

# Giulio Clovio e i Medici

Dr. Silvia Meloni Trkulja

SOPRINTENDENTE AGGIUNTO DIRETTORE DELL'UFFICIO  
RICERCHE, UFFICIO CATALOGO E GABINETTO FOTOGRAFICO  
DIRETTORE DEI CENACOLI

## Izvoran znanstveni rad

Pur dopo un secolo di studi, dal libro conclusivo di Ivan Kukuljević Sakcinski (1878) a quello della compianta Maria Cionini Visani (1977),<sup>1</sup> la conoscenza del soggiorno fiorentino di Giulio Clovio, apparentemente ben noto nel tempo — precisato da documenti — e nelle opere — firmate e datate — può essere approfondito ancora di più. Tracerò un breve riassunto di come esso è conosciuto per vedere se è possibile accettare e aumentare i dati finora noti.

Il primo rapporto del Clovio con Firenze è costituito dalla lettera dell'agosto 1544 con cui da Roma Francesco Babbi espone a Pier Francesco del Riccio, segretario

<sup>1</sup> Le tappe principali della bibliografia di Clovio in quest'ultimo secolo sono troppo note per doverle citare di nuovo qui: gli articoli e la monografia del Sakcinski, i documenti pubblicati dal Bertolotti, la monografia del Bradley (reprint: Amsterdam, Hissink, 1971), la vita vasariana con le note di A. M. Bessone Aurelj, la monografia di F. Bonnard, l'articolo di M. Levi d'Ancona, quello di Webster Smith (a cui si deve pure la cura del facsimile delle Ore Farnese) e gli studi (1971 e 1977) di M. Cionini Visani. Ma, come ha osservato e praticato I. Golub (in *Peristil* 16—17 (1973—74), 18—19 (1975—76) e 20 (1977) e in *Paragone* 359—361, 1980, pp. 121—140), nuove scoperte e spigolature sono ancora possibili. A questo proposito, e dala l'intenzione del dr. Golub di riunire tutte le notizie documentarie sul Clovio, vorrei segnalare che il suo nome, prima che nell'edizione del 1550 del Vasari, è elencato anche dall'Anonimo magliabechiano (ed. Napoli, 1968, p. 135) e che alcune fonti cinque-seicentesche recano aggiunte e precisazioni non trascurabili. Per esempio R. Borghini (*Il Riposo*, 1584, ed. 1826, III pp. 68—69) aggiunge alle notizie del Vasari la data della morte e il luogo della sepoltura, cita nella galleria degli Uffizi «alcuni ritratti mirabili» e un altro presso Baccio Valori; il Baglione (*Le vite...*, 1642, pp. 14—16) aggiunge notizie sull'ubicazione delle opere ai suoi tempi; il Baldinucci (*Notizie...*, ed. Ranalli III, 1846, pp. 161, 165, 166 e altrove) rileva rapporti con seguaci come Buontalenti, Spranger, Cort). Inoltre un mandato di pagamento papale del 4 marzo 1547 è pubblicato da L. Dorez (*Psautier de Paul III...*, Paris s. d., pp. 5—6); e nel 1570 l'artista è citato fra i sottoscrittori della fabbrica di San Luca (A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma...*, Urbino 1881, p. 24).

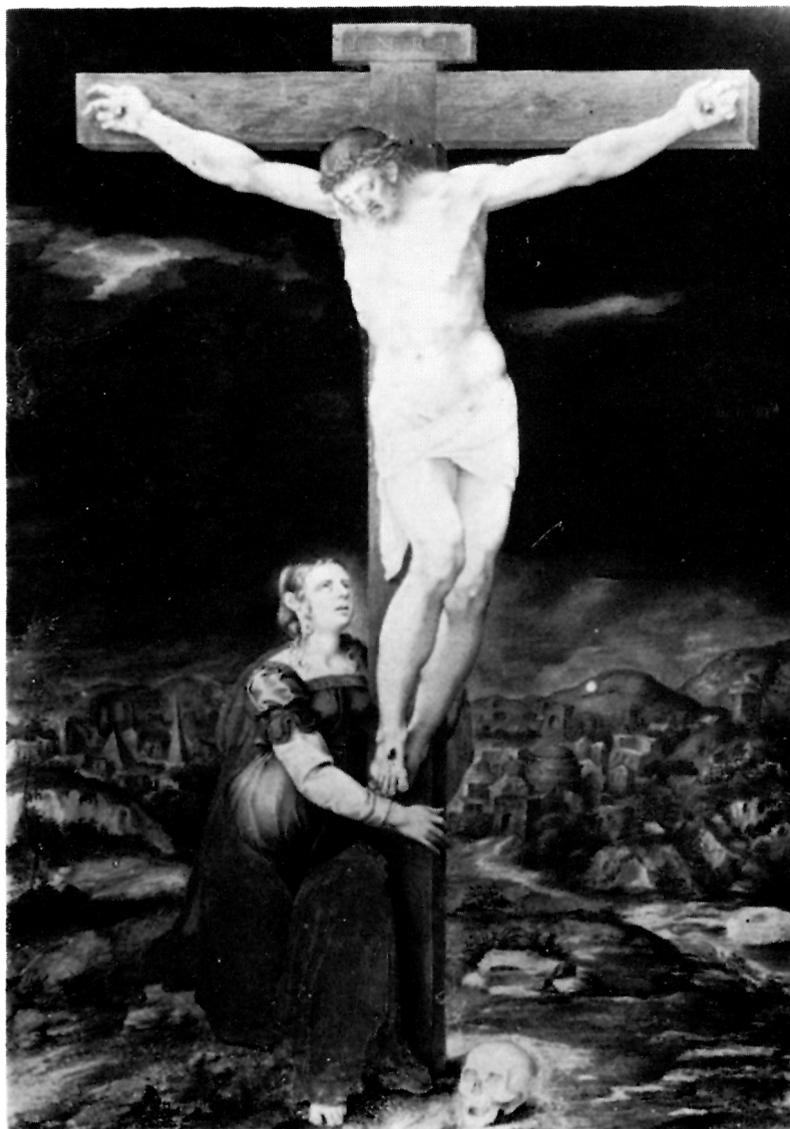
L'autrice riporta nuovi dati riguardanti Giulio Clovio in relazione con Firenze. Già nel 1544 il Duca Cosimo I° cercava di prenderlo in servizio, ma ciò gli riuscì appena nel 1551, allorché il cardinale Alessandro Farnese venne da Roma a Firenze. Nel 1552 Vincenzo Borghini riferisce che il Clovio sta lavorando per Cosimo I°, e il 22/6/1553 fu assegnato all'artista un appartamento a Palazzo Pitti. Egli vi dimora fino all'11/11 di quell'anno stesso. Nel frattempo egli già dipinse la «Crocifissione» (segnata e datata 1553) e la «Pietà». Si credeva finora che queste due miniature, insieme a un «Autoritratto» più tardo, fossero le uniche opere nate a Firenze. L'autrice, invece, scoprì che nel primo inventario della Galleria degli Uffizi (1589) sono registrate sette opere e grazie alla descrizione data, ella le identifica come conservate fino ad oggi: «S. Giovanni Battista», «Testa di donna» (invero dell'Annunziata) e «Il ratto di Ganimede» nel quale la figura principale è fatta secondo il disegno di Michelangelo, mentre le aggiunte del Clovio sono la figura del cane e lo sfondo del paesaggio. Il «Ritratto di Eleonora di Toledo» è andato perduto, ma lo conosciamo dala copia di Daniel Froeschel della fine del XVI secolo. Analizzando e valutando le miniature nominate del Clovio, l'autrice rileva che il loro sostrato simbologgiante rispecchia fedelmente la delicata cultura della cerchia farnesiana.

di Cosimo I de' Medici, le condizioni a cui il miniatore potrebbe lasciare il servizio dei Farnese per passare a quello dei Medici.<sup>2</sup> Va detto però — e non credo sia noto — che questo interesse del duca non è personale verso il solo Clovio ma deve essere inserito in una ricerca di maestri di differenti specialità, come documentano altre lettere dello stesso carteggio in cui si aprono trattative per l'arazziere Rost, per un maestro di miniere' tedesco e altri: cioè è presente già prima del 1550 quell'intenzione di dotare la corte fiorentina di una vasta gamma di produzione artistica di altissimo livello che sfocerà nell'istituzione delle botteghe di galleria e la cui organizzazione viene accreditata piuttosto al figlio di Cosimo, Francesco I, mentre è a lui anteriore.<sup>3</sup> Comunque allora le pretese di Clovio parvero eccessive e il duca non lo invitò, cosa che il Sakcinski non ha detto: «Circa il Miniatore havendo inteso S. Ex. qualche il Babbi gli scrive, m'hà detto non se ne curare, maxime vedendo quante cose lui vorrebbe», rispose infatti Lorenzo Pagni.

La successiva notizia documentaria di rapporti fra Clovio e Firenze, segnalata dal dr. Golub, è del 20 agosto 1552 e conferma la notizia delle fonti secondo cui il miniatore passò a Firenze quando i Farnese lasciarono Roma, e cioè nell'estate del 1551. Vincenzo Borghini scrive infatti al Vasari: «Eccì, come dovete sapere,

<sup>2</sup> La lettera del Babbi — pubblicata del Sakcinski (1878, p. 69) e ripubblicata dal Bonnard, a cui di solito la si accredita — è anteriore al e non dell' 11 agosto: di questa data è la risposta di Lorenzo Pagni al Riccio con l'ordine di non continuare le trattative, perzialmente citata nel testo (Archivio di Stato di Firenze — ASF — Mediceo 1171, cc. 276—77).

<sup>3</sup> Le altre trattative in ASF, Mediceo 600, passim. Dopo la comunicazione al Simposio per il quarto centenario della morte di Clovio (Zagabria, 1978) ho trattato l'argomento, ma solo in forma di schede, nel catalogo della mostra *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Firenze 1980, pp. 194—197, a cui rimando d'ora in avanti per la descrizione tecnica e la bibliografia delle miniature di cui si parlerà qui.



Giulio Clovio, *Crocifisso con la Maddalena* (1553) —  
Firenze, Uffizi

Don Giulio Corvatto, che lavora certi quadretti per Sua Excellentia, che sono cosa divina». <sup>4</sup> Maggiori particolari su di essi sono documentati nel 1553: la firma e la data sul *Crocifisso con Maddalena* degli Uffizi, <sup>5</sup> la lettera di accompagnamento di una miniatura donata all'im-

peratore, dell' 8 novembre, <sup>6</sup> e l'inventario della guardaroba, in cui l'11 dello stesso mese <sup>7</sup> sono citate non solo le due notissime miniature, il *Crocifisso* già detto e l'ancor più celebre *Pietà*, <sup>8</sup> ma anche »le stanze che tiene Don Giulio nel detto palazzo«, che è il palazzo Pitti, di cui il pittore fu certo uno dei primi abitatori. Da quando? Non fin dal suo arrivo nel luglio 1551 (se, come è probabile, il miniatore viaggiò col cardinal Far-

<sup>4</sup> Arezzo, Casa Vasari, cod. 14, c. 189, lettera 106, Essa fu pubblicata de K. Frey (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris I*, München 1923, p. 334, lettera CLXXII) quando era nell'archivio Rasponi Spinelli a Firenze. La data, che ho controllato direttamente, è inequivocabile e confermata da un'altra notizia riferita nella stessa lettera, lo scoprimento del Cristo morto di B. Bandinelli in Duomo, che infatti avvenne il 13 agosto (cfr. A. Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, ed. Firenze 1900, p. 108; ibidem si ricorda l'ingresso in città del cardinal Farnese, avvenuto il 22 luglio 1551).

<sup>5</sup> *Palazzo Vecchio*... cit., p. 195 n. 365.

<sup>6</sup> Lettera del Guidi, segretario del duca, a Pierfilippo Pandolfini, ambasciatore presso Carlo V: pubblicata in Vasari-Milanesi VII, 1881, p. 565 nota 1, nonché dal Bonnard (p. 54) e dalla Bessone Aurelj (p. 89).

<sup>7</sup> ASF, Guardaroba 28, c. 47r, pubblicato in C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici*..., Firenze 1893, pp. 189, 204.

<sup>8</sup> *Palazzo Vecchio*... cit., p. 195. n. 364.



Giulio Clovio, Pietà — Firenze, Uffizi

nese): e ciò è confermato dal Vasari, che non parla di anni ma ben chiaramente, e per due volte, di mesi: »dimorò già molti anni sono don Giulio appresso al

duca Cosimo molti mesi« e poco oltre »stette, come ho detto, alcuni mesi al suo servizio a Firenze«. La risposta si trova in un documento finora ignorato: risulta infatti che il 22 giugno 1553 »Don Giulio pittore« riceve dalla guardaroba »per ordine della signora Duchessa« l'occorrente per arredare »le sua stanze al palazzo de' Pitti:«<sup>9</sup> e mi sembra logico pensare che vi si installasse

<sup>9</sup> ASF, Guardaroba 27 (*Ricordanze generali di guardaroba di S<sup>a</sup> Ecc<sup>ia</sup>*), C. 60v. MDLIII Addi XXII di giugno.

»Ricordo come q.o di per ordine della sig.ra Duc.ssa si consegno a Don Giulio pittor queste robbe a pié per servirsene nelle sua stanze al Palazzo de Pittj cioè

Un par de torcieri da campo con tutti sua ferramenti  
Tre matarazze bianche  
Un guaciale  
Una coverta imbottita de raso rosso  
Un paviglion di raso rosso ed suo capoletto Et tornaletto di raso rosso  
Il cordon di seta rossa ed il suo pomo verde  
Un para de lenzole  
Dua guancialetti infederati

Cinque pezzi di Corame rosso Et d'oro per parar la Camera

Un Corame azuro per la tavola  
Un tavolino  
Tre segiole da Campagna  
Un cuciaro d'argeto una forchetta et una saliera  
Una lucerna. Un candelier d'ottone. Tre coltelli  
Un Cestino per far Credencia  
Per il servitor del dtto. Un materazzo. Un guancialetto. Una coperta rossa et azura de tela  
Un para de lenzola.«



Giulio Clovio, *San Giovanni Battista* — Firenze, Uffizi

solo allora, dopo di essersi propiziato il duca coi quadretti del 1552. Quasi un mese dopo, il 16 luglio, riceve mezza oncia di azzurro ultramarino:<sup>10</sup> conferma che stava miniando.

La durata di questo soggiorno è comunque troppo protratta per assegnarvi solo le due grandi miniature già note, *l'Adorazione dei Magi* pure citata nell'inven-

Le stesse masserizie sono elencate in ASF, Guardaroba 28 già citato, escluso il cestino (con cui al miniatore veniva portato il pasto senza che dovesse andare a mangiare alla tavola comune) e aggiunte una sedia di cuoio bianco, quattro panche, un armadio, un «padiglione da sole», tre valigioni e «tre tavole d'albero con lor trespoli».

<sup>10</sup> ASF, Guardaroba 27, c.61v: «Adi XVJ di detto» (cioè luglio) «1/2 d. d'azzurro ultramarino conseq. to a Don Giulio miniatore per ordine di S. Ec.a».

<sup>11</sup> ASF, Guardaroba 34 («Giornale della Guardaroba di S.a Ecc.a» dal 1555 al 1558), c.3r: «addi 22 aprile 1555. U.o Quadro di minio di Don Giulio de tre magi con orname.to d'ebano a uso di spera mandato al Re dinghilterra con ordine della sig.ra Duch.a portò Don Hernando de sylva».

<sup>12</sup> Sui disegni di Clovio a Firenze, che qui non tratto, si veda L. Collobi Raghianti, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974, pp. 157, 180.

<sup>13</sup> I. Golub, op. cit., 1980, p. 128 nota 145.

<sup>14</sup> *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 196—197, n. 368. E' anche possibile che il ritratto sia stato acquistato a Roma dopo la morte del pittore, nell'inventario del cui beni è citato «Un scattolino del ritratto di D. Giulio».

tario di guardaroba e inviata il 22 aprile 1555 al re d'Inghilterra<sup>11</sup> e fra i disegni almeno quello «finito» n. 242 di Windsor, in cui la Madonna ritrae quella di Michelangelo nella sagrestia nuova di San Lorenzo;<sup>12</sup> tanto più che negli anni successivi i contatti continuarono o ripresero tramite Giorgio Vasari, come documentano alcune lettere del 1567.<sup>13</sup> Vi è un'opera forse frutto di questa corrispondenza, *l'autoritratto tondo*<sup>14</sup> che sembra ritrarre un uomo ben più vecchio dei cinquantacinque anni che Clovio aveva nel 1553. Dirò anzi che l'autoritratto era — come non è stato finora rilevato — di proprietà di Francesco I de' Medici, che lo considerava cosa sua privata, tanto che la prima menzione che se ne ha è nell'inventario del 1588 del Casino mediceo, lasciato in residenza al figlio di secondo letto Don Antonio, e solo con l'eredità di Don Antonio entrò, nel 1632, agli Uffizi, mentre le altre miniature fiorentine di Clovio erano già in galleria nel 1589.

Proprio il primo inventario della tribuna degli Uffizi, del 1589 appunto,<sup>15</sup> ricorda otto opere di Clovio: la *Pietà*

<sup>15</sup> Archivio Gallerie Fiorentine — AGF — mss. 70 e 71, cc. 4, 5, 9, 10, 13: «Un quadro dun Ganimede di minio largho b(raccia) 1/2 alto s(oldi) 3/4 con cornicie e tirella debano di mano di Don Giulio Clovi e diseg.no di Micheleglo» (n. 53); «Un quadro debano di minio ritrattovi una pietà con piu figure lungha s.3/4 largha s.2/3 con tirella debano



Giulio Clovio, Vergine Annunziata — Firenze, Uffizi



Daniel Froeschl da Giulio Clovio, Ritratto di Eleonora di Toledo — Firenze, Uffizi

e il *Crocifisso* già visti, una testa di Cristo da identificarsi con quella citata dal Vasari come copia di una antichissima portata dalle Crociate e quindi probabilmente versione dell'immagine edessena,<sup>16</sup> un ritrattino di Eleonora di Toledo di cui credo di aver ravvisato una

di mano di Don Giulio Clovio» (n. 57); «Un quadretto con suo cornice debano lungho s.9 largho s.7 inc.a ritratto di minio una testa duna Dona di mano di Don Giulio con sua coperta di Cristallo e catena d'arg.to»; «Un quadreto debano con tondo nel mezzo di minio ritrattovi drento la Ducssa lionora toledo di mano di Don Giulio coperta di Cristallo e suo filetto darg.to dorato, e Catena darg.to»; «Un quadretto con sua Cornicie debano lungho s.9 largho s.8 ritrattovi di minio S.o Gio: nel deserto ed piu animali di mano di Don Giulio e Coperta di Cristallo e sua Catena d'arg.to»; «Un quadrettino con Cornicie di noce tinto ritrattovi drento di minio un Cristo a guisa di pieta con piu ighurine di mano di Don Giulio coperta di Cristallo e Catena darg.to»; «Un quadro con Cornicie debano lungho s.11 largho s.8 dipintovi di minio un Cristo In Crocie con la Maddalena di mano di Giulio Macedonio e Coperta di Cristallo e maglie d'arg.to». La testa di Cristo è citata senza nome di autore a c. 12: «Un Mezzo schatolino debano con filetto darg.to ritrattovi una testa di N. Sig.re con Catena darg.to di mano di...» (sic).

copia antica, una piccola Pietà non rintracciata (forse quella di cui Vasari dice di avere il disegno) e i termini che presenterò in questa occasione.

Il primo è quel *San Giovanni Battista che siede sopra un sasso*<sup>17</sup> citato dal Vasari nello scrittoio del duca, negli inventari antichi come «San Giovanni Battista con una cervia ai piedi», esposto fino a pochi anni fa accanto alle altre miniature cloviane e, incredibilmente, mai considerato, forse perché assai più piccolo degli altri pezzi noti. Eppure la sua altissima qualità non consente altra attribuzione. La stesura così omogenea delle carni, il leggero puntinato del manto degli animali, la delicatezza degli ultimi piani del paesaggio, il tratto non miniatorio ma pittorico delle foglie e delle rocce

<sup>16</sup> Per il tipo iconografico si veda: C. Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine edessena*, in *Paragone* 217, 1968, pp. 3—33.

<sup>17</sup> *Palazzo Vecchio*... cit., p. 196 n. 366. Era definito nell'inventario attuale come di «Manierista dell'Italia centrale». Può darsi che la composizione sia simile a quella del «San Giovanni Battista nel deserto, con paesi ed animali bellissimi» che Clovio fece per il cardinal Farnese e per Filippo II di Spagna, secondo Vasari.



Giulio Clovio, *Ratto di Ganimede* — Firenze, Uffizi (dep. Casa Buonarroti)

sono caratteri inimitabili di Clovio. Si noti poi la raffinatissima, ambigua iconografia di questo San Giovanni/Orfeo, combinazione unica di cristiano e pagano, Santo per la croce di canna, la veste di pelle e la prefigurazione di Cristo — ma visto secondo il dettato romano della Madonna Ara Coeli che la Sibilla indicò ad Augusto — mitico per gli animali tradizionalmente nemici e ammansiti. E questo amalgama di sacro e profano acquista un significato particolare a Firenze, di cui San Giovanni Battista è il protettore e dove il mito di Orfeo in questi anni è particolarmente grato ai Medici, che facendolo rappresentare nella statua di Baccio Bandinelli in palazzo Medici e nel ritratto proprio di Cosimo I in veste di Orfeo oggi a Philadelphia intendono accreditare il duca come principe perfetto, eloquente e apportatore di pace.<sup>18</sup> A questo adulatorio messaggio simbolico si adegua anche Clovio, del resto ben addestrato a simili sottigliezze in casa Farnese; ed echi della composizione si possono scorgere nel *San Giovannino* di Alessandro Allori della collezione Ganz.<sup>19</sup>

L'inventario della tribuna cita anche di Clovio una »testa di donna«, senz'altro elemento identificante che

le misure, che sono convinta sia questa, non ritratto di donna ma senza dubbio Vergine Annunziata, altra protettrice di Firenze: lo dicono i colori dell'abito e del velo, il gesto di modestia della mano in leggera torsione rispetto all'asse dell'avambraccio come quella del San Giovanni Battista. Se ebbe l'aureola, essa è scomparsa: ma il fondo, in origine certo a oro, è stato malamente ridipinto nel colore più vicino all'oro, il giallo. Ma a parte i danni, anche in questo caso chi se non Clovio raggiunge questa qualità? La delicata precisione dell'attacco dei capelli, la trasparenza del velo, il nitore della pelle sono inimitabili.<sup>20</sup> L'apparenza insolita, arcai-

<sup>18</sup> Sul tema si veda: K. Langedijk, *Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XX, 1976, 1, pp. 33—52 e id., *The portraits of the Medici XVth-XVIIIth centuries*, I, Firenze 1981, ad vocem.

<sup>19</sup> Il dipinto è illustrato in: J. Nissman, *Florentine Baroque Art from American Collections*, New York 1969, n. 1.

<sup>20</sup> *Palazzo Vecchio* ... cit., p. 196 n. 367. Una conferma dell'attribuzione mi pare venga anche dal confronto con la donna in rosso a c.34v del Libro d'ore Farnese.



Art. a Marten van Heemskerck, *Ratto di Ganimede* —  
Malibu, The J. Paul Getty Museum

ca del quadretto si spiega con la sua destinazione, che dovette essere quella di immagine di devozione per la duchessa; e se ne noti anche la consonanza con la fissità iconica, la preziosità degli oltramarini (quelli della fornitura del 16 luglio?), il tipo di veste persino, del più celebre ritratto di Eleonora, quello del Bronzino.

Ma anche Clovio ritrasse Eleonora, se diamo fede all'inventario della tribuna che cita (c. 9) «*un quadretto debano con tondo nel mezzo di minio ritrattovi drento la Duc.ssa lionora toledo di mano di Don Giulio*». Oggi un tondo così non esiste in galleria, ma c'è un ovato che spicca per qualità e colori fra le miniature cinquecentesche. Su un fondo del più puro lapislazzuli, davanti a una tenda verde con cordone e frangia d'oro, si pone una dama bionda, occhi castani, abito candido alla moda della metà del secolo. In fondo al tendaggio vi è la sigla D. F., con cui si sottoscriveva Daniel Froeschel di Augusta, miniatore di galleria alla fine del Cinquecento.<sup>21</sup> E'escluso che il ritratto, così fuori dal suo tempo, sia di sua invenzione: ma egli poté ben copiare — era il suo lavoro — un originale allora celebre. Che esso raffiguri Eleonora lo prova la consonanza coi lineamenti in altri ritratti (anche se non nel troppo idealizzato Bronzino, che arrotonda la mascella quadra e non accentua la fossetta del mento): che venga da Clovio lo indicano la qualità, la posa così simile a quella

dell'Annunziata, il raffinato simbolismo dei colori: azzurro e verde, a complemento del bianco, sono le tinte di un raro tipo di pavone, animale di Giunone e di Eleonora stessa.

Ma vi è ancora una miniatura che il Vasari cita esplicitamente e che si ritrova nell'inventario della tribuna: il *Ratto di Ganimede*<sup>22</sup> derivato dal disegno di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri. Purtroppo il tempo e la cattiva cura sono stati spietati con quest'opera, abrassa nel volto di Ganimede, alterata dal fumo nei suoi colori,<sup>23</sup> ridotta a una pallida impronta, ma che dovette essere di un'importanza capitale. Del gruppo

<sup>21</sup> La miniatura è a guazzo su pergamena, porta il numero d'inventario 4186 e misure cm. 8,5 x 6,8. Sul Froeschel si vedano il già citato catalogo *Palazzo Vecchio* (pp. 199—202) e L. Tomasi Tongiorgi, in Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, Pisa 1980, pp. 571, 573.

<sup>22</sup> *Palazzo Vecchio*... cit., pp. 193—194, n. 363.

<sup>23</sup> Tale è almeno l'opinione del restauratore Sergio Boni, che la ritiene esposta a lungo presso un camino. Per questo e molteplici altri schiarimenti tecnici sono profondamente grata a lui e ad Armando Grazzini.

CLXVI

LIB. III.

VERA IN COGNITIONE DEI,  
CVLTVQ. VOLVPTAS.

Symb. LXXVIII.



CLXVIII

LIB. III.

SCVLPTORIB IAM NVNC GANYMEDEM CERNE  
LEOCRÆ

PACATI EMBLEMA HOC CORPORIS, ATQ.

ANIMI EST.

Symb. LXXIX.



Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque* —  
Bononiae 1574.

Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque* —  
Bononiae 1574.

del giovane e l'aquila Clovio aveva già tratto un disegno, che fu poi in possesso di Rubens:<sup>24</sup> ma nella miniatura, riprendendo forse l'invenzione del Correggio per il duca di Mantova, contrappone alla scena in cielo quella in terra (e gli edifici sono assai simili a quelli nel San Giorgio inciso da Cornelis Cort), componendo questo dialogo denso di significati fra mente e senso, tra passione e fedeltà, tra azione e attesa che fu subito recepito e diffuso nell'ambiente farnesiano. Ve n'è una versione dipinta nel Getty Museum di Malibu, certo ad opera di uno di quei nordici che, come Spranger, furono a palazzo Farnese;<sup>25</sup> e la versione incisa con cui Achille Bocchi illustrò i suoi *Symbolicarum quaestionum libri quinque*: solo per citare le desunzioni più antiche, che per ragioni cronologiche si dovranno riconoscere da Clovio e non dall'incisore lorenese Beatrizet, se è questo il Ganimede di Clovio che vide nel 1538 Francisco de Hollanda, «trattato tanto soavemente, che fu questa l'opera che cominciò a dargli fama in Roma».<sup>26</sup> Ma lo troviamo trascritto anche in più opere toscane, dalla Battaglia di Montemurlo di Battista Franco al cielo di letto di Alessandro Allori (la prima oggi nella Galleria palatina di palazzo Pitti, il secondo al Bargello).

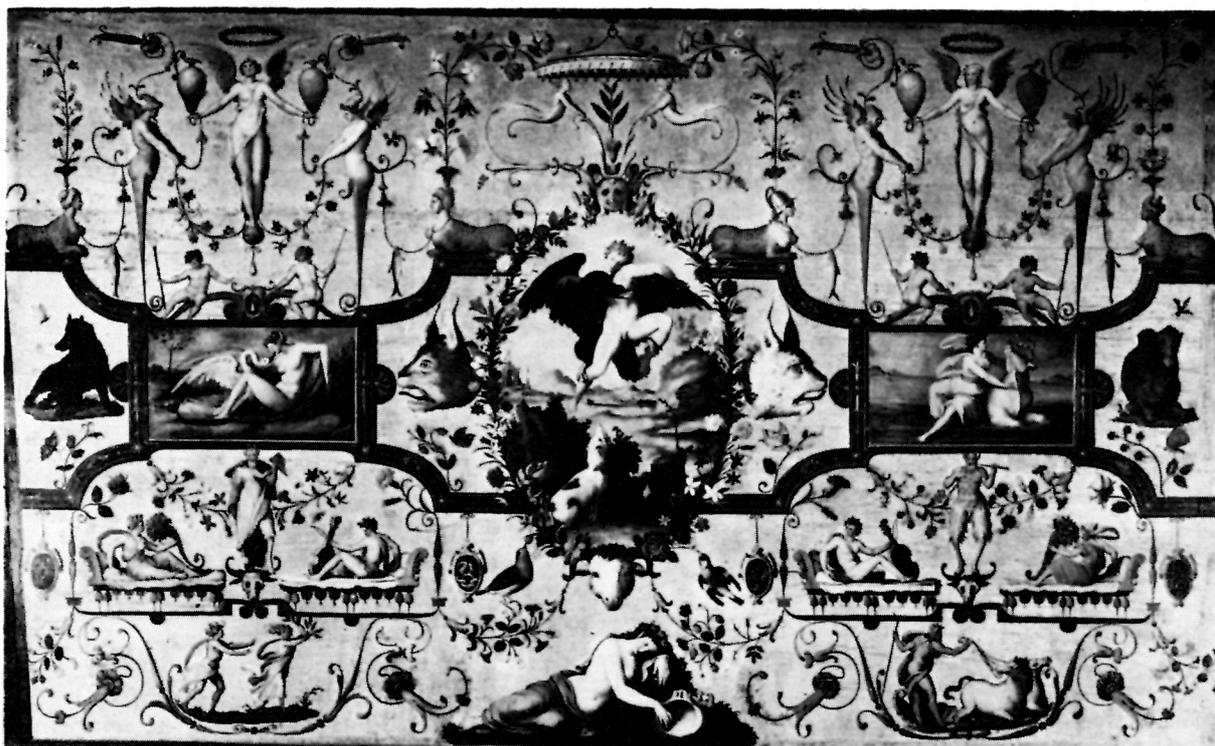
Deve comunque cadere il nome del Buontalenti, a cui la miniatura è stata modernamente attribuita: ché se guardiamo la sua unica miniatura documentata, la Madonna col Bambino, San Giovannino flautista e un angelo così difigente e meticolosa,<sup>27</sup> dovremo riconoscere indubbiamente a Don Giulio il disegno grandioso dell'ala e la stesura larga e pittorica della vegetazione; proprio ciò che fece chiamare Clovio, piuttosto che miniatore, 'dipintore' di cose piccole: che non è un giudizio limitativo, come hanno inteso i nostalgici della miniature medioevale, ma ammirativo.

<sup>24</sup> H. Jaffé, *Rubens and Jove's eagle*, in *Paragone* 245, 1970, pp. 19—26. Questa bibliografia è sfuggita a M. Cionini Visani, che ritiene di Clovio il disegno raffigurante Ganimede di Windsor.

<sup>25</sup> Il quadro di Malibu è attribuito a Marten van Heemskerck nel catalogo del museo: B. B. Frederiksen, *Catalogue of the paintings in the J. Paul Getty Museum*, 1972, pp. 62—63, n. 77.

<sup>26</sup> Sull'incisione di Nicolas Beatrizet si veda: M. Rotili, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento 1964, p. 65, tav. 18. I *Dialoghi della pittura* di Francisco de Hollanda riferiscono su questo argomento fatti del 1538 (1539), anche se il manoscritto fu portato a termine dieci anni dopo.

<sup>27</sup> *Palazzo Vecchio* ... cit., p. 197, n. 369.



*Alessandro Allori, Scene mitologiche e grottesche — Firenze, Bargello*

#### Sažetak

#### KLOVIĆ I MEDIČEJCI

Autorica donosi nove podatke o odnosu Julija Klovića sa Firenzom. Već godine 1544. nastojao je vojvoda Cosimo I. da ga dobije u svoju službu, ali mu je to pošlo za rukom tek 1551, kad je kardinal Alessandro Farnese došao iz Rima u Firenzu. Vincenzo Borghini izvještava 1552. da Klović radi za Cosima I., a 22. VI. 1553. umjetnik je dobio stan u palači Pitti. Tu se nalazi do 11. XI. iste godine. Do toga je datuma već naslikao »Raspeće« (signirano i datirano 1553) i »Oplakivanje«. Do sada se vjerovalo da su te dvije minijature, uz jedan kasniji »Autoportret«, jedini radovi nastali u Firenzi. Autorica međutim otkriva u prvom inventaru ga-

lerije Uffizi (1589) zabilježeno sedam radova i zahvaljujući njihovom opisu identificira ih kao do danas sačuvane: »Sv. Krstitelj«, »Glava žene« (zapravo Bogorodica iz Navještenja) i »Otmicu Ganimedea« na kojoj je glavni lik rađen prema Michelangelovu crtežu, dok su Klovićev dodatak lik psa i pejzažna pozadina. »Portret Eleonore di Toledo« je izgubljen, ali izgled mu je poznat po kopiji Daniela Froeschela iz konca XVI. stoljeća. Analizirajući i vrednujući pomenute Klovićeve minijature, autorica ističe da njihov simbolički supstrat vjerno ilustrira profinjenu kulturu farnezijanske sredine.

Sono lieta di ringraziare per l'aiuto offertomi in questo studio Adriana Fabbriatore, Karla Langedijk, Anna Maria Maetzke, Silvana Pattenati, il personale dell'Archivio di Stato di Arezzo, i fotografi Giorgio Manescalchi e Antonio Quattrone, e a Zagabria il dr Ivan Golub, il prof. Vinko Zlamalik e la Mr Ljerka Gašparović.

often medieval sculptures of Mary from famous shrines and pilgrimages in Croatia and beyond. Baroque sculptors of these sculptures were occasionally inspired by contemporary graphics, and they portray her dressed in clothing of textile, crowned and adorned with brilliant jewelry and votive gifts, which they imitated according to their own possibilities in wood or stone. The iconographic connection between the original and the replica can not always be confirmed with certainty, and often identification of such would be impossible. Most often these are replicas of Mary of Bistrica, especially with very diffuse processional sculptures, or replicas of Mary of Lauretaine, the most interesting examples of which are those sculptures which imitate the dark incarnadine of the original from Loreto.

---

Zvonimir Wyróubal

Certain Comments with a Presentation of the Painter  
BERNARD BOBIĆ IN THE BOOK BAROK U  
HRVATSKOJ

As a connoisseur of the opus of the late 17th century painter Bernard Bobić, the author provides a critical interpretation of the part of his opus preserved in Zagreb, in the book entitled *Barok u Hrvatskoj (The Baroque in Croatia)* (Zagreb, 1982). He insists on the assumption that this is the work of this artist, and presents new data. He explains that the painting entitled «Queen Jelena before King Ladislav» is a scene from «Ladislav Protects the Widows and Orphans», and he draws attention to the fact that he was first to inform scholarly circles that Bobić's «St. Christopher» was painted using a painting by Jacobo Bassano as its model. He also explains the phenomenon of the twisted coat of arms of Slavonia on the painting entitled «The Croatian Nobles before King Ladislav».

---

Alena Fazinić

SEVERAL WORKS BY THE KORČULA GOLDSMITH  
VICKO CAENAZZO FROM THE 19TH CENTURY

Vicko Caenazzo was active in Korčula in the second half of the 19th century, a goldsmith originally from Zadar where he was probably trained. He then lived in Ston for a time, and in the 1860s he arrived in Korčula. Several of his pieces have been preserved: silver ornaments for a sculpture of St. Roch for the brotherhood of the same name in Korčula in 1857, a candlebra for the All Saints' Church done in 1863, a flask for wine and water from 1865, and an asperges from 1866. The master's initials or his stamp are engraved in his work, and documentation has been discovered referring to orders and payment for these commissions. The technical execution of the metalwork in silver is on a high level, while the quality of the artistic excellence in somewhat less.

---

Kruno Prijatelj

A NEW CONTRIBUTION ON BRANISLAV DEŠKOVIĆ

While evoking a concise memory of Branislav Dešković (1883—1937) the great Croatian sculptor of animalistic motifs, and summing up interpretations by earlier authors on the artist's work, this author acquaints us with his interesting discovery on the evident influence that Pierre-Jules Mène (1810—1879) the French sculptor had on this Croatian master. Dešković was undoubtedly inspired in some of his portrayal of dogs by his knowledge of Mène's animal figu-

res, but his sculptural concept was different in essence. The verisme of Mène's interpretation was replaced by a feeling for synthesis of form and «impressionistic» modelation of volume. Dešković's artistic vision was based on momentary impression, and a sketchy, free treatment of the surface and a stress on contrasts of light and shadow.

---

Silvia Meloni Trkulja

JULIJE KLOVIĆ AND THE MEDICIS

The author presents new data on Julije Klović's relationship with Florence. As early as 1554 Duke Cosimo I tried to draw Klović into his service, but it took him until 1551 to succeed, when Cardinal Alessandro Farnese came to Florence from Rome. Vincenzo Borghini reports in 1552 that Klović was working for the Duke, and on 22 June 1553 he was provided with accommodation in the Pitti Palace. Here he remained until 11 November of the same year. By that date he had already painted the «Crucifix» (signed and dated 1553) and «Mourning»; until now it was believed that these two miniatures, along with a later «Self-Portrait», were the only works that originated in Florence. The author discloses that there were seven works listed in the first inventory of Uffizi Gallery (1589) and thanks to their descriptions she identifies them as existing today; «St. John the Baptist», «The Head of a Woman» (actually the Madonna from the Annunciation) and the «Rape of Ganymede» where the central figure is a replica of Michelangelo's drawing, while Klović's is the addition of the figure of a dog and the landscape in the background. The «Portrait of Eleonor di Toledo» has been lost, but its appearance is known to us through a copy by Daniel Froeschel from the late 16th century. The author stresses, through her analysis and evaluation of these miniatures, that their symbolic substrate is a faithful illustration of the refined culture of the environment of the Farnese family.

---

Ivan Barbarić

THE LIFE AND CREATIVE OPUS OF JURAJ JULIJE  
KLOVIĆ

The author reconstructs the biography of Juraj Julije Klović using all the known literature available on his life and work, and evaluates the artist's opus of miniatures. The artist's place of birth is dealt with as a special problem, as well as the years he was trained in Rome, his activity in Hungary and his participation in the Battle of Mohačko Polje (1526). He presents Klović's suffering in the tragic «sacco di Roma» (1527) and his acceptance into the Scopetino order in Mantua. An interpretation of the works that have been preserved follows with an affirmative evaluation of the master's creative work as a whole.

---

Stanko Jurdana

KLOVIĆ'S TRACES IN HIS NATIVE REGION

The author presents data on oral legends concerning Klović's native region, the northern Croatian coast, his birthplace, an issue the inhabitants of several towns have been «fighting» over for the last hundred years or so (Grižane, Rudenice in the parish of Drivenik, Križišće, the hamlet Klarići and the town of Gobići). Aside from the informative overview of domestic literary sources on J. J. Klović, the author presents a review of the various ways that commemoration for this artist has been organized (a monument in Drivenik, street names in Zagreb and Crikvenica, a monument in Zagreb, a monument in Grižane, medals and commemorative pieces with the artist's countenance and others.)