

Sinossi

Il presente saggio si propone di mettere in risalto la lunga fedeltà di Lorenzo di Credi alle invenzioni di Leonardo, suo vecchio condiscipolo nella bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio.

Che Lorenzo copiasse disegni di Leonardo e ne imitasse a volte le composizioni era già noto a Vasari, ma forse non è stato ancora sottolineato a sufficienza quanto a lungo e anche quanto a fondo Lorenzo abbia studiato le opere vinciane risalenti al primo soggiorno fiorentino. Per contro, a partire dal 1495 le fonti leonardesche del Credi si allargano all'Adorazione dei Magi, diventata probabilmente visibile intorno al 1493 dopo oltre un decennio di inaccessibilità, e persino ad alcune composizioni elaborate da Leonardo a Milano, confermando la probabile visita a Firenze da lui effettuata nel 1495. Lorenzo di Credi era il depositario della tradizione verrocchiesca e anche delle idee di Leonardo, e questo, unito alla irrepreensibile qualità delle sue opere, gli garantì un notevole prestigio, soprattutto tra artisti più giovani e geniali, quali Piero di Cosimo e Fra Bartolomeo, coi quali condivise anche lo stile 'geometrico' diffuso a Firenze tra fine XV e inizio XVI secolo.

Un diretto legame con questo stile, oltre alla vicinanza alla maniera matura del Credi, è esibito da Ferrando Yañez de Almedina, documentato quale collaboratore di Leonardo all'impresa della Battaglia di Anghiari. Diversamente da quanto solitamente sostenuto, si sostiene qui che il pittore spagnolo abbia avuto esperienze fiorentine e non milanesi prima dell'incontro con Leonardo, e che possa in precedenza aver lavorato proprio nella bottega di Lorenzo di Credi.

Summary

This essay aims to highlight Lorenzo di Credi's long-standing loyalty to the inventions of Leonardo, his former fellow student in Andrea del Verrocchio's workshop in Florence. That Lorenzo copied Leonardo's drawings and sometimes imitated his compositions was already known to Vasari, but perhaps it has not yet been sufficiently emphasised how long and how thoroughly Lorenzo studied Leonardo's works, dating back to the latter's first stay in Florence. On the other hand, from 1495 onwards, Credi's leonardesque sources expanded to include the Adoration of the Magi, which probably became visible around 1493 after more than a decade of inaccessibility, and even some compositions created by Leonardo in Milan, confirming that the latter visited Florence in 1495. Lorenzo di Credi was the custodian of the tradition established by Verrocchio and also of Leonardo's ideas, and this, combined with the impeccable quality of his works, guaranteed him considerable prestige, especially among younger and more talented artists such as Piero di Cosimo and Fra Bartolomeo, with whom he also shared the 'geometric' style that was widespread in Florence between the late 15th and early 16th centuries.

A direct connection to this style, in addition to his similarity to Credi's mature manner, is exhibited by Ferrando Yañez de Almedina, documented as Leonardo's collaborator for the Battle of Anghiari project. Contrary to what is usually claimed, it is argued here that the Spanish painter had experiences in Florence rather than Milan before meeting Leonardo, and that he may have previously worked in Lorenzo di Credi's workshop.

Jacob Willer, *On Paolo Guidotti's Singularly Unnaturalistic Response to Caravaggio, with New Proposals Including a Monumental Judith Beheading Holofernes*

Sinossi

Nato a Lucca nel 1569 circa, Paolo Guidotti, 'il Cavaliere Borghese', fu attivo prima a Roma e a Napoli, dove dipinse affreschi in stile tardo-manierista. Tuttavia, il suo primo dipinto a olio di cui si abbia documentazione, il David con la testa di Golia del 1608 a San Paolo fuori le Mura a Roma, rivela una risposta acuta e precoce a Caravaggio. Un altro imponente dipinto dedicato a un soggetto associato al Caravaggio, Giuditta che decapita Oloferne, è qui attribuito a Guidotti, ed è analizzata la gamma delle fonti che l'artista utilizzò per realizzarlo, tra cui Adam Elsheimer. Nel saggio si presenta inoltre un nuovo esempio della ritrattistica informale di Guidotti, al fine di dimostrare come possa aver aperto la strada a Gian Lorenzo Bernini, futuro genio del Barocco romano, che sarebbe stato anch'egli prediletto dai Borghese.

Summary

Born in Lucca c. 1569, Paolo Guidotti, 'il Cavaliere Borghese,' was first active in Rome and Naples, painting frescoes in the late mannerist style. However, his first documented oil painting, the 1608 David with the Head of Goliath in San Paolo fuori le Mura, Rome, reveals a keen, almost instant response to Caravaggio. Another impressive painting on a subject associated with Caravaggio, Judith Beheading Holofernes, is here attributed to Guidotti, with a discussion of the range of sources he used for it, including Adam Elsheimer. A new example of Guidotti's loose, informal portraiture is then introduced, to show how, with this aspect of his work, he may have paved the way for Gian Lorenzo Bernini, that next genius of the Roman baroque who was also favoured by the Borghese.

Alessandro De Stefani, L'antica Collezione Alexandre di disegni di Modigliani: origine, pubblicità, consistenza

Sinossi

Una mostra-evento a Venezia nel 1993 rivelò l'esistenza di circa quattrocentocinquanta disegni di Modigliani databili tra il 1907 e il 1914, raccolti in vita da un amico dell'artista, il dottor Paul Alexandre, e tenuti accuratamente al riparo dagli sguardi del pubblico. L'articolo esplora le ragioni di tale riserbo, scavando nel rapporto tra il collezionista e l'artista, ma anche seguendo le svolte e le accelerazioni del discorso pubblico su Modigliani.

All'origine della raccolta c'è un interesse per il processo creativo ancorato alla formazione scientifica di Paul Alexandre. Grazie al sostegno del collezionista, Modigliani poté praticare con grande libertà sia la pittura che il disegno. Entrambi sono rappresentati nella collezione, ma è soprattutto il secondo a offrire a Paul Alexandre materiale di studio. Modigliani piegò il mezzo a una produzione disseminata che superava i confini tradizionali dell'opera d'arte e poteva essere difficile da interpretare. Paul Alexandre applicò dunque alla raccolta dei disegni una tutela permanente e restrittiva che riflette l'atteggiamento avuto in vita verso l'amico.

Successivamente egli arricchì questo schema difensivo adottato d'istinto con una motivazione etica, giustificando il riserbo come impegno nella lotta contro i falsi. La mediocre letteratura del secondo Dopoguerra, permeabile ai falsi, indusse nel collezionista una sistematica diffidenza verso gli storici, mai autorizzati, per tutti gli anni Cinquanta, a studiare i disegni. Con le mutazioni del mercato, anche il valore economico dei disegni ebbe un ruolo nel mantenere il riserbo sulla raccolta. Le strategie patrimoniali, iniziate negli anni Sessanta con un inventario fantasma, allargarono la crepa tra il collezionista e gli storici, non del tutto sanata dagli eredi del dottore. Fornendo in appendice la chiave per decifrare l'inventario, l'articolo vuole restituire alla Collezione Alexandre la sua funzionalità piena come strumento di conoscenza dell'arte di Modigliani.

Summary

An exhibition held in Venice in 1993 revealed the existence of approximately 450 drawings by Modigliani dating from between 1907 and 1914. These works had been collected during the artist's lifetime by a friend, Dr. Paul Alexandre, and carefully kept out of the public eye. This article explores the reasons for such discretion, examining both the relationship between the collector and the artist as well as the shifts and accelerations in the public discourse surrounding Modigliani.

At the origin of the collection lay an interest in the creative process rooted in Paul Alexandre's scientific training. Thanks to the collector's support, Modigliani was able to practice both painting and drawing with considerable freedom. Both media are represented in the collection, yet it is drawing that above all provided Paul Alexandre with material for study. Modigliani bent drawing into a dispersed production that exceeded the traditional boundaries of the work of art, and could therefore be difficult to interpret. Paul Alexandre thus applied a permanent and restrictive form of protection to the drawings that reflected the attitude he had adopted toward his friend during the artist's lifetime.

He later enriched this instinctively adopted defensive framework with an ethical motivation, justifying his discretion as a commitment to the fight against forgeries. The mediocre postwar literature, vulnerable to falsifications, fostered in the collector a systematic distrust of art historians, who throughout the 1950s were never authorized to study the drawings.

With the transformations of the market, the economic value of the drawings also played a role in maintaining the secrecy surrounding the collection. Art market strategies, initiated in the 1960s with a phantom inventory, further widened the rift between the collector and art historians—a divide not entirely healed by the doctor's heirs. By providing, in an appendix, the key to deciphering this inventory, the article seeks to restore the Alexandre Collection to its full function as an instrument for understanding Modigliani's art.

Virginia Vannucchi, *Oltre l'anthropos: pratiche di cura interspecie nell'eco-arte italiana dell'ultimo ventennio*

Sinossi

L'articolo prende in esame alcune pratiche di eco-arte italiana sviluppatesi nell'ultimo ventennio, adottando la lente concettuale della cura quale dispositivo critico, etico ed estetico capace di mettere in discussione il paradigma antropocentrico ereditato dalla modernità.

Muovendo dalle riflessioni di Bruno Latour sull'Antropocene e sul 'nuovo regime climatico', nonché dalla rielaborazione del concetto di 'ecosofia' di Félix Guattari, il contributo inquadra la crisi ecologica come una crisi eminentemente culturale e percettiva, che investe in modo diretto il campo delle arti visive. In questo contesto, la cura non è assunta come gesto universalmente positivo, bensì come un concetto stratificato e contraddittorio, attraversato da tensioni tra sostegno e controllo, affezione e potere, come messo in evidenza dalle tesi di María Puig de la Bellacasa e Rachel Adams. Attraverso l'analisi di una selezione di casi studio – tra cui le pratiche di Luigi Coppola, Silvia Cini, Diego Scroppo, Lorenzo Zerbini, Filippo Leonardi, Leone Contini, Marzia Migliora ed Eugenio Tibaldi – l'articolo mostra come l'eco-arte italiana contemporanea si configuri come un insieme eterogeneo di laboratori sperimentali orientati alla ridefinizione delle relazioni tra umano e altro-dall'umano. Le opere esaminate attivano differenti declinazioni della cura, che spaziano dal decentramento dell'autorialità e dalle pratiche di commoning alla rieducazione della percezione e al riconoscimento dell'agency non umana; dalla critica ai dispositivi tassonomici e museali di matrice coloniale, fino alla messa in luce delle asimmetrie di potere che attraversano le pratiche di cura intra- e interspecie.

L'analisi evidenzia come tali esperienze artistiche non si limitino a rappresentare il collasso ecologico, ma agiscano piuttosto come dispositivi critici in grado di produrre nuove sensibilità e forme di soggettivazione. Qui intesa come strumento metodologico situato e non normativo, la cura consente di restituire la complessità e le ambivalenze dell'eco-arte contemporanea, contribuendo a una riflessione più articolata sui nessi tra pratiche artistiche ed ecologia politica nel contesto italiano.

Summary

This article explores a set of eco-art practices that have emerged in Italy over the last two decades, approaching care as a critical framework through which to question the anthropocentric assumptions inherited from modernity. Rather than treating care as a benign or universally affirmative gesture, the article understands it as a complex and contested concept, informed by tensions between support and control, affection and power. Drawing on Bruno Latour's reflections on the Anthropocene and the 'new climatic regime,' alongside Félix Guattari's notion of ecosophy, the ecological crisis is framed not simply as an environmental emergency, but as a profoundly cultural and perceptual condition in which the visual arts play a key role. Through a series of case studies—including works by Luigi Coppola, Silvia Cini, Diego Scroppo, Lorenzo Zerbini, Filippo Leonardi, Leone Contini, Marzia Migliora, and Eugenio Tibaldi—the article argues that contemporary Italian eco-art operates as a diverse field of experimental practices concerned with reconfiguring relations between the human and the more-than-human. These practices mobilize care in multiple ways: by decentering artistic authorship through forms of commoning; by reshaping perception and foregrounding nonhuman agency; and by critically engaging with colonial-derived taxonomic and museum devices and tools, and the power relations embedded in both interspecies and intraspecies forms of care. Rather than offering representational responses to ecological collapse, the works discussed function as critical devices that cultivate new modes of attention, sensitivity, and political subjectivation. Conceived as a situated and non-normative methodological tool, care provides a way to grasp the ambivalence and complexity of contemporary eco-art, while contributing to broader debates on political ecology and the role of artistic practice within them, from an Italian yet internationally relevant perspective.

Giorgio Bacci, *Visioni di mondi possibili: arte e immaginari indigeni*

Sinossi

Il contributo indaga il confine come spazio dinamico di produzione culturale, mettendo in dialogo la Storia dell'Arte con i Border Studies. I paesaggi di confine sono intesi come interstizi estetici, politici e sociali nei quali identità, memorie e appartenenze si configurano come processi in continua ridefinizione. In questa prospettiva, le pratiche artistiche indigene contemporanee operano una critica dei dispositivi espositivi occidentali, ristrutturandone dall'interno le coordinate epistemologiche.

L'analisi si concentra su tre casi studio presentati alla Biennale di Venezia (Padiglione del Cile e Padiglione Sámi alla Biennale Arte 2022; 'Padiglione Foresta' di Paulo Tavares/autonoma alla Biennale Architettura 2023), affiancati dal lavoro di Kent Monkman in ambito nordamericano. Attraverso un approccio comparato, il saggio dimostra come tali pratiche non si limitino a rivendicare identità culturali, ma trasformino il padiglione nazionale e il museo in spazi di critica sistemica e di immaginazione ecologica decoloniale.

Summary

This article explores the border as a dynamic space of cultural production, bringing Art History into dialogue with Border Studies. Borderscapes are understood as aesthetic, political, and social interstices in which identities, memories, and belongings emerge as constantly evolving processes. From this perspective, contemporary Indigenous artistic practices critically engage with Western exhibitionary systems, restructuring their epistemological coordinates from within.

The analysis focuses on three case studies presented at the Venice Biennale (the Chile Pavilion and the Sámi Pavilion at the 2022 Art Biennale; and the 'Forest Pavilion' by Paulo Tavares/ autonoma at the 2023 Architecture Biennale), alongside Kent Monkman's work in North America. Through a comparative approach, the article demonstrates that these practices move beyond the assertion of cultural identities to transform the national pavilion and the museum into spaces of systemic critique and decolonial ecological imagination.

Gigetta Dalli Regoli, *Botticelli, una questione irrisolta: la Fuga in Egitto del Museo Jacquemart-André*

Sinossi

Al centro del breve saggio è un piccolo gruppo di dipinti che la critica, e in primo luogo Federico Zeri, assegna all'attività tarda della Bottega di Sandro Botticelli. L'autrice punta la sua attenzione su uno di questi, la Fuga in Egitto, eseguita su disegno del maestro ma elaborata nella stesura pittorica da un collaboratore, e ne esamina l'iconografia insolita: i viandanti infatti procedono su una strada in discesa, con la Madonna che avanza a piedi, non sulla groppa di un asino come di consueto. Le affinità che legano la Fuga Jacquemart André a un altro dipinto del gruppo (un episodio dell'infanzia di Cristo narrato da testi apocrifi) inducono l'autrice a ipotizzare che la tavola del Museo parigino possa rappresentare non una fuga, ma un ritorno dall'Egitto.

Summary

The focus of this short essay is a small group of paintings that critics, primarily Federico Zeri, attribute to the later work of Sandro Botticelli's workshop. The author focuses on one painting, Flight into Egypt, based on a drawing done by the master but with the pictorial layering executed by a collaborator, and examines its unusual iconography: the travelers proceed down a slope, with the Madonna advancing on foot, not on the back of a donkey as is customary. The similarities between this Flight and another painting in the group (of an episode from Christ's childhood narrated in apocryphal texts) lead the author to hypothesize that the panel in the Paris museum may depict not a flight to, but a return from Egypt.

Daniele Lauri, *Gli invii di autoritratti di pittori in Galleria durante il regno di Gian Gastone de' Medici (1723-1737), e una digressione sui due ritratti di Violante Siries Cerroti*

Sinossi

L'articolo analizza gli invii di autoritratti di pittori alla Galleria degli Uffizi durante il regno di Gian Gastone de' Medici (1723-1737), ricostruendone la cronologia e le modalità di acquisizione attraverso un nuovo e sistematico spoglio dei Giornali di guardaroba dell'Archivio di Stato di Firenze. Muovendo dalle scarse notizie tramandate dalla letteratura precedente, in particolare dagli studi di

Silvia Meloni Trkulja, il contributo propone una serie di precisazioni e correzioni documentarie relative agli invii effettuati negli ultimi anni del Granducato mediceo, distinguendo con maggiore chiarezza tra le iniziative dirette del sovrano e quelle promosse da Anna Maria Luisa de' Medici. Vengono riesaminati i casi degli autoritratti di Martin van Mytens il Giovane, Francesco Solimena, Sebastiano Conca, Nicolas de Largillière, Jacques-Antoine Arlaud e Pieter Mulier detto il Cavalier Tempesta, chiarendone le date di consegna, le circostanze dell'ingresso in Galleria e la successiva fortuna inventariale. Particolare attenzione è dedicata al complesso problema dei due autoritratti di Violante Beatrice Siries Cerroti, uno commissionato direttamente da Gian Gastone e l'altro proveniente dalla collezione dell'abate Antonio Pazzi, mettendo in luce incongruenze inventariali e documentarie, tra spostamenti di sede e sovrapposizioni catalografiche. L'analisi incrociata delle fonti archivistiche, inventariali e iconografiche consente di avanzare nuove ipotesi circa la presenza di un autoritratto di Violante in Galleria e, più in generale, sul ruolo svolto da Gian Gastone de' Medici nell'accrescimento finale della celebre serie degli autoritratti degli Uffizi.

Summary

*This article examines the consignments of painters' self-portraits to the Uffizi Gallery during the reign of Gian Gastone de' Medici (1723–1737), reconstructing their chronology and modes of acquisition through a new and systematic review of the *Giornali di guardaroba* preserved in the Archivio di Stato di Firenze. Building on the limited evidence transmitted by earlier scholarship, particularly the studies of Silvia Meloni Trkulja, the present contribution proposes a series of documentary clarifications and corrections concerning the self-portraits sent to the Gallery in the final years of the Medici Grand Duchy, drawing a clearer distinction between initiatives undertaken directly by the sovereign and those promoted by Anna Maria Luisa de' Medici. The cases of the self-portraits by Martin van Mytens the Younger, Francesco Solimena, Sebastiano Conca, Nicolas de Largillière, Jacques-Antoine Arlaud, and Pieter Mulier (also known as Cavalier Tempesta) are re-examined, clarifying their dates of delivery, the circumstances of their entry into the Gallery, and their subsequent inventory history. Particular attention is devoted to the complex issue of the two self-portraits by Violante Beatrice Siries Cerroti—one commissioned directly by Gian Gastone and the other originating from the collection of Abbot Antonio Pazzi—highlighting documentary and inventory inconsistencies, including changes of location and cataloguing overlaps. The cross-analysis of archival, inventory, and iconographic sources makes it possible to advance new hypotheses concerning the presence of a self-portrait by Violante in the Gallery and, more broadly, the role played by Gian Gastone de' Medici in the final expansion of the celebrated collection of artists' self-portraits at the Uffizi.*