



FONDAZIONE  
CREDITO BERGAMASCO



Francesco Bottinici (Firenze, 1446 – 1498)

*Madonna in adorazione del Bambino*

Tavola, Ø cm 105



## FONDAZIONE CREDITO BERGAMASCO

Francesco Botticini (Firenze, 1446 – 1498)

### **Madonna in adorazione del Bambino**

tavola, Ø cm 105

L'affettuosa scena sacra ci rappresenta Maria inginocchiata e adorante in una apertura di idillico paesaggio campestre, rivolta al Bambino che giace per terra, appena appoggiato su un lembo del manto della madre. Le figure sono così spinte verso il primo piano da voler quasi chiamare lo spettatore a far parte dello stesso gruppo e la dolcezza familiare che lega i due personaggi fa sì che gli sguardi si cerchino e i gesti si corrispondano con un'accentuazione sentimentale che diventa più esplicita nel Bambino impegnato a succhiarsi il pollice e a cercare di sollevarsi, come fanno i neonati quando, frignando, chiedono di essere presi in braccio.

Un'immagine che si pone bene nella tradizione fiorentina quattrocentesca e fa riferimento in particolare alle note invenzioni di Filippo Lippi dei primi anni sessanta (la *Adorazione* a Firenze del 1463, agli Uffizi, e l'altra a Berlino, Staatliche Museen), ma riflette qui nel momento della scoperta di una maggior sensibilità alla luce d'ambiente e al contesto paesistico, dunque nel raggio della più diretta influenza di Andrea del Verrocchio, la cui bottega è nel breve periodo intorno all'ottavo decennio il luogo di incontro più avanzato sulla scena artistica cittadina.

A Firenze si trovano allora, tra gli altri, anche i quasi coetanei Domenico Ghirlandaio e Leonardo: al loro confronto, così impegnativo, Francesco Botticini che è di qualche anno più anziano ritaglia per sé il filone di una pittura devozionale di altissimo profilo, caratterizzata dalla nitida eleganza del disegno e da una cromia cristallina: aspetti che possono giustificare l'ipotesi di un suo alunnato negli anni sessanta presso Alesso Baldovinetti (Venturini 1992 e 1994), da cui certo può arrivare l'amore per la luce tersa che leviga le superfici fino a cospargerle di un'intonazione dorata e soprattutto un particolare interesse per un paesaggio che si estenda a perdita d'occhio verso un orizzonte basso, in vedute quasi a volo d'uccello, immobili nella trasparenza del sole meridiano.

Al Botticini si può dunque assegnare senza incertezze anche questo dipinto, come d'altronde è già stato fatto fin dal momento della sua riapparizione recente (Algranti 1971) e come in seguito è stato confermato nella bibliografia, con una datazione che è andata precisandosi intorno alla metà degli anni settanta. Questo in virtù anche dell'aggancio puntuale con un'altra opera assai celebre, assegnata allo stesso Botticini. Si tratta della grande *Assunzione della Vergine* della National Gallery di Londra, una tavola commissionata dall'umanista Matteo Palmieri, verosimilmente tra il 1474 e il 1476, per la cappella di famiglia in San Pier Maggiore a Firenze. Nella zona inferiore di questa visione tra cielo e terra si allarga una veduta della pianura toscana e a sinistra appare inginocchiato il committente sullo sfondo di un panorama di Firenze, meravigliosamente preciso. Il paesaggio si completa in questa parte con un particolarissimo dettaglio di campagna che è stato riconosciuto come la Badia Fiesolana, sul fianco della collina di San Domenico, che domina il corso sinuoso del



## FONDAZIONE CREDITO BERGAMASCO

torrente Mugnone allora attraversato in questa zona da un ben riconoscibile ponte a tre arcate. Poiché sappiamo che Matteo Palmieri aveva acquisito dei terreni nella zona della Badia, risulta immediato il legame sentimentale con la campagna del dipinto di Londra, ma d'altra parte non sembra da escludere neppure l'ipotesi che lo stesso committente avesse chiesto al pittore di rappresentargli di nuovo quello scorcio così familiare, che infatti appare identico al nostro tondo, per un dipinto molto più piccolo e destinato, diversamente dall'altro, alla collocazione domestica.

(G.V.)

### **Bibliografia**

- G. Algranti, *Antologia di dipinti di cinque secoli*, catalogo della mostra, Milano 1971, s.p.;
- H. Kiel, *Aus der Arbeit der Museen: Italien*, "Pantheon", XXIX, 1971, pp. 344-348, in part. pag. 345;
- A. Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità viva", XV, 5, 1976, pp. 3-12, in part. p. 9;
- L. Venturini, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra, Firenze 1992, p. 245;
- L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, pp. 64, 113;
- P. Zambrano, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 10;
- R. Bartoli, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 16-19.



FONDAZIONE  
CREDITO BERGAMASCO



Bonifacio de' Pitati (Verona 1487 – Venezia 153)

*Adorazione dei Magi*

Olio su tela, 99,5x126 cm



## FONDAZIONE CREDITO BERGAMASCO

Bonifacio de' Pitati, detto "Bonifacio Veronese" (Verona 1487 – Venezia 1553)

### **Adorazione dei Magi**

Olio su tela, 99,5x126 cm

Il dipinto, per ragioni formali, è stato ascritto alla produzione del pittore veneziano, di origine veronese, Bonifacio de' Pitati, un artista sulla cui biografia restano molti punti oscuri, ma che in anni più recenti, dopo la pubblicazione della prima monografia (Westphal 1931), è stato oggetto di nuovi interventi tesi a rivalutarne la produzione, assai spesso di alta qualità, ricercandone più puntuali e probanti confronti con la coeva pittura della Serenissima. Di fatto, tale proposta metodologica, avanzata da Lucco (1996, p 74), per il momento appare indubbiamente lo strumento principe per tentare di fissare alcuni estremi temporali nel catalogo dell'artista, sostanzialmente privo – salvo alcune eccezioni – di reali e soddisfacenti appigli cronologici. In assenza di ulteriori dati, tale approccio esegetico può essere esperito quale griglia di lettura anche per questa *Adorazione dei Magi*, tema nel quale Bonifacio si cimentò con varie versioni in formato orizzontale (Simoncelli 1986, pp. 100, 114, 115). In particolar modo, il dipinto in oggetto – per quanto in controparte – tenderebbe ad avvicinarsi alla redazione conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Simoncelli 1986, p. 114, cat. 53, che accettava una datazione 1545-1547), cui lo apparentano l'impaginazione architettonica circoscritta a fare da sfondo alla Sacra Famiglia nonché la posa stante dei Magi più giovani. Tuttavia, dal confronto, la versione veneziana riesce nel complesso più stanca, specialmente per la predilezione della resa frontale e della narrazione meno vivace. Viceversa, la redazione che qui si presenta risolve in maniera più dinamica il soggetto, proponendo un'impalcatura in diagonale che segna la profondità del dipinto e, al contempo, ne pone accuratamente al centro il piccolo Gesù che accoglie l'omaggio del sovrano orientale. Tale accorgimento, del resto, oltre a sottolineare quanto meditata, dal punto di vista formale, fosse stata l'orchestrazione visiva, sotto l'aspetto iconologico permette di accordare il rilievo maggiore al momento della rilevazione del Bambino, sottolineando il valore teologico dell'Epifania in accordo con le esegesi tradizionali dell'episodio evangelico. In questo senso, dunque, anche le architetture malconce che circondano la capanna, lungi dall'essere una citazione di modalità rappresentative consolidate o un puro accorgimento gradito al pittore, servono per ribadire, con la loro rovina, il ruolo di Cristo, destinato a sostituire con la sua venuta le oramai fatiscenti strutture del mondo *ante gratiam* dei pagani (Aikema 1990, pp. 191-195).

Quanto alle fonti che ispirarono il pittore, vale la pena di porre il confronto con l'analogo soggetto eseguito da Palma il Vecchio (Milano, Pinacoteca di Brera), collocato nella chiesa veneziana di Sant'Elena fra il 1525 e il 1526 (Rylands 1988, pp. 243-244; Rossi 1990, pp. 442-446). Per quanto si tratti di un formato verticale, impostato sulla rappresentazione frontale, non mancano i punti di contatto con la versione di Bonifacio, che in effetti riprende l'abito della Vergine, l'accostamento con l'architettura e i due angioletti alla sommità dell'edificio. Tutti elementi, questi, peraltro, che non sono semplicemente citati, ma che, anzi, vengono rivisitati in una



## FONDAZIONE CREDITO BERGAMASCO

chiave personale, da cui il pittore prende il via per offrire una narrazione più articolata. Se, dunque, la tela di Palma del Vecchio è il punto di riferimento più vicino, va altresì considerato come Bonifacio introduca una nota di dinamismo (e valgano in tal senso la posa delle gambe del Mago in primo piano, i gesti del sovrano moro e del pastore dietro Giuseppe) che anticipa il tono di molta sua produzione degli anni Quaranta, assestata su un fare più estroso e movimentato. Sulla scorta di tali considerazioni, pertanto, la cronologia può essere circoscritta entro l'inizio del quinto decennio del Cinquecento, preferendo tuttavia un ancoraggio verso gli anni Trenta, che – anche sulla base dei rapporti professionali intercorsi fra lo stesso Bonifacio e Palma (Cottrell 2004, pp. 5-20) – consentirebbe di spiegare meglio non solo l'attenzione per il lavoro del pittore bergamasco, bensì pure la sua rielaborazione da parte di de' Pitati. Una versione con una resa analoga del gruppo centrale della Vergine e del re Mago si trova a Roma, presso il Senato della Repubblica (in deposito da Brera: cfr. Roio 1990, 78-79).

Alessandra Zamperini

### **Bibliografia**

- D. Westphal, *Bonifazio Veronese*, München 1931;  
S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 15, 1986, pp. 85-133;  
P. Rylands, *Palma il Vecchio, : opera completa*, Milano 1988, pp. 243-244;  
B. Aikema, *L'immagine devozionale nell'opera di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 191-201;  
N. Roio, in *Pinacoteca di Brera: scuola veneta*, a cura di C. Pirovano, Milano 1990, pp. 78-99;  
F. Rossi, in *Pinacoteca di Brera: scuola veneta*, a cura di C. Pirovano, Milano 1990, pp. 442-446;  
M. Lucco, Venezia 1500-1540, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1996, vol. I, p. 13-146;  
P. Cottrell, *Unfinished business: Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto and the early career of Bonifacio de' Pitati*, in *Venezia Cinquecento*, 27, 2004, pp. 5-34.