

CONTRIBUTO AI TOSCANI

Figg. 21—27

È impossibile dinanzi a questo Cristo bizzarro e un po' infantile, non ricordare quei »ghiribizzi« fanciulleschi di cui parlò Adolfo Venturi nel suo studio su Francesco Ubertini. Oltre a ciò questo brusco scontro di fredde forme di un dominante motivo arcitettonico, con un fondo di paesaggio leggero e fluttuante mi orientò verso quella »brigata« di piccoli pittori bohémienne della prima metà del cinquecento (che causarono la nota ira del Vasari) e proprio verso questo artista che non è il minore fra di loro.

Parlo del *Cristo alla colonna* (fig. 21), che si trova alto sulla cappella Đordić, nella Cattedrale di Ragusa. Passai per diversi anni dinanzi a questa opera senza riservarle mai troppa attenzione; a causa certamente di quella attribuzione abbastanza indefinita di Dorotea Westphal, che l'ascrisse a suo tempo alla »Scuola di Leonardo«. ¹ Ma, dopo che vi posi la mia attenzione, divenne per me un problema che non potevo assolutamente accantonare.

Invero quegli occhi caratteristici dai bulbi sporgenti ci portano in un primo momento direttamente al Bacchiacca. Ci ricorda a grosso modo il noto viso della *S. Maddalena* dalla Galleria Pitti, e altre opere come ad esempio la *Madonna col Bambino* e *S. Giovanni* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, ma è forse ancor più vicino al volto della Madonna nella *S. Famiglia*, della collezione Cook a Richmond². È lo stesso volto dall'alta fronte, dalle parpebre abbassate e dagli occhi sporgenti, e lo troveremo nuovamente sul *Ritratto di donna col gatto* del Museo di Berlino, con l'occhio stretto, la barba appuntata e inoltre un grande orecchio.³

Di quest' orecchio così grande e irregolare del nostro Cristo possiamo vedere responsabile solo il Bacchiacca. Nel *Ritratto di cortigiana*, pubblicato nel 1958 da Inge Berge troviamo sul fanciullo lo stesso orecchio così grande e brutto⁴. Il Bacchiacca può esser responsabile anche di questa ostentata simmetria con la quale è costruita la cornice architettonica del nostro dipinto. Non è proprio questo quello »studio scrupoloso e puerile di simmetria« di cui parla il Venturi? Questa simmetria la troviamo espressa non solo nella famosa *Deposizione*, ma anche sulla piccola *Madonna col Bambino* pubblicata nel 1923 da Viktor Lazarev, che si trovava allora nella collezione della contessa Šuvalov a Leningrado⁵. E proprio questo piccolo dipinto che Lazarev pone nel primo periodo del maestro, che precede il 1920, e che non troviamo nei registri di Berenson del 1936, appoggia maggior-

¹ D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji, Zagreb 1937, fig. 48.

² A. McComb, Francesco Ubertini (Bacchiacca). »Art. Bul'etin«, VIII 1926, fig. 29.

³ A. McComb, op. cit., fig. 19.

⁴ Inge Berge, Un dipinto sconosciuto del Bacchiacca e il suo modello. »Rivista d'Arte«, XVII, ser. II, 1935, n. 1, pag. 87.

⁵ V. Lazarev, Una Madonna sconosciuta del Bacchiacca. »L'Arte«, 1923, fig. 1, pag. 87.

mente la nostra attribuzione proprio per le sue forme stereometriche accentuante: il largo e nudo sedile di sasso, uno un po' più piccolo sotto ai piedi della Madonna e dietro a lei un basso muro lungo tutta la larghezza, non è forse adeguato all'architettura simmetrica del nostro dipinto? Di dietro in lontananza si vedono pure degli elementi sfumati di paesaggio. Bisogna portarlo naturalmente più vicino al paesaggio fiorentino dalla cerchia di Del Sarto (del primo periodo del maestro) che al paesaggio umbro del Perugino, molto più descrittivo. Ma anche senza ciò il nostro dipinto ci orienta verso il giovane Del Sarto: quel perizoma così caratteristico è il perizoma dei nudi degli affreschi sulla vita di S. Filippo Benizzi nell'atrio dell'Annunziata. Ma mi sembra che anche questo elemento di severa architettura trovi il suo spunto nell'arte del giovane Del Sarto; lo troviamo inoltre nel Bacchiacca: sul: *Desco da Parto* della collezione White a Londra e sulla *Visione di S. Bernardo* un tempo nella collezione Sterbini a Roma, sempre con la stessa ostentata simmetria⁶.

Ci sono naturalmente ancora dei dettagli che potremmo elencare: quei fiori ad esempio che crescono ai piedi della colonna sul nostro dipinto appaiono molto simili non solo sulla *S. Maddalena* della Galleria Pitti, ma su entrambi i dipinti a Richmond; l'erbetta del primo piano si incontra molto spesso nelle opere del Bacchiacca e forse meglio che in altre sulla *Madonna col Bambino e S. Giovanni* a Monaco di Baviera. È chiaro che questi sono di punti d'appoggio abbastanza labili e generici, ma la loro quantità non manca di significato. Così ad esempio quel ponte con tre archi che sullo sfondo del dipinto di Monaco, porta fino al castello, non lo troviamo forse anche sul paesaggio a sinistra del dipinto che pubblichiamo? E questo ponte dagli archi rotondi non ritorna in una redazione simile anche su certi disegni degli Uffizi, pubblicati non è molto da Luisa Marcucci?⁷ Questo ponte che porta oltre al fiume verso il castello, trova il suo spunto nei dipinti del Perugino: lo vediamo ad esempio sull' »Appollo e Marsia« nel Louvre.

Ma cos' è che risente proprio l'influenza del Perugino sul nostro dipinto? A parte l'affetto tenero, sentimentalismo possiamo dire, così chiaro sul volto, solo al Perugino può venir ascritta la tenerezza di questo nudo quasi femminile; da non dimenticare la contenutezza dei colori senza scontri evidenti il che è molto importante. Il piccolo pittore dipinse col suo modo eclettico questo suo quadro che non ha per certo dei valori particolari, ma che ci attira proprio a causa dei suoi elementi bizzarri. Sopra l'architettura grigia si vedono attraverso le due aperture del semplice portico dei paesaggi di tonalità verdastre. Il corpo del Cristo è di colore pallido mentre il perizoma è violaceo.

Il *Cristo alla colonna* della Cattedrale di Ragusa è stato portato da Venezia nel 1713, come donazione del Đorđić. Apparteneva alla coll. Raspi a Venezia⁸.

⁶ A. McComb, op. cit., fig. 5. A. Venturi, Storia... IX/1, fig. 356.

⁷ L. Marcucci, Contributo al Bacchiacca. »Bollettino d'Arte«, ser. 4, 1958, fig. 10, 11, 12.

⁸ È caratteristico il fatto che il nostro dipinto della coll. Raspi sia arrivato nella cappella Đorđić con l'attribuzione ad Andrea del Sarto, il che si può anche comprendere in rapporto agli stretti contatti di Francesco Ubertini con le opere atteriali del grande maestro (vedi *Ante Liepopili, Dubrovačka katedrala i njezine slike*. Dubrovnik, 1930, pag. 13).

Ma già Dorotea Westphal aveva accennato a una replica del dipinto raguseo nella coll. Brunswick a Vienna (fig. 22). Questa collezione non esiste più, ma ho potuto trovare una fotografia del nostro dipinto (foto Wolfrum 2356) che pubblico⁹. Dalla foto risulta chiaro perché la signora Westphal aveva ascritto il nostro *Cristo alla colonna* alla »Scuola di Leonardo«: la redazione viennese appartiene veramente a un seguace del Leonardo, nel significato più largo della parola. A chi risalga l'invenzione che servì forse come spunto delle due repliche, è una domanda che richiede ulteriori ricerche¹⁰.

Ma già che si troviamo nell'opera del Bacchiacca questo pittore fiorentino del cinquecento un po' trascurato (la cui rivalutazione non si farà attendere molto), mi si permetta di accennare a un bel *Ritratto di cortigiana*, legno, alt. 42, largh. 32 cm. (fig. 24) che penso gli appartenga e che vidi qualche anno fa nel Museo nazionale di Cracovia (coll. Ćartorijski).

Si tratta evidentemente di un derivato del noto disegno degli Uffizi, n. 598. E (fig. 23), che nella sua storia attributiva ebbe destino diverso, ma in rapporto al quale penso la signora L. Marcucci abbia ragione considerandolo del Bacchiacca¹¹. Per quanto mi consta secondo questo disegno Bacchiacca eseguì la *Cortigiana col cupido*, pubblicata da Inge Berge, quando ancora faceva parte della coll. Remak a Berlino¹²; le si collegano alquanto pure due dipinti di Michele di Ridolfi (una nella coll. di Leo Olschi a Firenze e l'altra nel deposito dell'Accademia nella stessa città). A me invece sembra che il bel derivato di Cracovia si debba aggiungerlo all'opera del Bacchiacca. Non solo perchè l'appoggio nel disegno degli Uffizi gli sia sorprendentemente fedele (e molto di più del dipinto della coll. Remak), ma in primo luogo per il colorito. Si tratta veramente di un colorito tipicamente manieristico, proprio al nostro pittore con tonalità »spezzate« e preziose di rosso, azzurro-chiaro e grigio-rosa della carnagione. È suo questo duro sguardo dalle grandi pupille scure simili a quelle della »Maddalena« Pitti, che ha davanti all'orecchio la stessa piccola treccia, e suo è questo grande orecchio accentuato simile a quello sulla *Madonna* a Dresda (Gemäldgalerie, 80 A) o sul *Ritratto di donna col gatto* nel museo di Berlino; sua è la linea del naso e della bocca come quella della *Madonna col Bambino* della coll. Crespi a Milano. E infine proprio Bacchiacca dipinse molto spesso donne simili, con tali ornamenti sul capo e dai profili classici: sul *Battesimo di Cristo* e sulla *Morte di S. Giovanni Battista* di Berlino, sulla *Raccolta della manna* nella coll. Kress a New York, sul dipinto *Mosè scaturisce l'acqua dalla rupe* un tempo nella coll. Giovanelli a Venezia. Ma la

⁹ Per la fotografia e gli altri dati in rapporto a questo dipinto, ringrazio la Direzione del Bundesdenkmalkunst di Vienna. Secondo i loro dati questo dipinto è stato probabilmente venduto all'estero ancora prima della guerra.

¹⁰ Ha in ogni caso interesse un certo contatto del nostro Cristo con quello sul dipinto »Flagellazione« del Museo di Varsavia che veniva ascritto a suo tempo a Bacchiacca e ora a P. Kempeno, il che dimostra degli interessanti accordi. Vedi A. Griseri, Perino, Machuca, Campana. »Paragone«, n. 87, fig. 18. — J. Strazycynski e M. Walicki, Katalog gallerii malarstwa obcego, Museum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1938, n. 2. — J. Bialostocki und M. Walicki, Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen. Warszawa, 1957, n. 98, pag. 498.

¹¹ L. Marcucci, Contributo al Bacchiacca. »Bollettino d'Arte«, gennaio-marzo 1958. — Per le opinioni anteriori: A. E. Popp, nel »Belvedere«, 1925, VIII, pag. 6 e il dipinto con l'attribuzione ad Antonio Mini; Wild nell'»Burlington Magazine« novembre 1959, con la vecchia attribuzione a Michelangelo.

¹² I. Berge, op. cit.

pallida cromatica manieristica è, mi sembra, quello che maggiormente appoggia l'attribuzione al Bacchiacca, se prendiamo in considerazione che in simili ritratti di Michele di Ridolfi, il colore è molto più intenso; ammesso che la conoscenza di questo capitolo della scuola fiorentina ci permetta una determinazione più precisa.

II

Sono consapevole della responsabilità che mi prendo con questo tentativo di includere nel catalogo di Agnolo Bronzino ancora un'opera sconosciuta; lo faccio esclusivamente con la speranza di introdurlo nella discussione scientifica. Mi sembra che la forma cristallina ma pur così viva di questo ritratto lo meriti. Già così, sulla riproduzione fotografica (che tra l'altro non è proprio del tutto riuscita), ci affascina con quella sua linea assolutamente bronzinesca e quelle nette sfere che chiudono e formano non solo lo speciale fascino della giovane donna, ma anche l'alta bellezza artistica del dipinto.

È proprio per questa bellezza penso che questo *Ritratto di giovane donna* (alt. 65, largh. 52 cm.), lo possiamo ascrivere al Bronzino e porlo, per il suo sfondo scuro e altre caratteristiche vicino al secondo gruppo di ritratti medicei, subito dopo il cinquanta (fig. 25). È certo che l'opera di Bronzino attende ancor sempre una elaborazione analitica completa, ma è pur così certo che non potrà fermarsi solo su quelle opere che normalmente si elencano in esami sommari. Naturalmente, il catalogo troppo esteso e non critico di Hans Schulze del 1912 è stato corretto nella monografia di Arthur McComb del 1928¹³, ma prendendo in considerazione i tre decenni passati e le opere da allora trovate, forse una illustrazione di tutte le opere uscite dalla bottega ed eseguite dai discepoli, potrebbe contribuire a un'analisi più precisa. McComb con ragione scartò una gran quantità di lavori medi, molti ritratti di Bianca Capello e ritratti di donne (per attenersi a questo genere), ma pure il *Ritratto di donna in verde* da Hampton Court e, strano, anche il capolavoro dalla Sabauda a Torino. È indubbio che bisognerebbe esaminare da vicino anche certi altri dipinto scartati; di quelli che si trovavano un tempo nell'acoll. Sedelmayer almeno il *Ritratto di donna*, pubblicato nel catalogo della terza vendita all'asta del 1909¹⁴.

Più tardi si sono aggiunte altre scoperte. Questo «Ritratto di giovane donna» da una collezione privata che pubblico e di cui ho sfortunatamente perso le tracce, non ha naturalmente quella meravigliosa e pur così placida bellezza come il *Ritratto di Costanza da Sommaia*, che è probabilmente la maggior acquisizione del catalogo di Bronzino dopo il libro di McComb¹⁵. I punti di contatto sono evidenti: sempre quella posizione caratteristica della testa, la verticale del naso, la modellazione degli occhi e della bocca, come del resto anche sulla *S. Caterina* della coll. Methuen pubblicata nel 1949 da Borenus¹⁶, e su altre fisionomie femminili. È specialmente marcato sul nostro ritratto il taglio degli occhi e delle pafepbre: è il taglio del

¹³ Hans Schulze, *Die Werke Angelo Bronzinos*. Strassburg, 1911. — A. McComb, *Agnolo Bronzino*. Harvard Univ. Press, Cambridge, 1928.

¹⁴ *Catalogue de la Collections Sedelmayer*, 1909, vol. III, fig. 82.

¹⁵ E. P. Richardson, *Costanza da Sommaia by Bronzino*. «Bull. of the Detroit Inst. of Art», vol. XIV, 1935, n. 6, pag. 88-90.

¹⁶ T. Borenus, *A. Bronzino in the Methuen Collection*. «Burlington Magazine», 1939, agosto, pag. 49.

Ritratto della piccola Bia, della Maria dei Medici (Uffizi) solo che le sue pupille sono più grandi e più scure, simili a quelle sul *Ritratto di Costanza da Sommaia*; le palpebre sono invece un po' più larghe come su certi altri ritratti dal Bronzino.

È chiaro che queste caratteristiche sono passate a tutta la bottega e che le possiamo trovare su molti ritratti che con ragione si ascrivono ai discepoli. Alla fine non ci rimane che fidarci nella qualità dei valori puramente artistici e proprio la comparazione coi ritratti, dall'attribuzione dubbiosa mi sembra che ponga il nostro all'altezza di un autografo.

Nonostante i contatti stilistici il *Ritratto di Bianca Capello* della galleria Pitti (Anderson 6953), si allontana proprio per i mostruosi ornamenti. Tutti i requisiti sono organizzati dall'incapacità di uno spirito molto più basso. Se tralasciamo il «Ritratto di Lucrezia dei Medici» dalla Galleria Pitti che già Schulz considerava insignificante, poi il *Ritratto di Laudonia dei Medici*, Uffizi, col suo volto terreo (Anderson 6950) e quello dalla Galleria Borghese assieme alla *Lucrezia e Cleopatra* dalla stessa galleria ci rimane il *Ritratto di Isabella dei Medici Orsini*, Uffizi, (Anderson 6936) che è forse più puro nella sua organizzazione esteriore; ma un esame più attento ci denuncerà subito l'insufficiente e insicura riduzione degli elementi e la semplicistica descrizione della fisionomia.

Il *Ritratto di giovane donna*, che pubblichiamo ha una purezza ideale nella sua composizione architettonica. L'ovale dal volto è di un'inusuale regolarità, il poligono della scollatura è esattamente calcolato, sui capelli c'è solo una rete. Gli orecchini alle orecchie e intorno al collo una fila di perle con un picco'lo medagli- ne ci scoprono il senso assoluto per la sintesi della visione e l'eliminazione di tutto ciò che potrebbe urtare questo meraviglioso equilibrio del reale e dell' astratto. Luisa Beccherucci nel suo bello studio sintetico sul Bronzino con ragione notò il formale edonismo di quest'arte¹⁷. Ne esce una vita indurita che sfiora il cristallo, vecchia forma fiorentina unita in modo inscindibile al colore. Ma questo edonismo della forma si sente sul nostro bel ritratto con una purezza spirituale assoluta. Non la possiamo spiegare col solo volto innocente della giovane ragazza, ma la spiegheremo in primo luogo con quel senso per la purificazione della visione che era propria al grande maestro.

III

Non è stato difficile vedere che si tratta di un'invenzione tipica di *Carlino dei languori* (questo grande amore del Baldinucci) che ci ha lasciato nella sua opera una correlazione sentimentale della religiosità della controriforma (fig. 26). Non intendo dire con ciò che si tratti di un autografo. Aucor più che forse questo dipinto di Dobrota ha certa spiritualità bizzarra e quasi severa che la eleva ai nostri occhi al di sopra della debole sentimentalità cattolica di questo pittore, che disturbava molto Mateo Marangoni già nel 1920¹⁸.

Marangoni non ha potuto superare quel sentimento di ripugnanza che sentiva verso l'opera di questo pittore fino a che un giorno non si fermò con più attenzione davanti al *S. Domenico in preghiera* nella Galleria Pitti. Devo però ammettere

¹⁷ L. Beccherucci, *Manieristi Toscani*, pag. 19.

¹⁸ M. Marangoni, nel «Dedal», 1920, pag. 448.

che io non sono riuscito è fare la stessa cosa. I decenni che sono passati dallo studio di Marangoni ci hanno reso ancor più repulsiva questa sentimentalità non sostenuta da una corrispondente inventività pittorica.

Ma come sia invero istruttivo (e forse caratteristico per la sensibilità polivalente dei nostri tempi) lo dimostra il fatto che ho provato anch'io una sorpresa del tutto positiva: nella chiesa di S. Anastasio a Dobrota (Bocche di Cattaro), lo scorso anno mi colpì proprio questa *Madonna* (alt. 68, largh. 53 cm), per la sua semplice composizione di masse e linee e l'insolita armonia dei colori. Ogni screziosi à manca: l'azzurro dominante del mantello e il tono verde oliva del fazzoletto sono sufficienti a sollevare tutta la gamma costruita su uno sfondo scuro. A prima vista era forse possibile pensare che si tratti di una variante della *Madonna* della Sabauda a Torino, sulla quale le mani incrociate sul petto e quasi coperte dal manto creano un motivo molto meno felice. Le mani giunte della nostra *Madonna* sono in armonia con la snella massa delle spalle e del capo, e col fine ovale del volto la cui modellazione somaria e le parti inferiori appuntite ricordano alcune note invenzione manieristiche. E proprio la finezza d'invenzione e il tranquillo accordo dei colori mi hanno entusiasmato quella mattina, specialmente dopo aver visto il dipinto alla luce del giorno, davanti alla chiesa. È forse questa davvero la variante dell'invenzione che troviamo anche sulla *Madonna del dito* della Galleria Borghese e sulla *Blue Madonna* del Ringling Museum of Art a Sarasota¹⁹, solo che sul dipinto a Dobrota la delicatezza dell'immaginazione pittorica e il lieve movimento delle linee hanno reso più tenere e artisticamente «acetabile» quest'invenzione. Una nota aristocratica, leggermente severa sul volto e il drappeggio ondulato che lo circonda hanno attenuato e quasi offuscato su questa *Madonna* quella sentimentalità pietistica che ci è così sgradevole nell'opera di Carlo Dolci.

Si tratta di un autografo? A suo sfavore parla libertà pittorica che si osserva in ispecial modo sul drappeggio intorno al volto e sulle lumeggiature. Anche per le dita troppo lunghe si sente la presenza di uno spirito meno legato che parafasò il noto tema dolcesco in un periodo più tardo, forse persino barocco.

IV

»Ben parecchie volte la granduchessa Vittoria ebbe a compiacersi di posare davanti il ritratista fiammingo, e talvolta sotto sembianze simboliche speciali da lusingare la sua ricercata vanità« – scriveva Frizzoni nel 1919 trattando proprio il problema del ritratto di quest'ultimo discendente della casa ducale d'Urbino²⁰. Sposata da Ferdinando II dei Medici arrivò alla corte fiorentina dove diventò uno dei modelli di Giusto Sustermans.

Nel ritratto che pubblico (fig. 27) e che si trova in una collezione privata a Belgrado credo che ammiriamo proprio *Vittoria della Rovere in S. Orsola* (tela, alt. 66, largh. 54, 5 cm.). Il suo volto giallastro è ancora, seppur danneggiato, pieno di vita nel colore della pelle e nel rosso della labbra così significativo per questo pittore. Molti colori sono diventati purtroppo più scuri, ma si sente ancora la foltezza e la tenerezza dei capelli neri. Dalla piccola corona sul capo scende di dietro un velo che ha oggi un color verde sporco. Il mantello rosso crea la domi-

¹⁹ W. Suida, *Catalogue of Painting in the J. and M. Ringling Museum of Art*, 1949, n. 136.

²⁰ G. Frizzoni, nel «Bollettino d'Arte», 1919.

nante base caratteristica, mentre il drappeggio sul petto in bianco dorato è simile a quello sul ritratto della duchessa che si trovava a suo tempo nel Poggio a Caino, e oggi nella Pinacoteca del Palazzo Pitti²¹.

Nonostante lo stato di deterioramento nel quale si trova questo dipinto, penso che non si tratti dell'opera di scuola, bensì di un' opera autografa dello stesso artista. Nel catalogo dell'asta di Salga (maggio 1941) sotto il numero 2 si è venduto pure un ritratto della duchessa con una freccia in mano che è molto vicina a questa del nostro dipinto²², ma la qualità da quanto si può vedere dalla fotografia è evidentemente minore e può darsi che in questo caso si tratti davvero della copia o variante della bottega. L'esemplare belgradese è in ogni caso superiore. Per il tempo nel quale nacque, l'opera si avvicina al *Ritratto di Vittoria della Rovere*, nella Pinacoteca Carrara a Bergamo, anche se mi sembra più tardo di questa giovane figura della duchessa²³, ma non si trova nemmeno lontana dal ritratto di mezzo profilo degli Uffizi e degli esempi nella Pinacoteca Pitti.

Le alterazioni agiografiche della vanitosa duchessa che oltre sotto l'aspetto di S. Maddalena o Margherita ha saputo apparire persino sotto l'aspetto della Madonna, trovano nel dipinto belgradese una nuova variante: il suo ritratto con l'attributo della legendaria S. Orsola.

²¹ Foto Brogi n. 19117.

²² Fototeca del Kunsthistorisches Institut a Firenze, n. 132183.

²³ G. Frizzoni, op. cit.



21. Bacchiacca, Gesù alla colonna. - Ragusa, Duomo. - Krist na stupu. - Dubrovnik, Katedrala.



22. Seguace di Leonardo, Gesù alla colonna. – Vienna, già coll. Brunswick.
– Sliedbenik Leonardo, Krist na stupu. – Beč, nekad u zbirci Brunswick.



23. Bacchiacca, Ritratto di donna. – Firenze, Uffizi, 598 E.
– Portret ženc. – Firenca, Uffizi, 598 E.



24. Bracchiacca, Ritratto di donna. - Cracovia, Museo Nazionale. - Krakov, Muzeum Narodowe.



25. A. Bronzino, Ritratto di giovane donna. – Jugoslavia, già in coll. privata. – Portret mlade žene, nekad u privatnoj zbirci, Jugoslavija.



26. Da Carlo Dolci, Madonna. – Dobrota (Bocche di Cattaro), S. Anastasio. – Po Carlu Dolciju, Bogorodica. – Dobrota, Sv. Stasija.



27. G. Sustermanns, Vittoria della Rovere. – Jugoslavija, coll. privata. – Portret Vittorije della Rovere. – Jugoslavija, privatna zbirka.

Reference za fotografije:

Institut za Povijest umjetnosti i arheologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu. *Snimili*: Krešimir Tadić sl. 1—4, 6—20, Branko Balić sl. 5, 21, 25, 26, 27.

Foto Wolfrum, Beč, br. 2356: sl. 22.

Pracowna Fotograficzna Muzeum narodowego w Krakowie: sl. 24.

Sporintendenza alle Gallerie, Firenze sl. 23;