

Introduzione

L'immagine corrente del Gran Principe Ferdinando de' Medici è quella di uno degli ultimi mecenati di una gloriosa dinastia in estinzione anche per propria colpa, di un "libertino" nel senso filosofico e morale del termine, impegnato ad opporsi al bigottismo e all'autoritarismo del padre Cosimo III mediante una vita dedicata ai piaceri equivoci del teatro in musica, del carnevale veneziano, delle arti belle e preziose, stroncata dalla sifilide prima che potesse salire al trono. Essa trae origine da un manoscritto anonimo intitolato *Vita e morte del Serenissimo Gran Principe Ferdinando di Toscana*, databile alla seconda metà del diciottesimo secolo¹, e dall'*Istoria del Granducato di Toscana* di Galluzzi, ed è stata perpetuata, a volte con aggiunta d'illazioni (è il caso di *Firenze dai Medici ai Lorena* di Conti²), fino al ventesimo secolo. Pieraccini, sulla base di quelle fonti settecentesche, diagnostica al principe una debolezza nervosa congenita, dovuta a forti tare ereditarie, che l'avrebbe condotto alla dissipazione. Sulla medesima linea si colloca Acton, che, ne *Gli ultimi Medici*, sottolinea di Ferdinando la ribellione al padre e l'anticlericalismo, la continua ricerca di piaceri conseguente all'inattività politica, l'insoddisfazione, ma anche l'amore per le arti e l'abitudine di accompagnarsi ad artisti e musicisti, per «evadere dall'irritante bigotteria dei suoi tempi, da suo padre

¹ Francis Haskell, *Patrons and painters - a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londra 1963, p. 230.

² Firenze 1909, pp. 145-146, 304, 468-473, 573-575, 682-683.

e dalla sua sfortunata moglie»³ - un ritratto diffuso anche nella narrativa, per esempio ne *La camicia bruciata* di Anna Banti, dove Ferdinando figura nel ruolo di dissoluto roso dall'inquietudine e marito freddo, al punto che il suo mecenatismo è ridotto a velleità artistiche⁴. Dal giudizio degli storici è scaturita un'interpretazione estetizzante, quasi edonistica del suo collezionismo in *Mecenati e pittori* di Haskell, ove si identifica nella figura di Ferdinando lo spartiacque fra gusto seicentesco e gusto settecentesco, in virtù della predilezione per il colore e la «*belle matière*», e si indaga la sua collaborazione, più stretta del solito, con gli artisti attivi per lui, ma, alla luce di una visione del suo carattere incentrata sulla «preziosità *fin-de-siècle*» e sull'inclinazione ai piaceri, si ritengono i soggetti dei dipinti da lui commissionati pretesti per composizioni fantasiose.⁵ Il testo di Haskell è stato punto di partenza per la critica d'arte successiva: Lankheit, proseguendo questa lettura, identifica nella produzione scultorea di Soldani Benzi destinata al Gran Principe un esempio di scultura a tendenza libertina per le figure morbide, dal modellato delicato.⁶ I suddetti studi, congiuntamente a quelli di Chiarini⁷ e Strocchi⁸, sono confluiti nei cataloghi di due mostre: *Gli ultimi Medici* (1974), la prima mostra ad illustrare in modo rilevante il mecenatismo ferdinando, e *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate* (2013). Gli assunti di Haskell hanno condizionato anche il punto di vista della critica sul sodalizio fra il delfino toscano e Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo, ritenuto incentrato su «scene di genere» umoristiche e cariche di simpatia per i poveri allo stesso tempo. Merriman afferma che lo scopo dei dipinti di Crespi per il Medici fosse quello di rallegrare il mecenate⁹; Spike ascrive a Ferdinando il merito di aver spronato il pittore a infondere nelle sue scene spirito e vivacità e ad ispirarsi ai Bamboccianti.¹⁰ In modo non dissimile, Paolucci, nel saggio dedicato all'attività di Crespi in Toscana, incluso nel catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* (1990), individua nella verità delle cose temperata dall'ironica adesione

³ Harold Acton, *Gli ultimi Medici*, Torino 1962, pp. 156-161, 166-171, 178-179, 260-266.

⁴ Anna Banti, *La camicia bruciata*, Milano 1973.

⁵ Haskell 1963, pp. 228-241.

⁶ Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera 1962, pp. 132, 139, 200; *Gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), Firenze 1974, p. 23.

⁷ Marco Chiarini, catalogo della mostra *Artisti alla corte granducale* (Firenze, Palazzo Pitti, maggio-luglio 1969), Firenze 1969; *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, "Paragone. Arte", 26.1975, 301-303.

⁸ Maria Letizia Strocchi, *Il gabinetto d'"Opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano*, "Paragone. Arte", 31.1976, pp. 83-116; *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 42-49.

⁹ Mira Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 127-130.

¹⁰ John T. Spike, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986, pp. 16, 24-27.

alle convenzioni rappresentative, nonché nella piacevolezza della resa pittorica, i termini dell'intesa fra i «due anticonformismi» del pittore e del mecenate.¹¹ Si distacca da quest'esegesi il saggio di Francesca Petrucci comparso su *Artibus et historiae* nel 1982¹², nel quale si coglie la radice della sintonia fra artista e principe in un simile atteggiamento etico, orientato allo stoicismo, premessa dei soggetti “di genere” e del tono ironico dei dipinti di Crespi in Toscana. Da questo saggio prende le mosse la presente tesi, che si propone di considerare i significati delle opere dipinte per Ferdinando dal pittore a lui più vicino per indole, Giuseppe Maria Crespi, per mostrare i presupposti del loro fruttuoso rapporto di collaborazione e di amicizia, e comprovare che tali dipinti non si prefiggevano unicamente lo scopo di allietare l'irrequietezza di un signore in ozio forzato, ma ne captavano la visione del mondo, in virtù di una profonda condivisione.¹³

Difatti, invano si cercano indizi di un *penchant* per il libertinaggio negli inventari delle collezioni del principe: fra i soggetti elencati si contano pochi nudi e poche scene a sfondo erotico, sopravanzati da paesaggi (spesso con figure di santi e pastori), nature morte e scene “di genere” - queste ultime a volte burlesche, ma mai turpi - per tacere delle pale d'altare raccolte dalle chiese a scopo tanto collezionistico quanto conservativo, come lo stesso Ferdinando si premurò di specificare al cardinal Carpegna a proposito della *Madonna delle Arpie*.¹⁴ Nei dipinti e affreschi a tema amoroso da lui commissionati, inoltre, non si percepisce un franco invito a godere dei piaceri sensuali. Nel *Ganimede* di Gabbiani¹⁵ [Fig. 52], il giovinetto tenta di sottrarsi (al contrario di quanto avviene nel modello, l'affresco di Annibale Carracci nella Galleria Farnese¹⁶) alla cattura dell'aquila, che lo guarda con brama di possesso, ma accetta l'elevazione, cui allude lo sfondo di cielo. Gli affreschi di Sebastiano Ricci nell'anticamera del suo appartamento [Fig. 135], raffiguranti gli amori ciechi ed infelici di Venere e Adone, Zeus ed Europa, Pan e Siringa nella volta, le punizioni di Diana ad Atteone e a Callisto alle pareti, illustrano l'azione del Fato sulle passioni degli uomini e degli dèi, che colpisce anche chi conduce una vita casta ed innocente - una sorta di contraltare in negativo dell'invito ad abbandonare i piaceri occultamente dolorosi di Venere per

¹¹ Antonio Paolucci, *Crespi in Toscana: un amichevole patronato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1990), Bologna 1990, pp. XCIII-IC.

¹² Francesca Petrucci, *La ragione trionfante alla corte medicea: il Gran Principe Ferdinando e Giuseppe Maria Crespi*, in “*Artibus et historiae*”, 5, 1982, pp. 109 -123.

¹³ Chi scrive adotta il metodo di iconologia generale inaugurato da Carlo Del Bravo, per il quale vedi Carlo Del Bravo, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985; *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997; *Intese sull'arte*, Firenze 2003.

¹⁴ Riccardo Spinelli, scheda di catalogo n°53, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno - 3 novembre 2013), Firenze 2013, p. 270.

¹⁵ Riccardo Spinelli, scheda n° 30, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 204.

¹⁶ Marcella Marongiu, scheda di catalogo n°38, in *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Firenze 2002, p. 114.

la gioia casta di Sophia, che il principe aveva affidato a Gabbiani negli affreschi del Corridoio [Fig. 81] e della Meridiana, ora di pertinenza della Galleria del Costume, che, tramite l'elogio di Galileo e Vespucci, celebrano la vittoria della Sapienza sull'Ozio e sulle passioni [Fig. 80] La coerenza fra i programmi iconografici dei due cicli, ubicati negli appartamenti privati del principe e quindi densi di riferimenti personali, a distanza di tredici anni - quello di Gabbiani, per giunta, precede la supposta data del contagio di sifilide del principe, che sarebbe avvenuto a Venezia nel 1696 - evidenzia un rifiuto delle intemperanze a favore della sapienza nel pensiero del committente. Ritengo che proprio la venerazione per la sapienza declinata nelle arti, e di conseguenza per gli ingegni, abbia generato equivoci alla base della reputazione odierna del delfino toscano. Un'indicazione la fornisce involontariamente Pieraccini, nel bollarlo «di debole volontà» perché immerso «nelle mollezze del teatro» e dedito alla musica quale «occupazione fondamentale della propria esistenza» a scapito dei doveri di un principe,¹⁷ in questo echeggiando il ritratto di Galluzzi.¹⁸ Nell'Italia del Settecento, la musica e i musicisti godevano fama d'immoralità¹⁹, e non ci vuole granché a supporre che un principe melomane, cordiale verso i musicisti che ammirava, al punto da fare del castrato Francesco de' Castris detto Checco o Cecchino²⁰ (doppiamente discriminato, per la mutilazione e per la professione) la propria eminenza grigia, causasse scandalo e desse adito a maldicenze²¹, accreditate da storici di epoca lorenese - *in primis* Galluzzi, avverso alla musica²² - e di conseguenza dai loro successori.

Ponendo mente a questi concetti e ai generi pittorici graditi al principe, che suggeriscono un'aspirazione alla vita semplice, in comunione con la natura, sorge il dubbio che i criteri del gusto di Ferdinando non si limitassero alla pennellata briosa, al colore denso e alla gradevolezza dei soggetti, bensì ricercassero pensieri diversi da quelli che i posteri, e probabilmente anche i contemporanei, gli hanno

¹⁷ Gaetano Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, II, p. 726.

¹⁸ Jacopo Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781, tomo IV, libro VIII, pp. 259-260, 262, 269-270, 276, 287-290, 320-321.

¹⁹ Sergio Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro nel primo Settecento e sulla loro formazione*, in Antonio Vivaldi - *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze 1982, p. 451.

²⁰ Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici*, Firenze 1993, pp. 441-445.

²¹ Lo testimonia una lettera di Averardo Salviati a Francesco Maria de' Medici, da Poggio a Caiano (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5821, senza numerazione, databile al 1689, citata in Leonardo Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera*, Firenze 2010, p. 78): «Mi pare che questo Sposo [il Gran Principe, che aveva appena contratto matrimonio con Violante Beatrice di Baviera *NdR*] se la passi freddamente e si vede ch'è per anco novizio in questo Mestiere, o pure v'è chi lo svaga e non lo lascia badare a cosa, e forse sarà d'altra specie». Quest'ultimo inciso sembra un riferimento a Cecchino de' Castris.

²² Galluzzi 1781, p. 269.

attribuito, confusi dai suoi atteggiamenti anticonvenzionali, nella fattispecie dall'astensione dal governo e dalla familiarità con le persone di talento più che con la nobiltà, rilevate da un'ambasceria lucchese nel 1693:

«il Sig. Princ. Ferdinando [...] ha conseguito dalla natura somma vivezza di spirito e Capacità d'intelletto [...] alcuni non lo vorrebbero sì nemico della suggezione e che revoltasse verso la nobiltà la facilità e l'inclinazione che tiene verso le Persone di sfera minore. [...] Dagli affari di stato vive hora del tutto lontano, e se bene al G. Duca sarebbe grata la sua continua presenza nel Consiglio di stato, non suole intervenire che in occasione di maggior importanza, o sia genio di quiete o discreta convenienza verso il Padre, come è più probabile, per lasciarlo nell'Intiera libertà di risolvere a suo piacere».²³

Il principe in persona motivava il suo distacco dagli affari pubblici in una lettera al diletto zio cardinale Francesco Maria de' Medici: «Me ne sto in villa dove almeno stiamo in pace e si sfugge di sentire mille C... che si fanno alla giornata; basta in sostanza non se la pigliare e cercar di vivere, che il tempo provvede a tutto».²⁴ Nella natura, dunque, egli cercava di isolarsi dalla stoltezza umana, alla quale si sforzava di rimanere indifferente, e confidava nel tempo, ossia nel dipanarsi della Provvidenza: «Ogni cosa durerà quanto potrà, se pure non scapperà la pazienza a Dio»²⁵, scriveva allo zio in un'altra lettera.

Si può riconoscere in queste righe, nei termini colloquiali di una confidenza ad uno zio affettuoso, un'adesione allo stoicismo di Seneca, diffuso nella Firenze del Seicento, e coltivato nella famiglia Medici dai prozii di Ferdinando, Giovan Carlo e Leopoldo, il cui esempio egli seguì nel collezionismo, anzitutto nell'inclinazione per la pittura veneta e per i soggetti bizzarri. Stoico, dunque, l'amore della sapienza negli affreschi di Gabbiani, stoica la svalutazione delle passioni negli affreschi di Ricci e nel *Ganimede* di Gabbiani, stoico il fascino del creato nei paesaggi e nelle nature morte collezionati dal principe, ma anche il suo sguardo ironico sulle follie del mondo, come aveva suggerito Petrucci.

A ben guardare, la medesima ironia sui vizi del mondo innerva il *corpus* dello Spagnolo fin dai soffitti di Palazzo Pepoli Campogrande, e il sentimento della campagna ereditato dalla tradizione carraccesca e guercinesca esalta la virtù della vita umile, laboriosa, in armonia con la natura, contenta di poco, in quella che Arcangeli definì «Arcadia rustica».²⁶ Nella malcelata svalutazione della caratura di Crespi (ammessa, solo sul piano artistico, in un'annotazione manoscritta alla *Storia*

²³ Amedeo Pellegrini, *Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alle corti di Firenze, Genova, Milano, Modena, Parma, Torino, (sec. XVI-XVII)*, Lucca 1901, p. 249 (citato in Gaetano Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, II, p. 721).

²⁴ Pieraccini 1925, p. 722.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese - emiliana*, Bologna 1970 (2006), p. 52.

dell'Accademia Clementina, un'eccezione in confronto alle altre dedicate ad apostrofare lo Spagnolo), Zanotti lo paragona ad un filosofo per la sua indifferenza nei confronti delle convenzioni e delle follie umane, offrendo così indizi sulla disposizione dell'artista allo stoicismo, che doveva suscitare ostilità nel biografo perché rivendicava la libertà dell'ingegno e il distacco dal pensiero comune, contro l'attaccamento alla tradizione, il *decorum*, la misura che Zanotti riteneva pilastri dell'insegnamento dell'Accademia bolognese.²⁷ Manifestazione di stoicismo doveva essere l'«estro pittoresco e raro» che Zanotti gli riconosceva, pur non comprendendolo, anzi denigrandolo per il comportamento bizzarro, la vita ritirata, il distacco dagli affari dell'Accademia che aveva contribuito a fondare, presunte macchie che l'accomunavano al mecenate, del quale «non si ricordava senza tenerezza», forse perché sapeva di aver perduto l'unico in grado di condividere la sua visione del mondo e di stimolarlo ad assecondare il proprio temperamento d'artista²⁸. Mecenate e pittore condividevano l'interesse per i nuovi fermenti scientifici, evidenti nel possibile uso della camera ottica per delineare lo sfondo della *Fiera di Poggio a Caiano*, la simpatia per le istanze di rinnovamento della Chiesa, delle quali Muratori si fece portavoce nel *Trattato della carità cristiana* ardentemente apprezzato dal pittore²⁹ (che a mio parere, diversamente da quanto sostiene Giovanna Perini Folesani³⁰, ne colse lo spirito) e in primo luogo l'ammirazione per la pittura veneta, per la maniera “di furia” insoddisfacente agli occhi del classicismo accademico, a causa della carenza di quel disegno toscoromano che al principe sembrava «paura». Lo stile di tocco e d'impasto poteva accordarsi a pensieri stoici, in base al trattato *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius elencato nel catalogo della biblioteca del principe: Junius esalta il *furor* dell'ispirazione, legato al talento innato dell'artista che predispone a certi generi e stili, citando passi di Seneca sulla necessità di assecondare l'ingegno³¹, e, sempre citando Seneca, afferma l'imprescindibilità del colore in pittura³². Inoltre, il pittore stoico Salvator Rosa esponeva, in alcune lettere - due delle quali all'amico poeta stoico Giovanni Battista Ricciardi - la necessità di seguire gli impulsi del genio nel dipingere di furia e in libertà, sull'onda dell'ispirazione.³³ Di qui forse nacquero l'interesse di Ferdinando per i bozzetti, testimonianze delle idee primigenie

²⁷ Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 2004, pp. 82-83, 95-96, 109 segg.; Anton Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989, pp. 26-34.

²⁸ John T. Spike, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986, p. 24.

²⁹ *Ivi*, p. 40.

³⁰ Giovanna Perini Folesani, *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze 2019, pp. 10-12.

³¹ Lucio Anneo Seneca, *De Tranquillitate animi* VI, 4 (cfr. *Ivi*, XVII, 11).

³² Seneca, *De Ira*, II, 1.

³³ Philip Sohm, *Pittoresco*, Cambridge 1991, p. 93; Haskell 1963, p. 22. Cfr. Mina Gregori, “Livio Mehus o la sconfitta del dissenso”, in *Paradigma - studi e testi raccolti da Piero Bigongiari*, 2, 1978, pp. 188, 193-195.

scaturite dalla fantasia dell'autore, e la novità del "Gabinetto d'Opere in piccolo di tutti i più celebri pittori" nella villa di Poggio a Caiano, scrigno dell'infinita varietà dei talenti sorti nel corso del tempo e dei luoghi,³⁴ in formati e generi meno condizionati da regole formali e iconografiche. Da parte del pittore, la preminenza dell'ingegno si esplicava in un'imitazione dei maestri che scegliesse, di ciascuno, la parte «che più si adatta al naturale di chi la copia»³⁵, nell'insopprimibile esigenza di seguire «l'estro suo piacevole»³⁶, nella costante ricerca di originalità figurativa e spigliatezza di *ductus*, che lo portarono ad essere stigmatizzato quale «nemico mortale della dignità e del decoro» da Zanotti.³⁷ L'insolita richiesta che il Gran Principe fece a Crespi di dipingergli due nature morte di animali in due giorni³⁸ esternava quindi apprezzamento per una pittura sorta «da gl'impeti dell'entusiasmo»³⁹, vale a dire dal *furor* poetico che mette in moto la fantasia dell'artista a confronto con oggetti qualsiasi,⁴⁰ dall'estro, analizzato in quegli anni da Muratori (scrittore che, si è detto, Crespi riveriva) in *Della perfetta poesia italiana*. L'attestazione del proprio estro singolare spalancò a Crespi le porte del favore del Medici, «che pareva d'altre pitture più non curare»⁴¹, vedendo nelle tele del bolognese «furor pittorresco», risultato dell'esercizio sui capisaldi dell'amata maniera veneziana⁴², e allo stesso tempo noncuranza per le gerarchie dei generi, in nome dell'universalità della morale, che può nascondersi, scriveva Seneca, in un aspetto modesto⁴³, come quello dei rustici protagonisti dei quadri «volgari, e piacevoli»⁴⁴ dipinti a Pratolino dallo Spagnolo, la cui piacevolezza spesso trae origina dalla canzonatura del vizio umano (necessaria, a parere del filosofo di Cordova, per non cedere alla misantropia⁴⁵), motivo delle risate del committente, che Zanotti riporta col subdolo intento di denigrare il pittore. Se Ferdinando, difatti,

³⁴ Cfr. Lucio Anneo Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, XXI.

³⁵ Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769 (ristampa anastatica: Bologna 1970), p. 204.

³⁶ *Ivi*, p. 218.

³⁷ Anna Ottani Cavina - Renato Roli (a cura di), *Commentario alla "Storia dell'Accademia clementina" di G.P. Zanotti (1739)*, "Atti e memorie dell'Accademia Clementina" XII, 1977, p. 143.

³⁸ Giovan Pietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle Arti*, Bologna 1739, vol. II, p. 49.

³⁹ Lettera di Salvator Rosa a don Antonio Ruffo, citata in Philip Sohm, *Pittorresco*, Cambridge 1991, p. 93 e in Haskell 1963, p. 22.

⁴⁰ Marco Tullio Cicerone, *Pro Archia*, VIII, 18, in Franciscus Junius, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694, I, 4, 1.

⁴¹ Zanotti 1739, p. 52.

⁴² Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica a cura di Anna Pallucchini, Venezia - Roma 1966, p. 132.

⁴³ Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, LXIV; Andrea Battistini, *L'ekphrasis di Socrate tra letteratura e pittura*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, p. 58.

⁴⁴ Zanotti 1739, p. 53.

⁴⁵ Seneca, *De Tranquillitate animi*, XV.

gradi l'informalità dell'*Autoritratto con la famiglia*, forse non fu per banale spregiudicatezza, ma perché colse l'autorappresentazione di Crespi quale pittore-filosofo, intento a distendere la mente giocando coi figli, come Socrate era solito fare⁴⁶, in un interno semplice, che parla di distacco dai beni terreni per amore della virtù e dell'arte⁴⁷, in contrasto col prete avaro don Silva, ritratto nel quadro alla parete.

Questi pensieri rendevano Crespi membro di spicco di quella *domus Sapientiae* che era la corte di Ferdinando, isolata da ogni contatto col potere - saldamente nelle mani dell'assolutista Cosimo III⁴⁸ - e accessibile ai talenti di qualunque tipo, dagli artisti, ai compositori, a musicisti e cantanti, fino al cembalaro Bartolomeo Cristofori, invitato a Firenze nel 1688 dal delfino in persona, *sponsor* dell'invenzione del pianoforte.⁴⁹ Altri pittori ne fecero parte, prima di lui o contemporaneamente a lui - Gabbiani, Mehus, Ricci, Magnasco - e furono trattati con familiarità, ma si ha l'impressione, dalle fonti, che nessuno abbia partecipato degli intimi pensieri del mecenate, e li abbia tradotti in pittura, al pari di lui.

La lettura iconografica qui proposta delle due versioni de *La pulce* conservate in Toscana, in base alla quale le protagoniste dei dipinti rischiano di cadere o sono cadute nel meretricio per colpa della seduzione di un uomo, dà adito al dubbio che lo Spagnolo si sia trovato in contatto anche con la moglie di Ferdinando, Violante Beatrice di Baviera, impegnata a redimere le donne perdute e le malmaritate. Superando antichi pregiudizi, la ricerca ha colto l'impronta del neostoicismo di Lipsio, che dovette apprendere da fanciulla⁵⁰, nel sostegno di lei al talento e all'onore femminili, legato alla stoica rivendicazione della parità di virtù e talenti fra i sessi (che per Lipsio implicava la capacità di governo delle donne⁵¹: infatti Violante, rimasta vedova, assunse il governo di Siena), e nell'aspirazione, corrispondente a quella del marito, di fuggire i vizi e la maldicenza della corte grazie agli studi e alle conversazioni dotte. Ne consegue l'ipotesi che l'intesa intellettuale fra i coniugi non si limitasse alla condivisa passione per la musica e il teatro.

La ricerca ha infine verificato la coerenza fra il mecenatismo artistico e quello musicale del Gran Principe, entrambi fondati su caratteri stilistici di sintesi e brio, sulla ricerca di novità con un occhio rivolto al passato; non a caso, in una lettera scritta a lui, Alessandro Scarlatti introdusse il termine "chiaroscuro" nel lessico

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Franciscus Junius, *De Pictura Veterum*, I, 4.

⁴⁸ Marcello Verga, *Appunti per una storia politica del Granducato di Cosimo III*, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Firenze 1993, pp. 338-339, 349, 351; Vieri Becagli, *Biografie coeve di Cosimo III*, Ivi, p. 407.

⁴⁹ Stewart Pollens, *Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano*, Cambridge 2017, pp. 14-19.

⁵⁰ Giovanni Lami, *Memorabilia Itolorum eruditione praestantium*, Firenze 1742, vol. I, p. 129.

⁵¹ Giusto Lipsio, *Politicorum libri VI*, II, 3.

musicale. Grazie a Ferdinando, un giovane compositore tedesco, Georg Friedrich Händel, invitato a Firenze forse dal fratello minore del Gran Principe, Gian Gastone, non solo esordì nell'opera italiana, col *Rodrigo* rappresentato nel 1707 al Teatro del Cocomero di Firenze, ma probabilmente educò l'occhio⁵² alla pittura di tocco, fortemente narrativa, che, una volta divenuto ricco e famoso, collezionò nella propria casa di Londra.

In base a tali pensieri di unione delle arti, è suggestivo riflettere sul titolo della raccolta di concerti dedicata al Gran Principe da Antonio Vivaldi nel 1711, *L'Estro armonico*, esplicazione della scrittura vigorosa e ispirata, della novità d'impianto e di soluzioni musicali dei dodici concerti⁵³, che sembra assommare - non sappiamo se per intenzione dell'autore o meno, poiché ignoriamo l'entità dei suoi contatti con la corte toscana⁵⁴ - il canone artistico cui il dedicatario mirava.

⁵² William Coxe, *Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith*, Londra 1799, p. 27.

⁵³ Michael Talbot, *Vivaldi*, Torino 1978, pp. 53-55, 139-140.

⁵⁴ Micky White, *Antonio Vivaldi - a life in documents*, Firenze 2013, pp. 79-81. White nota che vi è una lacuna nei documenti riguardanti Vivaldi fra il 1° gennaio 1710 e il 20 aprile 1711, pertanto non esclude la possibilità che il compositore abbia viaggiato a Firenze (anche perché il suo vecchio collega dell'Ospedale della Pietà, l'oboista Lodovico Ertman, era entrato al servizio di Ferdinando) e che, prima di essere riassunto alla Pietà, mirasse ad un incarico in Toscana, nonostante nessun documento fiorentino confermi l'ipotesi.