

PIETRO BERRETTINI, detto
PIETRO DA CORTONA
(Cortona 1596 – Roma 1669)

La Vergine offre il Bambino a san Francesco

Olio su tela, cm 98 x 75
Collezione NAM

Bibliografia: R. Contini, in *Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, catalogo della mostra, a cura di R. Contini, F. Solinas, Firenze, Casa Buonarroti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 126-127, n. 23.

Il 30 dicembre 1642 da Firenze dove ha terminato gli affreschi della Sala di Venere a Palazzo Pitti, Pietro da Cortona in una lettera al cardinale Francesco Barberini, annuncia il suo rientro a Roma, previsto per il mese successivo. Da Roma infatti il 31 gennaio 1643 scrive al Principe Leopoldo dei Medici per salutarlo e ringraziarlo [1].

Si conclude così per l'artista un decennio eccezionale che ne sancisce la fama internazionale e il grande successo pubblico. Si concentrano infatti in questo decennio invenzioni straordinarie, destinate a caratterizzare da allora in poi il suo linguaggio innovativo e coinvolgente. Proprio dieci anni prima gli era strato affidato l'incarico più ambito e prestigioso del momento: aveva infatti iniziato a dipingere la volta del salone di Palazzo Barberini, in un'impresa monumentale in cui alle difficolta degli ampi spazi si univano quelle dell'intricato teorema iconologico (fig. 1).

I documenti su questo lavoro ci consentono di seguire l'intero svolgimento dell'opera, in cui il pittore è coadiuvato dagli allievi Romanelli, Bottalla, Ubaldini, che potremmo definire anche collaboratori considerato lo scarto di età non così elevato come nel caso degli allievi di secondo generazione: Ciro Feri, Lazzaro Baldi e tanti altri ancora, veri e propri seguaci cui spetta il compito di tramandare le invenzioni del maestro più che di condividerle all'origine, come negli affresco del salone [2]. Nel 1637 la decorazione della volta non era terminata e l'artista decide di interromperla forse per le difficoltà che un'impresa del genere comportava, e di intraprendere un viaggio per accompagnare il cardinale Giulio Sacchetti a Bologna dove questi era stato nominato legato pontificio. L'artista decide di fermarsi però a Firenze e qui viene ingaggiato dai Medici per dipingere gli affreschi della Sala della Stufa a Palazzo Pitti. Era stato l'amico del pittore Michelangelo Buonarroti il giovane, che lo apprezzava oltremisura, a segnalre la presenza del pittore a Firenze, a suo giudizio un'occasione unica per ottenere un'opera del maestro, allora così famoso e probabilmente era stato lo stesso Buonarroti a sollecitare la sosta fiorentina del pittore [3]. Come sappiamo a Cortona viene commissionata la decorazione della Sala della Stufa, leggermente defilata nel palazzo, in cui sono celebrate le storie delle *Metamorfosi* di Ovidio con il tema delle *Quattro età dell'uomo*. In sei mesi Cortona termina le prime due scene con l'*Età dell'oro* e l'*Età dell'argento*, con una trasposizione lirica e seducente dei precedenti romani, improntati a un più solenne classicismo.





1. Pietro da Cortona, *Il Trionfo della Divina Provvidenza*. Volta del salone di Palazzo Barberini

Tornato poi a Roma nello stesso 1637, conclude con un impegno costante le pitture del salone, che vengono inaugurate da papa Urbano VIII il 30 dicembre 1639. Tra queste due imprese così prestigiose che lo vedono attivo per i mecenati più potenti e ambiti, i Barberini a Roma e i Medici a Firenze, Cortona realizza opere straordinarie come i cartoni per gli arazzi Barberini, la pala della *Trinità* in San Pietro, la grandiosa tela raffigurante *Sant'Alessio morente* eguita per Anna Colonna, per citare solo alcune delle varie imprese [4].

A questa data attorno agli anni '40 l'artista è davvero al culmine della maturità e la sua vena creativa esprime in pieno il gusto sontuoso e carico di energia ma anche di tenerezza che lo contraddistingue.

Non possiamo non ricordare come gli inizi della sua carriera fossero stati lenti e incerti, legati all'apprendistato del maestro toscano Baccio Ciarpi e che solo il lavoro costante e la disciplina, sottolineati da tutte le biografie, lo avevano fatto emergere, non prima degli anni attorno al 1623 grazie a una serie di circostanze e incontri fortunati e determinanti [5].





Ecco perché una piccola pala raffigurante *La Vergine offre il Bambino a San Francesco*, risalente proprio a questi anni centrali della maturità di Cortona ci appare estremamente interessante, anche per la serie di problematiche che ci pone. La sua alta qualità e la fluidità della conduzione pittorica ne fanno una testimonianza di questi anni centrali della vicenda artistica di Cortona. Infatti per quanto riguarda la data questa dovrebbe coincidere con quella del grande dipinto di cui ci appare modello preparatorio. Si tratta infatti di una versione della grande pala (misura 314 x 208 cm) di questo soggetto presente nella quarta cappella della navata destra della chiesa della Santissima Annunziata ad Arezzo (fig. 2) Eseguita su commissione di Torquato Barbolani di Montauto la cui famiglia era titolare della cappella, la tela è citata da Luca Berrettini in una lettera a Ciro Ferri del 1679, pubblicata da Campori nel 1866 [6].

La scelta cade su un'iconografia nel segno della tradizione, che sottolinea il ruolo del santo e il suo strettissimo legame con la Vergine che sembra volerlo prediligere offrendogli il

2. Pietro da Cortona, *La Vergine offre il Bambino a San Francesco*. Arezzo, S.S. Annunziata

3. Domenichino, *La Vergine offre il Bambino a San Francesco*. Parigi, Musée du Louvre





4. Pietro da Cortona, *Adorazione dei pastori*. Roma, San Salvatore in Lauro

5. Domenichino, *Comunione di San Gerolamo*. Roma, San Girolamo della Carità

6. Ciro Ferri, *La Vergine affida il Bambino a Santa Martina*. Collezione privata

Bambino. Un precedente, poco noto, è costuito da un piccolo rame di Domenichino conservato al Louvre, di provenienza Barberini (Inv. N. 791 e MR180), dalla conduzione quasi smaltata nei colori smaglianti e definiti senza sfumature; in questo dipinto il Bambino è raffigurato già nelle braccia del santo che lo stringe teneramente (fig. 3). Certo non sappiamo se Cortona conoscesse questo rame, sappiamo però che Cortona giovane era rimasto fortemente suggestionato dalla figura del grande maestro emiliano, fino a citarlo nella sua precoce pala della *Adorazione dei pastori*, eseguita nel 1626 per la romana chiesa di S. Salvatore in Lauro (fig. 4)[7]. Qui Cortona riprende un dettaglio estremamente significativo, quello degli angioletti in alto sulla destra, che sembrano invadere la scena, mediati proprio da Domenichino che li aveva dipinti nella *Comunione di San Girolamo* del 1614,



opera celebre e visitatissima nella chiesa oratoriana di San Girolamo della Carità, meta delle frequentazioni giovanili di Cortona (fig. 5). Ma la tela di Arezzo del pittore, oltre a rimandare a un precedente di un autore così prestigioso, diviene anche spunto per i suoi allievi che ne tramandano invenzioni e gusto. Tra questi, il più fedele e ortodosso seguace, Ciro Ferri, realizza un'opera raffigurante la *Vergine che affida il Bambino a santa Martina,* in collezione privata, che guarda con evidenza alla pala di Cortona ad Arezzo (fig. 6). Stessa impostazione generale, stessi toni intimi e commoventi che ne confermano il successo facendone un prototipo per gli anni di fine Seicento [8].

La datazione del piccolo modello oggetto di questo studio viene collocata attorno al 1641, quando terminano i lavori di realizzazione della cappella di Arezzo e il pittore si trova ancora in Toscana. La piccola pala o modelletto dovrebbe quindi risalire anch'esso a questo felice periodo fiorentino, a cui rimandano, come vedremo, tutti i caratteri stilistici del quadro.

Il dipinto, raffigurante *La Vergine offre il Bambino a San Francesco*, è di piccolo formato, ma non così piccolo da configurarsi come bozzetto di cui non ha le prerogative della sommarietà e della visione d'insieme. Misura infatti 98 x 75 cm.

La pala, che raffigura un santo così amato come Francesco, dovette esercitare forte interesse come dimostrano le varie versioni esistenti che la replicano in differenti formati. Contini, che per primo pubblica nel 2010 la presente paletta, le elenca tutte descrivendole con precisione di dati [9].

Una versione di notevoli dimensioni si conserva nella Pinacoteca Vaticana (227 x 151 cm) proveniente dai Palazzi di Castelgandolfo, di cui non si conoscono le vicende precedenti. Presenta una conduzione in tutto conforme al precedente di Arezzo, con una esecuzione forse più sobria, ricordata da Briganti senza un commento specifico.

Sempre Contini ricorda due esemplari di piccole dimensioni conservati nei musei russi: all'Ermitage un piccolissimo rame (37 x 25 cm) per il formato e la tecnica molto probabilmente una memoria come ipotizza lo stesso Contini, il che rafforza l'idea del successo della grande pala di Arezzo e del suo soggetto, denso di tenerezza.



7. Pietro da Cortona, *Sala di Venere*. Firenze Palazzo Pitti

Nei depositi del Museo Puskin una tela di misure non lontane da quelle del nostro dipinto (96 x 74 cm) viene definita da Contini "di mano mediocre". E infine un'ulteriore versione si trova a Bucarest, Muzeul National de Arta Romaniei, Galeria Universala, ricordata da I. Beldiman [10].

La piccola pala che qui si pubblica ci appare davvero conforme al grande originale pur presentando alcune varianti nella zona superiore della tela dove le teste di cherubini sono più numerose rispetto alla realizzazione finale. Per il resto ritroviamo tutti i dettagli che fanno del quadro un esempio di profonda tenerezza religiosa. Così la Vergine giovanissima che con affetto porge il Bambino a san Francesco, un bambino vero, roseo e paffuto. La sua figurina si sbilancia verso il santo e quasi lo tocca con la manina, divenendo così il fulcro dell'opera che in lui riunisce i tre protagonisti. Ci sono poi quei particolari che punteggiano lo spazio con grazia a dare forza alla scena: il messale aperto in primo piano, il compagno francescano seduto in terra,

8. Pietro da Cortona, *Nascita della Vergine*. Perugia, Galleria Nazionale

quasi addormentato, le fronde mosse sul fondo di un cielo corrusco, quello preferito da Cortona, che fa vibrare le luci. E poi due o tre stelline luminose, quasi un capriccio, eppure determinanti per la visione finale.

Possiamo notare che in questi anni, subito dopo l'esperienza fiorentina, lo stile di Cortona sembra inclinare verso una visione nuova. più letteraria e patetica. Alle composizioni solenni destinate a esaltare il potere romano si affianca ora un gusto lirico e tenero ben visibile nelle figure della Sala di Venere in Palazzo Pitti, dove assistiamo al trionfo della giovinezza e della grazia femminile, interpretate con una maniera soffusa e seducente (fig. 7). Troviamo nel nostro dipinto un elemento che lo caratterizza e che ricorre nella produzione del periodo, un nuovo tipo di bellezza femminile proposto da Cortona. La Vergine è infatti rappresentata con un volto giovanissimo, dall'espressione carica di tenerezza, una bellezza familiare e realistica insieme che si sostituisce a quell'ideale di solenne classicismo, quasi statuario, delle sue prime opere. Basti infatti confrontare il nostro dipinto con la pala di San Salvatore in Lauro, ma anche con la grande pala successiva della chiesa di Cortona, di cui si dirà, per verificare che a questa data il pittore si ispira a modelli più realistici nella grazia quotidiana che sprigionano. L'esempio forse più significativo di questo modo di rappresentare personaggi femminili è costituito dalla tela raffigurante la *Nascita della Vergine*, firmata e datata 1643, eseguita per i Padri Oratoriani della chiesa di S. Filippo a Perugia e oggi conservata nella locale Galleria Nazionale [11]. Una scena che ci cattura per il suo realismo in cui anche la piccola neonata esprime dolce tenerezza e che emana un clima di serenità domestica che pervade tutto il quadro (fig. 8). Una differenza totale dal famoso precedente dello stesso soggetto che Guido Reni aveva dipinto nella Cappella del Palazzo del Quirinale tra il 1609 e il 1611, improntato a una solenne e severa compostezza. Qui prevale invece la realtà quotidiana, al punto che gli stessi Oratoriani, committenti della pala, non gradirono particolarmente l'opera proprio per queste sue evidenti prerogative, più familiari che spirituali. Il volto dalla bellezza quasi infantile della Vergine del nostro modello ricorre poi nelle tante figure di santa Martina dipinte da Cortona che la venera e per la quale manifesta una devozione personale e intima che esprime nei tratti del suo volto e nell'atmosfera che riesce a esprimere, proprio per ribadire il suo legame stretto e intimo con la santa. La seducente grazia della Vergine, così frequente nei personaggi femminili



realizzati da da Pietro Cortona, sembra quasi contrastare con la personalità dell'artista, assolutamente disinteressanto all'universo femminile che su di lui non esercita nessun fascino. Eppure queste figure di sante, di divinità mitologiche, di allegorie, sono il modello perfetto per le invenzioni del tardo barocco e saranno riprese dai tanti seguaci e dai tanti allievi del maestro. Molto diversa l'attitudine di Bernini, Rubens, Salvator Rosa, tutti coinvolti in legami amorosi intensi e passionali [12].

Ma torniamo al modelletto e cerchiamo di comprendere quale fosse la sua funzione, ovvero come procedeva il lavoro di Cortona, ma anche di tanti pittori del periodo.

Questo argomento suscita una grande curiosità perché ci sembra di poter entrare nella bottega e assistere alla nascita di un'opera, ci avvicina al personaggio e ci introduce nel mondo della creatività. Eppure su questi argomenti non esistono fonti, notizie storiche, relazioni, se si fa eccezione per i documenti relativi alla esecuzione degli affreschi, in cui si descrive il lavoro preliminare dello stuccatore che prepara gli intonaci da quello successivo del pittore.

Sicuramente il disegno esercita un ruolo primario come possiamo immaginare e verificare da alcuni esemplari che ci appaiono schizzi velocissimi, imprecisi, prime idee di insieme. Lo vediamo proprio per Cortona negli affreschi della Volta Barberini. A queste prime idee seguono disegni di porzioni precise di scene, talvolta quadrettati e, ancora, esemplari relativi a un particolare di primo piano: una testa, un nudo, la figura di un protagonista, in una grande varietà dettata evidentemente dalle diverse necessità. Una produzione purtroppo frammentaria e esigua che non ci consente di definire un vero e proprio metodo di lavoro [13].

Per i dipinti l'iter ci appare ovviamente diverso anche se il disegno preparatorio si configura come il primo stadio dell'invenzione. E ce lo documentano i tanti fogli preparatori per la realizzazione di opere su tela relativi a singoli particolari ma anche alla visione d'insieme.

Ma quale è lo stadio successivo al disegno, preliminare ad affrontare la grande superficie della tela, mettendo a punto pose, dettagli, colori? Possiamo ipotizzare che il pittore realizzi un bozzetto, con caratteristiche precise: dimensioni decisamente ridotte, esecuzione sommaria, tessitura fluida e imprecisa.



9. Pietro da Cortona, *Sacrificio di Noè* (bozzetto). Columbus (Ohio), collezione Croce

I personaggi abbozzati, i colori terrosi, non hanno la grazia o la seduttività della pittura in grande, ma sono come dei concentrati da sviluppare in seguito. Un esemplare che risponde a questi requisiti è la piccola tela della *Processione di San Carlo*, da mettere in relazione alla grande pala di questo soggetto eseguita da Pietro da Cortona per la Chiesa di San Carlo ai Catinari attorno al 1667, nei suoi ultimissimi anni. Conservata presso la Galleria Colonna, la piccola tela presenta toni bruni e uniformi e volti indefiniti, davvero una sorta di primissima redazione da sviluppare in seguito.

Un altro esempio di questo comporre quasi sgraziato, veloce e sommario lo ritroviamo in un bozzetto raffigurante *Il Sacrificio di Noé* publicato per la prima volta da Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 2001 e attualmente conservato nella collezione Croce a Columbus in Ohio (fig. 9) [14]. Coincidono le dimensioni davvero minute e tutto il modo di trattare la scena, velocemente delineata, imperfetta nelle figure e nei volti, con una gamma di colori scarna. Ce lo dimostra la differenza tra questo dipinto e la sua realizzazione finale, l'affresco dello stesso soggetto, eseguito da Cortona nella Sala della Muletta in Palazzo Pitti, nel corso del suo ultimo soggiorno fiorentino, quindi tra il 1644 e il '47. Si tratta di un'opera meno nota rispetto altri più famosi lavori in Palazzo Pitti, pubblicata per la prima volta da M. Chiarini nel 1967 [15].

Questo affresco riprende la scena del bozzetto, realizzandola secondo modalità completamente diverse, con una materia

chiarissima e gessosa e un colorismo morbidamente sfumato. Ricorre la tipologia femminile di spalle, leggermente girata, così frequente nel repertorio dell'artista, dalla bellezza smagliante, assolutamente lontana dai toni terrosi e dall'andamento concitato del bozzetto. Nell'affresco le figure si dilatano armoniosamente, sciogliendo i nodi di quella prima idea, tutta da reinterpretare nella versione finita (fig. 10).

La nostra *Vergine che offre il Bambino a san Francesco* non ha però queste prerogative: prima di tutto presenta una dimensione maggiore, che rispetta i rapporti della versione finale; inoltre l'esecuzione, morbidamente fluida, si concentra su tutti i dettagli offrendo un esempio sul quale poi riferirsi per la pala di Arezzo.

Non possiamo quindi definire propriamente bozzetto questa tela, ma direi modello preparatorio o modelletto, secondo un procedimento già sperimentato.



10. Pietro da Cortona, *Sacrificio di Noè* (affresco). Firenze, Palazzo Pitti, Sala della Muletta





Una situazione analoga si verifica infatti per la pala del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona raffigurante *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo, Giovanni Battista, Stefano papa e Francesco* (fig. 11). Esiste infatti una versione di dimensioni ridotte, non lontane da quelle del nostro quadro, conservata in collezione privata, che anticipa in tutto la pala finita. Ritroviamo gli atteggiamenti e le pose di tutti i protagonisti, l'architettura ad arco sul fondo, ogni elemento descrittivo e la stessa gamma cromatica (fig. 12).

Dobbiamo quindi immaginare che predisporre una versione in formato ridotto, ma già conforme alla resa finale, fosse il tassello successivo al primo sbozzo di massima e che in alcuni casi fosse lo stesso committente a richiederlo.

Anna Lo Bianco

11. Pietro da Cortona, *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo, Giovanni Battista, Stefano papa e Francesco*. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca

12. Pietro da Cortona, *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo, Giovanni Battista, Stefano papa e Francesco*. Collezione privata

[1] M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977, pp. 197-241.
[2] È possibile seguire tutto l'iter della decorazione ad affresco della Volta attraverso I documenti conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini e nell'Archivio di Stato di Roma pubblicati da O. Verdi, *Le fonti documentarie*, in *Il Voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini*, in "Quaderni di Palazzo Venezia", pubblicati a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, Roma 1983, pp. 91-98. Nello stesso volume, edito in occasione del restauro conservativo degli affreschi, eseguito da Bruno Zanardi, si veda anche a A. Lo Bianco, *I disegni preparatori*, pp. 53-90. Sempre sulla volta si rimanda a M. Testa in *Academia Edu*, 2004, *Pietro da Cortona e il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il Pontificato di Urbano VIII Barberini*; e anche A. Lo Bianco, *La Volta di Pietro da Cortona*, Roma 2004.
[3] Il legame strettissimo e l'amicizia tra Pietro da Cortona e Michelangelo Buonarroti il giovane sono documentate da una fitta corrispondenza tra i due ma anche dalle lettere del Buonarroti all'architetto Luigi Arrigucci, riguardanti sempre il rapporto con Cortona, spesso anche problematico. Si veda *Documenti dell'Archivio Buonarroti*, a cura di E. Lombardi, in *Una gloria europea*, *cit*., pp. 169-175.
[4] Sulla figura di Pietro da Cortona resta insostituibile la monografia di G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, con *aggiornamenti e aggiunte*, a cura di L. Trezzani e L. Laureati, Firenze 1982. Si segnala poi il volume di J. M. Merz, *Pietro da Cortona, Der Aufstieg zum Führenden Maler im Barocken Rom*, Tubingen 1991; il catalogo della mostra *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, a cura di A. Lo Bianco, Roma Palazzo Venezia, Milano 1997. E subito dopo *Pietro da Cortona Atti del Convegno internazionale Roma-Firenze 12 – 15 novembre 1997,* a cura di L. Frommel e S. Schütze, edito a Milano 1998. *Una gloria europea Pietro da Cortona a Firenze (1637 – 1647)*, catalogo della mostra, a cura di R. Contini e F. Solinas, Firenze 2010, Milano 2010.
[5] L'affermazione di Cortona è lenta e graduale e giunge alla fine di un apprendistato fatto di quotidianità, di prassi di carità e di continua operosità. Come si vede, tanta disciplina che caratterizza i suoi primi anni romani. Il suo maestro è Baccio Ciarpi, uomo pio e artista di qualità, che lo guida in quel mondo complesso. Ma solo nel momento in cui Pietro si emancipa da questo alunnato, inizia a divenire autonomo e ad entrare in contatto con quei committenti e con quegli intellettuali più avanzati che ne sollecitano le sue grandi qualità. Tra questi la famiglia Crescenzi, i Colonna e naturalmente i Sacchetti ai quali deve i primi importanti incarichi e che lo introducono presso i Barberini. Per queste tematiche si rimanda alla scrivente, *Pietro da Cortona: carriera e fortuna dell'artista*, in *Pietro da Cortona*, *cit.* 1997, pp. 21-40.
[6] R. Contini, scheda in *Una Gloria europea Pietro da Cortona a Firenze*, *cit*., p. 126.
[7] L'*Adorazione dei pastori* dipinta per la chiesa romana di San Salvatore in Lauro, rappresenta una tappa fondamentale della prima maturità di Cortona. Riassume infatti tutti i ricordi della sua formazione toscana, ma contiene già tutta la monumentalità della scena sacra ambientata nella Roma antica e la proposta di modelli nuovi, soprattutto femminili, mediati da Vouet e dalla sua visione originale e sofisticata.
[8] Ciro Ferri è il suo allievo più ortodosso e fedele. A lui più che agli altri e pur numerosi, il compito di tramandare uno stile e un gusto propri del maestro. Su Ferri recentemente M. C. Paoluzzi ha pubblicato numerosi articoli ed è in corso di preparazione la monografia.
[9] Si rimanda alla nota 6.
[10] I. Beldiman, *Da Antonello da Messina a Rembrandt*, 1996, p. 54. Sempre in R. Contini che indica nella sua dettagliata scheda le versioni conservate nei vari musei.
[11] Il quadro testimonia lo strettissimo legame tra l'artista e la comunità degli Oratoriani che si instaura già ai tempi del suo alunnato presso Baccio Ciarpi, oratoriano anch'egli e frequentatore della Chiesa della Vallicella dove è anche attivo come pittore. La tela viene eseguita a Roma nel 1643, come si legge nell'iscrizione che accompagna la firma, quindi in quel breve periodo di sosta a Roma tra le esperienze fiorentine. Tutte le fonti locali hanno sempre sottolineato la grande suggestione emanata dalla scena, che riesce a coniugare tenerezza e solennità, catturando lo sguardo in maniera avvincente.
[12] Ho affrontato questo interessantissimo "versante privato" della vita di alcuni artisti del Barocco in un testo di prossima pubblicazione, *Da Rubens a Velasquez Dieci Protagonisti del Barocco visti da vicino*, in cui metto in luce il legame tra il carattere e il successo raggiunto, in relazione al rapporto con il denaro, l'amore, l'amicizia.
[13] Si rimanda alla nota 2 e al volume di prossima pubblicazione di J. M. Merz, Pietro da *Cortona's Drawings – Catalogue raisonné.*
[14] Il piccolo bozzetto è pubblicato per la prima volta da M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001. Il bozzetto è pubblicato poi dalla scrivente *Gli eroi del passato nel racconto epico di Pietro da Cortona*, in *Under the Lens: the Art of Discovery*, Roma 2024, pp. 53-62.
[15] M. Chiarini K. Noehles, *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti: un episodio ritrovato*, in "*Bollettino d'Arte"*, 1967, 5, pp. 223-239.