi rimasto prima come garzone e poi come collaboratore. Si spiegherebbe così il suo compimento dell'Annunciazione già in San Frediano, oggi purtroppo perduta, una delle numerose commissioni lasciate interrotte da Cristofano. complici il suo carattere imprevedibile, la sua proverbiale lentezza d'esecuzione e la sostanziale inattività imposta dalla malattia mortale che lo colpì nel 1618. Ed è forse proprio intorno a quell'anno, quando verosimilmente non poteva più contare sullo zio, che Francesco si decise a prendere la strada di Roma.

Rientrato in città, dopo aver svolto un'attività decennale in Toscana, Lupicini si recò in Spagna dove lasciò quelle opere oggi considerate perdute⁶³ che potrebbero essere rintracciate solo in seguito a un lungo sopralluogo tra chiese, conventi e collezioni private della penisola iberica.

Santuario fiorentino della Santissima Annunziata, su cui si sono cimentati molti pittori toscani dal Quattrocento a tutto il Seicento.

63. Tra le opere spagnole indicate come perdute ricordo il *retablo mayor* della chiesa del convento di Sant'Agostino (1637), il quadro della Concezione per il convento di Las Fuentes (1637) e sei quadri per la chiesa di Santa Engrácia (1656). Gli sono poi attribuite scene dell'*Annunciazione* e *Ecce Homo* nella Cartuja de Aula Dei.

Printed on November 30, 2016 by Graphicmasters, Perugia (Italy).



ROB SMEETS
Old Master Paintings