

a cura di
Marco Betti
Carlotta Brovadan



■ Donum

Studi di storia della pittura, della scultura
e del collezionismo a Firenze
dal Cinquecento al Settecento



STUDI E SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) | ISSN 2704-5919 (ONLINE)

– 212 –

Donum

Studi di storia della pittura, della scultura
e del collezionismo a Firenze
dal Cinquecento al Settecento

a cura di
Marco Betti
Carlotta Brovadan

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2020

Donum : studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento/ a cura di Marco Betti, Carlotta Brovadan. – Firenze : Firenze University Press, 2020. (Studi e saggi ; 212)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181815>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-180-8 (print)

ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF)

ISBN 978-88-5518-182-2 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: Francesco Novelli (?), *Fanciullo in atto di disegnare un busto*, in F. Algarotti, *Opere ...*, edizione novissima, 17 voll., presso Carlo Palese, In Venezia, 1792-1794, XV, 1794, p. 374.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

📖 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Presentazione <i>Marco Betti, Carlotta Brovadan</i>	7
«Di pietra un Villanel, che da lontano par vivo»: il <i>Villano con la falce</i> di Valerio Cioli nel giardino mediceo di Pratolino <i>Alessia Sisi</i>	9
Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica': la serie Guadagni di Firenze <i>Tommaso Prizzon</i>	31
<i>Venere e Cupido</i> di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli <i>Agnese Cardini</i>	59
La «gita di Fiandra»: globi, libri e carte geografiche per Ferdinando II de' Medici nella corrispondenza diplomatica di Giovan Battista Gondi <i>Carlotta Brovadan</i>	69
Disegni di Cesare e Pietro Dandini dalla raccolta Dandini-Targioni Tozzetti <i>Silvia Benassai</i>	97

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti <i>Laura Morelli</i>	107
Amori proibiti in palazzo Mondragone Carnesecchi. Un'inedita cupola di Antonio Puglieschi e una memoria medicea <i>Marco Betti</i>	147
Per un profilo di Francesco Soderini, pittore «assai ragionevole nella storia e nei paesi, in grande e più in piccolo» <i>Lisa Leonelli</i>	165
Per la ritrattistica di Antonio Montauti. Tre busti inediti di eruditi fiorentini <i>Eleonora Arba</i>	187
Ancora su Giulio Pignatti ritrattista. Il mondo dei <i>Grand Tourists</i> e degli eruditi a Firenze <i>Lisa Leonelli</i>	205
I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlo Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti <i>Laura Morelli</i>	241
Considerazioni su arte francese e arte italiana: da Luigi XII e Francesco I alla <i>Maison de Gondi</i> di Saint-Cloud e agli Orléans <i>Medardo Pellicciari</i>	269
Indice dei nomi	287

Presentazione

Marco Betti, Carlotta Brovadan

Wirkliches Schenken hatte sein Glück in der Imagination des Glücks des Beschenkten. Es heißt wählen, Zeit aufwenden, aus seinem Weg gehen, den anderen als Subjekt denken: das Gegenteil von Vergesslichkeit.

La vera felicità del dono è tutta nell'immaginazione della felicità del destinatario. E ciò significa scegliere, impiegare tempo, uscire dai propri binari, pensare l'altro come un soggetto: il contrario della smemoratezza.

[T.W. Adorno, *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951 (aforisma 21)]

Tra la fine del 2015 e l'inizio del 2016, con l'approssimarsi della conclusione della carriera accademica di Mara Visonà presso l'Università degli Studi di Firenze, un gruppo di amici, allievi e colleghi ha cominciato a riunirsi per progettare un modo di omaggiarla e ringraziarla per il tempo e i consigli di cui è sempre stata prodiga. Così, grazie a un'idea e alla generosità di Cristiano Giometti, il 20 febbraio 2016 abbiamo organizzato un pomeriggio di studi in suo onore nella cornice del Museo Bardini, dove la direttrice Antonella Nesi ci ha amichevolmente accolto. È stata l'occasione per ripercorrere, attraverso le relazioni di cinque studiosi formatisi con la professoressa, la varietà dei suoi interessi di studio, ma anche per sottolineare, con gli interventi di chiusura di Lorenzo Gnocchi e di Mina Gregori, la sua capacità di trasmettere non solo le conoscenze, ma anche – e forse soprattutto – la passione per la ricerca.

Donum è nato dal desiderio di dare forma concreta al bel ricordo di quella giornata chiamando a raccolta chi vi era intervenuto come relatore e aprendo ai contributi di altri autori che, nel corso degli anni, avessero condiviso parte del proprio percorso di indagine con Mara Visonà. Il volume si snoda lungo due secoli di arte fiorentina, annovera approfondimenti sulla storia della pittura, della scultura e del collezionismo, nel tentativo di abbracciare l'ampia rosa di argomenti – dalla statuaria cinquecentesca dei giardini medicei fino alla grande decorazione del Sei e Settecento toscano – che animava gli incontri nelle aule del dipartimento di storia dell'arte ed entro la

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

quale ciascuno di noi è stato incoraggiato a scegliere la parte cui dedicarsi secondo le proprie inclinazioni.

Una raccolta di scritti che è insieme ringraziamento per averci accompagnato nel nostro percorso di formazione e auspicio per altre occasioni di studio e condivisione negli anni a venire, anche con i tanti amici che non hanno potuto figurare in questa sede per le circostanze organizzative e temporali che regolano il lavoro editoriale.

Perché, in fondo, opere, fonti e documenti sono sempre in attesa di offrire nuovi spunti a chi voglia dedicarvisi.

Ringraziamenti

I curatori e gli autori desiderano ringraziare:

Louise Abbiati, Nicoletta Baldini, Sandro Bellesi, Margherita Cisterna, Claudio Ubaldo Cortoni, Maria Elena De Luca, Angela Di Ciommo, Marina Farina, Alessio Fauri, Monica Fintoni, Federico Gandolfi Vannini, Riccardo Gennaioli, Cristiano Giometti, Mina Gregori, Fi Hitchcock, Rita Iacopino, Nelly Kadiehue, Rosario Landrini, Giuseppe Lettieri, Lucia Monaci, Antonella Nesi, Alba Palmiero, Niccolò Pandolfini, Roberto Pandolfini, Andrea Paoletti, Giovanni Pestelli, Luca Pezzuto, Massimo Pivetti, Graziano Ravaggi, Mauro Tramontano, Mara Visonà, Bernardo Zambino, Davide Zambino.

Azienda Usl Toscana Centro, Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A., Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca Riccardiana (Firenze), Città Metropolitana di Firenze, Direzione Regionale Musei della Toscana, Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana (Prato), Galleria Porcini (Napoli), Gallerie degli Uffizi, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Musée des Beaux-Arts de Chambéry, Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza (Firenze), Musei del Bargello, Museo di Palazzo Pretorio (Prato), Museo e Real Bosco di Capodimonte, Norfolk Museums, OVS S.p.A., Reggia di Caserta, Regione Toscana, Sacro Eremo di Camaldoli, Staatliches Museum Schwerin, The British Museum, Università degli Studi di Firenze.

«Di pietra un Villanel, che da lontano par vivo»:
il *Villano con la falce* di Valerio Cioli nel giardino
mediceo di Pratolino*

Alessia Sisi

Nei depositi del giardino mediceo di Pratolino giace il frammento di una statua maschile acefala in pietra. Si tratta di un rinvenimento fortuito da parte di un gruppo di allievi del Corso di formazione professionale per restauratori di giardini e parchi storici curato dall'Accademia delle Arti e del Disegno e dalla Scuola Professionale Edile di Firenze¹. Il frammento era

* Il presente scritto si basa sull'intervento tenuto in occasione del pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà, svoltosi il 20 febbraio 2016 presso il Museo Stefano Bardini di Firenze grazie all'amichevole ospitalità della direttrice Antonella Nesi. Questo saggio è incentrato su questioni da me trattate nella tesi di laurea magistrale: A. Sisi, *Le statue cinquecentesche dei «villani» nei giardini di Pratolino e Boboli*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013 (relatore prof. ssa Mara Visonà). Vorrei ringraziare Mara Visonà per aver seguito lo svolgimento delle mie ricerche.

¹ A conclusione del corso fu allestita presso la locanda del parco mediceo di Pratolino la mostra *Nuovi progetti per Pratolino* (agosto-settembre 1997) dove furono esposti gli elaborati inerenti alle esercitazioni pratiche degli allievi. La mostra aveva lo scopo di valorizzare le parti del parco rilevate e studiate dai corsisti, quali le gamberarie, il mulino, il pescaione ed i giardini della Villetta. La Scuola Professionale Edile di Firenze, attiva dal 1962, a partire dagli anni ottanta del secolo scorso si era occupata della formazione di giovani interessati al recupero edilizio ed aveva attivato un cantiere scuola nel parco mediceo di Pratolino. Sulla mostra si veda L. Zangheri (a cura di), *Nuovi progetti per Pratolino*, Firenze 1997.

Alessia Sisi, University of Siena, Italy, alessia.sisi@gmail.com, 0000-0003-1034-407X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alessia Sisi, «Di pietra un Villanel, che da lontano par vivo»: il *Villano con la falce* di Valerio Cioli nel giardino mediceo di Pratolino, pp. 9-29, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.03, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

stato ritrovato nella zona sud del giardino nei pressi del mulino di Bernardo Buontalenti e fu riconosciuto da Luigi Zangheri come appartenente alla scultura di un «contadino» che lo studioso assegnò con riserva alla mano di Valerio Cioli (Fig. 1)².

Lo scultore di Settignano³ fu chiamato dal granduca Francesco I de' Medici a lavorare al giardino della villa di Pratolino per cui, come testimonia Raffaello Borghini nel 1584⁴, realizzò tre gruppi scultorei: la *Lavandaia col fanciullo pissatore*⁵, la *Satira con il capretto*⁶ e il *Villano con la falce*.

² L. Zangheri, *Restauri e interventi*, in A. Belisario, P. Grossoni, L. Zangheri (a cura di), *Pratolino tra passato e presente*, Alinea, Firenze 1999, pp. 1-15; G. Valdrè, *Pratolino e la Scrittura. Bibliografia storico-ragionata della Villa medicea e della sua gente*, Alinea, Firenze 2003, p. 42.

³ Sullo scultore si vedano: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, ... riviste et ampliate (ed. orig. 1568), in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885, VII, 1881, pp. 301, 317, 639; R. Borghini, *Il Riposo ...*, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di M. Rosci, 2 voll., Edizioni Labor, Milano 1967 (ed. orig. 1584), I, pp. 599-602; F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), II, 1846, pp. 504-507; B.G. Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli, 1529-1599*, tesi di dottorato, University of Michigan, Ann Arbor 1976; M. Pedroli, *Cioli (Ciolli, Ciuli), Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1981, pp. 672-676.

⁴ Borghini, *Il Riposo*, cit., I, pp. 599-601.

⁵ Ivi, p. 600; F. de' Vieri, *Delle meravigliose opere di Pratolino e d'Amore*, Marescotti, Firenze 1586, p. 45; B.S. Sgrilli, *Descrizione della regia Villa, Fontane e Fabbriche di Pratolino*, Tartini & Franchi, Firenze 1742, p. 22; B.H. Wiles, *The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1933, p. 133; Fisher Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., pp. 134 sgg.; L. Zangheri, *Pratolino: il giardino delle meraviglie*, 2 voll., Gonnelli, Firenze 1987 (ed. orig. 1979), I, pp. 166-167; C. Lazzaro, *Italian Renaissance Garden from the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, Yale University Press, New Haven 1990, pp. 152, 165; C. Avery, *The «Garden called Bublely»: foreign impressions of Florentine gardens and a new discovery relating to Pratolino*, in Id., *Studies in Italian Sculpture*, Pindar Press, London 2001, pp. 411-424; B.L. Edelstein, «Acqua viva e corrente». *Private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens*, in S.J. Campbell, S.J. Milner (eds.), *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 196; S.B. Butters, *Natural magic, artificial music and birds at Francesco de' Medici's Pratolino* in A.E. Sanger, S.T.K. Walker (eds.), *Sense and the senses in early modern art and cultural practice*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 31-62.

⁶ Borghini, *Il Riposo*, cit., I, p. 600; Vieri, *Delle meravigliose opere*, cit. p. 53; Sgrilli, *Descrizione*, cit., p. 22; Wiles, *The fountains of Florentine sculptors*, cit., p. 97; Fisher Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., pp. 134 sgg.; A. Vezzosi, *Repertorio Iconografico*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, p. 39; Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 160, 164, 176, 179; V. Montigiani, *Fauna che munge una capretta, il ritorno inatteso di un'opera di Valerio Cioli per la Villa di Francesco I de' Medici a Pratolino*, prefa-



Figura 1 – Valerio Cioli, *Il Villano con la falce* (retro e fronte). Vaglia (FI), Parco mediceo di Pratolino. [Città Metropolitana di Firenze]

Quest'ultimo⁷ rappresentava un popolano, maggiore del naturale, in atto di segare i giunchi ed altre erbe in un laghetto paludoso. Accanto ad esso si trovava un grosso serpente di marmo, identificato in alcuni testi anche come salamandra⁸, lungo circa quattro metri che, avendo funzione di fonte, gettava acqua dalla bocca spalancata (oggi disperso)⁹.

Valerio Cioli eseguì le opere negli anni settanta del Cinquecento¹⁰: il gruppo della *Lavandaia col fanciullo pissatore* fu il primo ad essere collocato nel giardino e l'unico ad essere descritto da Michel de Montaigne in visita alla villa nel 1580¹¹. La *Satira con il capretto* e il *Villano con la falce* passarono inosservati allo scrittore francese oppure trovarono posto a Pratolino solo successivamente ma comunque prima del 1584, termine in cui il Borghini dà notizia delle fonti¹².

Secondo il progetto originario di Francesco I de' Medici il giardino di Pratolino era attraversato da un lungo stradone longitudinale terminante con la fonte della *Lavandaia col fanciullo pissatore*, sul cui asse si trovava la villa. Da esso si diramavano una serie di viali e sentieri che portavano

zione di M. Visonà, Servizi editoriali, Firenze 2001, pp. 7-37; M. Visonà, *Statue di villani e cacciatori in giardino*, in A. Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, Sillabe, Livorno 2019, p. 93.

⁷ Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 159.

⁸ Vieri, *Delle meravigliose opere*, cit., p. 51; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano latino 5341, c. 209r, pubblicato e trascritto da Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 175; C. Da Prato, *Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato ...*, Tip. della Pia Casa di patronato, Firenze 1886, p. 264; Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 159; D. Heikamp, «Villani» di marmo in giardino, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., pp. 61-65.

⁹ Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 159.

¹⁰ Montigiani, *Fauna che munge una capretta*, cit., pp. 26-32.

¹¹ M. De Montaigne, *Journal de Voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581* (ed. orig. 1774), tr. it. Id., *Viaggio in Italia*, Laterza, Bari 1972, p. 187.

¹² Borghini, *Il Riposo*, cit., I, pp. 599-601; Montigiani, *Fauna che munge una capretta*, cit., p. 32.

alle vasche e alle grotte. La realizzazione della villa e l'edificazione di gran parte degli edifici (la cappella, le scuderie, il mulino, la grotta di Cupido, le vasche delle gamberaie, tutt'ora esistenti, e l'edificio del fontaniere, ormai distrutto) spettano a Bernardo Buontalenti che fu coadiuvato da Bonaventura da Orvieto, Goceramo da Parma, Tommaso Francini¹³ e maestro Lazaro delle Fontane nella messa in opera degli automi azionati dall'acqua, degli organi idraulici, dei congegni eroniani simulanti il canto degli uccelli e degli scherzi d'acqua¹⁴.

È noto come la predilezione di Francesco per i soggetti di 'genere', villani e popolane, trovasse una felice corrispondenza negli autori di queste statue da giardino dando avvio ad un capitolo nuovo della statuaria, che avrebbe costituito un esempio per l'arredo scultoreo dei giardini fino al Settecento¹⁵. A Francesco va riconosciuto il merito di aver contribuito a sviluppare questo filone per le raffigurazioni di 'genere', che nelle statue dei *Villani* in pietra e marmo del Giambologna e di Valerio Cioli conobbero la prima realizzazione.

Oltre a commissionare nuove statue, il granduca arricchì ulteriormente la decorazione scultorea di Pratolino facendovi giungere negli stessi anni alcu-

¹³ Tommaso Francini è ricordato nel manoscritto di Agostino del Riccio, *Del giardino di un re*, come autore di automi e giochi d'acqua a Pratolino dove nel 1594 venne eletto «deputato sopra le fonti di Pratolino» per un periodo di due anni, cfr. D. Heikamp, *Del giardino di un re*, in G. Ragionieri (a cura di), *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, Atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 1978), Olschki, Firenze 1981, pp. 59-123.

¹⁴ Per la storia degli edifici, delle grotte e delle fontane di Pratolino si vedano Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 103-166; D. Heikamp, *Pratolino nei suoi giorni splendidi*, «Antichità Viva», VIII (2), 1969, p. 17; L. Zangheri, *Suggerimenti e fortuna dei teatrini di automi. Pratolino come Broadway manierista*, «Quaderni di Teatro», VII (25), 1984, pp. 78-84; M. Dezzi Bardeschi, *Le fonti degli automi di Pratolino*, in A. Vezzosi (a cura di), *La fonte delle fonti. Iconologia degli artefici dell'acqua*, Alinea, Firenze 1985, pp. 13-24; C. Acidini Luchinat, *I giochi delle acque e gli stupendi artefici nel parco di Pratolino*, in S. Merendoni (a cura di), *Pratolino, un mito alle porte di Firenze*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 137-153; M. Valleriani, *Trasformazione e ricostruzione della "Pneumatica" di Erone Alessandrino nel parco di Pratolino*, in Merendoni (a cura di), *Pratolino*, cit., pp. 155-181.

¹⁵ Cfr. H. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., p. 58. Sulle statue di genere si vedano: Heikamp, «Villani» di marmo, cit., pp. 61-65; A. Brook, *Sixteenth century "genre" statuary in Medici gardens and Giambologna's fontana del Villano*, in C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 1989), 2 voll., Edifir, Firenze 1991, I, pp. 113-130; S.B. Butters, *Pressed labor and Pratolino social imagery and social reality at a Medici garden*, Cambridge University Press, New York 2001, pp. 70-75; L. Medri, *Le statue di genere nel giardino di Boboli*, in Gabriella Capecchi et al. (a cura di), *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2003-2004), Giunti, Firenze 2003, pp. 112-113; A. Griffo, *Buffoni, villani e giocatori. Un itinerario attraverso il giardino di Boboli*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammanna (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016, pp. 145-173.

ne opere dal giardino di Boboli come il *Villano con la botticella* di Giovanni Fancelli, la prima raffigurazione lapidea di 'genere' ideata da Baccio Bandinelli nel 1558 per il giardino fiorentino su commissione di Eleonora di Toledo¹⁶.

Pure Giambologna, come tramanda il biografo Filippo Baldinucci, eseguì per Pratolino tra il 1577 e il 1583 – oltre al colosso dell'*Appennino*¹⁷ (ancora *in loco*) e al *Mugnone* (restaurato ed integrato nel Novecento¹⁸) – «in pietra alcune statue di villani»¹⁹, andate perdute²⁰.

Dalla fine del 1560 il Giambologna fu al servizio di Francesco I de' Medici a stipendio fisso e con molti incarichi, fra cui anche l'esecuzione delle statue di 'genere' per la decorazione scultorea del giardino di Pratolino. Tali sculture si possono pensare solo in relazione a bronzetti quali per esempio il *Contadino che si appoggia al bastone* o il *Suonatore di zampogna seduto*²¹, i cui modelli furono realizzati dal Giambologna tra il 1574 e il 1575, anche se non sono stati rinvenuti documenti che attestino l'attività dell'artista in questo settore della scultura in pietra²².

¹⁶ Vasari, *Le vite*, cit., p. 188; C. Caneva, *Il Giardino di Boboli*, Becocci, Firenze 1982, p. 53, fig. 117; F. Gurrieri, J. Chatfield, *Boboli gardens*, Edam, Firenze 1972, p. 61, figg. 196-197; L. Medri, in Capecchi *et al.* (a cura di), *Palazzo Pitti*, cit., p. 563; V. Montigiani, in D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2014), Giunti, Firenze 2014, pp. 601-602, n. 20. Sulla produzione di Baccio Bandinelli per la famiglia de' Medici si veda L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004; A. Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, Sillabe, Livorno 2019 e in particolare, per la vicenda storico-artistica della statua, A. Sisi, in Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli*, cit., pp. 22-25.

¹⁷ Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 145-148.

¹⁸ Durante gli scavi di recupero disposti dalla principessa Maria Demidoff furono portati alla luce frammenti del *Mugnone* (testa, parti delle spalle, delle braccia, delle gambe e del vaso). La statua fu ricostruita secondo le vedute incise da Stefano della Bella, cfr. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, cit., p. 58.

¹⁹ Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., II, 1846, p. 566. Per le sculture di 'genere' eseguite dal Giambologna si veda Keutner, *Giambologna a Pratolino*, cit., pp. 55-60; Visonà, *Statue di villani e cacciatori*, cit., p. 93.

²⁰ Visonà, *Statue di villani e cacciatori*, cit., pp. 93-94.

²¹ Sui bronzetti del Giambologna si vedano: C. Avery, *Giambologna's bronze statuettes*, in Id., A. Radcliffe (eds.), *Giambologna. Sculptor to the Medici, 1529-1608*, Catalogo della mostra (Edimburgo, Royal Scottish Museum-Londra, Victoria and Albert Museum-Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1978-1979), Arts Council of Great Britain, London 1978, pp. 42-44, 162-166; C. Avery, *Giambologna. La scultura*, Cantini, Firenze 1987, pp. 43-51.

²² Sulla traccia delle opere di 'genere' che Giambologna modellò, il Keutner identifica una fonte visiva per il *Suonatore di zampogna seduto*, testimoniato da un bronzetto più volte replicato, in un disegno di Giovanni Guerra: un giovane pastorello che suona la zampogna è infatti raffigurato in alto a destra all'interno della grotta del Cibo. Cfr. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, cit., p. 59; Visonà, *Statue di villani e cacciatori*, cit., pp. 93-94.

Questa serie di figure e soprattutto le grotte sottostanti la villa e gli automi con la varietà dei loro contenuti incuriosì molti visitatori, tanto da provocare un pellegrinaggio continuo di viaggiatori, scienziati, intellettuali e personaggi eccentrici²³. Grazie alle loro testimonianze e ai disegni è possibile ricostruire l'originario assetto del giardino, che il tempo e il mutare del gusto hanno gravemente alterato. A causa delle trasformazioni operate prima dal granduca Pietro Leopoldo nel 1773, quando ordinò lo smantellamento della tenuta, e più tardi dall'architetto boemo Joseph Frietsch che tra il 1818 e il 1826, per conto del granduca Ferdinando III, trasformò il giardino in un parco all'inglese²⁴, alcune statue andarono disperse e altre furono trasferite a Boboli²⁵; perduta è anche la villa medicea che fu fatta demolire dallo stesso granduca fra il 1821 e il 1824²⁶.

Esistono però due importanti documenti visivi che rappresentano il *Villano con la falce*. Il primo è un disegno a penna ed acquerello dell'architetto bolognese Giovanni Guerra, datato 1598, che ritrae un «ricetto palustroso ove si finge assalito un vilan da gran serpente» nel quale si vede il villano di spalle in atto di segare i giunchi insieme ad un grosso serpente²⁷; l'altro è la lunetta di Giusto Utens successiva di un anno (Figg. 2-3)²⁸. Sebbene vi manchi la veduta della parte settentrionale del giardino, il dipinto è tuttavia una delle più importanti fonti figurative del complesso così come appariva dopo gli interventi di Francesco I de' Medici. Nella lunetta, il *Villano con la falce* si trova

²³ Per le notizie sulla villa e sul giardino di Pratolino riportate dai viaggiatori si vedano: A. Vezzosi, *Appendice bibliografica e letteraria*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., pp. 227-231; Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 171-181; Avery, *The «Garden called Bublely»*, cit., pp. 414-415.

²⁴ Cfr. Da Prato, *Firenze ai Demidoff*, cit., pp. 219-220; L. Zangheri, *Joseph Frietsch, un "giardiniera boemo" a Firenze*, «Antichità Viva», XXIII (3), 1984, pp. 28-32; Id., *L'artificio paesaggistico nel Parco di Joseph Frietsch*, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., pp. 119-123.

²⁵ Nel 1773 tre statue del giardino furono portate a Boboli: «un Perseo che conculca un drago, e che resta prossimo alla cappella, un Esculapio in una grotta sotto all'istesso Perseo, ed un villano che vuota un barile che resta a man destra della Villa in luogo appartato», cfr. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 1985, n. 21, pubblicato e trascritto da Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 62-63, 256.

²⁶ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 2224, anno 1824; ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 2111, n. 70, c. 2, pubblicato e trascritto da Zangheri, *Pratolino*, cit., pp. 69, 90, nota 45.

²⁷ Heikamp, «*Villani*» di marmo, cit., pp. 61-65, riprodotto a p. 64; A. Vezzosi, *Giovanni Guerra a Pratolino*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., pp. 46-53; Visonà, *Statue di villani e cacciatori*, cit., p. 97 fig. 11.

²⁸ I. Lapi Ballerini, *Le ville medicee*, Giunti, Firenze 2003, p. 97; S.B. Butters, *Giusto Utens. La villa medicea e il parco di Pratolino*, in M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini (a cura di), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi-Chicago, Art Institute of Chicago-Detroit, The Detroit Institute of Arts, 2002-2003), Skira, Milano 2002, pp. 181-183; A. Griffo, *Le lunette con le Ville*, in C. Acidini Luchinat, A. Griffo (a cura di), *L'immagine dei giardini e delle Ville Medicee nelle lunette attribuite a Giusto Utens*, Polistampa, Firenze 2016, pp. 9-26.

tra la fonte della *Lavandaia col fanciullo pittatore* e quella della *Rovere* nel cosiddetto «barco dei moderni»²⁹. L'Utens rappresenta in un luogo paludoso un contadino ritratto di spalle con un grosso serpente che gli striscia davanti.



Figura 2 – Giusto Utens, *Lunetta con la villa di Pratolino*. Firenze, Museo della villa medicea della Petraia. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Polo Museale della Toscana]

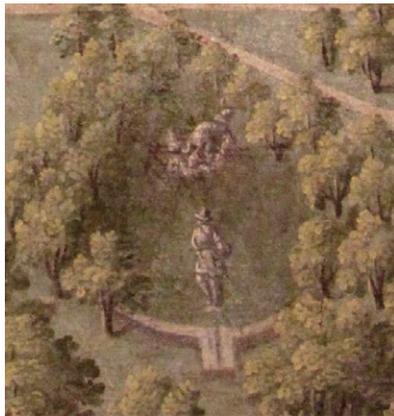


Figura 3 – Giusto Utens, *Lunetta con la villa di Pratolino* (particolare). Firenze, Museo della villa medicea della Petraia. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Polo Museale della Toscana]

²⁹ D. Heikamp, *Les Merveilles de Pratolino*, «L'Oeil», CLXXI (41), 1969, pp. 16-34; A. Vezzosi, *Pratolino d'Europa*, *degli antichi e dei moderni*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., pp. 19-25.

Oltre alle testimonianze visive, molte sono le fonti letterarie che descrivono con attenta precisione il *Villano con la falce*. Nel 1585 circa Cesare Agolanti, accademico fiorentino, scrive un componimento poetico dedicato alla statua: «Di pietra un Villanel, che da lontano / par vivo: ha crespo il volto: alte le ciglia: Sbracciato, e tien l'adunca falce in mano; / e con l'atto d'operarla un covon piglia/ Ov'è in spighe mature ancora il grano, / che versand'acqua mostra un chiaro fonte»³⁰.

Per l'Agolanti il giardino è un luogo in cui, tra l'odore dei fiori, il canto degli uccelli, il mormorio delle fonti, «regna eterna primavera»³¹.

In questo ambiente favoloso erano collocate le sculture dei villani, la cui funzione, secondo Detlef Heikamp, doveva essere quella di riportare alla realtà il visitatore, incantato dall'idillio e dalle meraviglie del posto³². Lo studioso osserva che il villano, sorpreso dal serpente o salamandra, non prova alcuno spavento ma continua a segare i giunchi con la falce³³. La presenza del rettile dimostra, come sottolineato da Heikamp, che «l'immagine naturalistica del contadino richiedeva una giustificazione burlesca»³⁴.

Nel 1586 un anonimo scrittore descrive il gruppo scultoreo in un manoscritto detto Codice Barberiniano, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana:

Hora ritornando da capo sotto il palagio e pur voltando il viso verso levante camminando dalla man dritta della contrada mentovata si trova primieramente una Salamandra che è lunga più di due canne che gitta acqua per bocca con piacevol suono cadendo fa sotto di se un dilettevol laghetto pieno di giunchi, et altr'herbe nel cui mezzo si scorge un villano pronto con un segolo in mano per segar queste. Da questo laghetto cade un rio che discendendo per gentilissimi canali per lo medio del barco in varij gorghi pieni di pesci fa bellissima mostra³⁵.

Nello stesso anno il letterato Francesco de' Vieri menziona il gruppo in chiave moraleggiante come rappresentazione della «palude del vizio»³⁶:

Tutte queste opere con gran ragione ci significano i vitiosi, i quali rovinano al basso, andandosene finalmente all'inferno: di questi altri sono a guisa di Salamandre freddissimi, & non sentono il fuoco della carità, se bene vivano fra

³⁰ Pubblicato e trascritto da A. Vezzosi, *Catalogo*, in Id. (a cura di), *Il concerto di statue*, Alina, Firenze 1986, p. 131.

³¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in avanti BNCF), ms., Cod. Magl. Cl. VII, 8, *La descrizione di Pratolino del Ser.mo Granduca di Toscana poeticamente descritto da M. Cesare Agolanti Fiorentino*, c. 65r, pubblicata e trascritta da Heikamp, «*Villani di marmo*, cit., p. 62.

³² Ivi, pp. 62-65.

³³ Ivi, p. 64.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano latino 5341, c. 209r, pubblicato e trascritto da Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 175.

³⁶ Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 159.

buoni i quali abbruciano del divino fuoco amoroso; altri sono come contadini, in quanto non tengano modo nell'operare, & in quanto legano i loro affetti con vincolo debolissimo & fralissimo, che è un tiepido fuoco di ben fare. Tutti questi son piante sciocche, & sterili, come quelle dè luoghi pantanosi, & troppo bassi³⁷.

In questo modo, secondo Luigi Zangheri l'opera del de' Vieri cercava di dare una lettura morale al gruppo che, insieme all'arredo plastico del giardino, sarebbe stato giudicato troppo «pagano» dai dettami del Concilio di Trento, dei quali, probabilmente, Francesco era timoroso³⁸.

Alla fine del Seicento il gran principe Ferdinando de' Medici, che aveva scelto Pratolino come una delle residenze preferite, fece sostituire il *Villano* nel laghetto da un orologio che segnava le ore con un «gran strepito di campanelli»³⁹, mosso dalla forza motrice dell'acqua, come emerge dalla descrizione della villa e del giardino redatta da Anton Francesco Marmi e conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁴⁰. Il testo, pubblicato da Paola Maresca, è di straordinario interesse perché registra con precisione una serie di trasformazioni volute da Ferdinando rispetto all'originaria sistemazione della villa e del giardino.

Il testo del Marmi fu commentato nel 1697 da Nicola Caldari che, a margine della descrizione, scrisse delle note su «ciò che qui si è accresciuto o variato»⁴¹. Queste informazioni rappresentano una verifica attenta degli interventi in atto e di quelli da poco realizzati dal gran principe.

Nel testo del Marmi, aggiornato dal Caldari, sono evidenti le correlazioni con il *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze* scritto in prima edizione da Raffaello del Bruno e Jacopo Carlieri nel 1689⁴². Nell'edizione del 1719 si legge:

Dall'altra parte, cominciando a salire, ov'è la Lavandaia, per la sinistra, a ponente verso il Palazzo, v'è in terra una Salamandra, che getta acqua in palude. Evvi un Oriuolo, che suona, l'ore per l'artefizio dell'acqua; e sopra detto Oriuolo all'altezza di circa otto braccia, vi risiede un globo, che fa concerto di campanelli con una girandola sopra di esso, che va per violenza d'acqua⁴³.

³⁷ Vieri, *Delle meravigliose opere*, cit., p. 51.

³⁸ L. Zangheri, *Per una lettura iconologica di Pratolino*, «Antichità Viva», XVI (4), 1977, pp. 30-34.

³⁹ P. Maresca, *Giovan Battista Marmi e la villa di Pratolino nel '600*, in Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, cit., p. 85.

⁴⁰ Ivi, pp. 85-88.

⁴¹ Ivi, p. 85, nota 2.

⁴² L'ultima edizione sarà stampata nel 1789. Una parte dell'edizione del 1719 con le annotazioni del Marmi e del Caldari ed i riferimenti alla descrizione del de' Vieri è pubblicata e trascritta da A. Vezzosi, *Premessa documentaria al catalogo. Documento n. 3. Pratolino del '600 nel «Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze»*, in Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, cit., pp. 90-92; Vezzosi, *Appendice bibliografica e letteraria*, cit., p. 229.

⁴³ Vezzosi, *Premessa documentaria*, cit., p. 92.

La statua del *Villano* fu sostituita da un «oriuolo» come precisa il Caldari nelle sue correzioni al testo del Marmi: «In vece del Contadino evvi un Oriuolo»⁴⁴. La sua presenza nel giardino è testimoniata a detta dello Zangheri anche dalle più tarde relazioni di Giuseppe e Giovan Battista Ruggeri, relative alla manutenzione dei condotti e delle fontane di Pratolino⁴⁵. Sicuramente la scultura rimase nel giardino, non sappiamo dove essa fosse stata spostata, tuttavia negli aggiornamenti del Caldari troviamo un riferimento ad una statua di un «Contadino in atto di potare ed il tronco geme acqua in molta copia, et i forestieri vengono bagnati coll'acque che scaturiscono d'intorno» nei pressi del Monte Parnaso «nel tornarsene verso il Palazzo»⁴⁶.

Nel 1886 Cesare Dal Prato nel descrivere il *Villano con la falce* ne rievocava la sonorità («gettando dell'acqua per bocca [della salamandra] fa udire un suono piacevole»⁴⁷) ed informava che il *Villano* «a noi non è dato rinvenire»⁴⁸.

Gli studi novecenteschi hanno proposto di individuare il *Villano con la falce* con la statua del cosiddetto *Mietitore* collocato nel giardino di Boboli (Fig. 4)⁴⁹ in riferimento alla biografia di Valerio Cioli pubblicata da Filippo Baldinucci, che annoverava tra le sue sculture quella di un villano, maggiore del naturale, «in atto di mietere» realizzata su commissione di Francesco I⁵⁰.

Questa scultura in pietra rappresenta un mietitore «con pennato in mano»⁵¹ ed è al momento ricoverata nel deposito di Boboli detto lo Stanzonaccio⁵². Nel 1757, come riferisce la guida di Gaetano Cambiagi, la statua era situata «passando lo spazio, che l'Isola rigira, nell'angoli dello Stradone a man destra»⁵³ e poi spostata in una delle nicchie di verzura intorno alla vasca dell'Isola.

⁴⁴ Vezzosi, *Appendice bibliografica e letteraria*, cit., p. 229.

⁴⁵ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 1968, n. 96 (17 agosto 1753, rapporto di G. Ruggeri); ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 526, II, n. 3 (giugno 1764, relazione G.B. Ruggeri), cfr. Zangheri, *Pratolino*, cit., p. 159. Tuttavia seguendo questi riferimenti non sono riuscita a rintracciare notizie del *Villano con la falce*.

⁴⁶ Vezzosi, *Appendice bibliografica e letteraria*, cit., p. 229.

⁴⁷ Da Prato, *Firenze ai Demidoff*, cit., p. 264.

⁴⁸ Ivi, p. 269.

⁴⁹ Caneva, *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 49, fig. 92; Gurrieri e Chatfield, *Boboli Gardens*, cit., p. 56, fig. 157.

⁵⁰ Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., II, 1846, p. 507.

⁵¹ G. Cambiagi, *Descrizione dell'Imperiale giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi custode delle due Pubbliche Biblioteche Magliabechiana e Marucelliana alla Nobilissima Dama la Signora Marchesa Maria Teresa Ginori ne' Marucelli*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, p. 57.

⁵² Sull'edificio dello Stanzonaccio si veda L. Stefanini, *La "fabbrica" della Limonaia fra Sette e Ottocento*, in P. Grifoni (a cura di), *La Limonaia del Giardino di Boboli. Storia e Restauro*, Sillabe, Livorno 2005, pp. 33-35.

⁵³ Cambiagi, *Descrizione*, cit., pp. 56-57.



Figura 4 – Giovan Simone Cioli, *Mietitore* (fronte e retro). Firenze, già giardino di Boboli, ora depositi di Boboli. [Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (fotografo: Roberto Sigismondi)]



Figura 5 – Gaetano Vascellini, *Agricoltore*, da G. Chiari, G. Vascellini, *Statue di Firenze. Parte I*, presso Giovanni Chiari, Firenze [s.d. ma *ante* 1793]. [Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (fotografo: Roberto Sigismondi)]

L'opera è presente nella nota serie di incisioni delle sculture di Firenze eseguite da Gaetano Vascellini a corredo del volume *Statue di Firenze* pubblicato dal cartolaro fiorentino Giovanni Chiari nella seconda metà del Settecento⁵⁴. Il foglio raffigura un villano con il pennato in mano, come un mietitore, e riporta la denominazione di «Agricoltore»⁵⁵ (Fig. 5).



Figura 6 – Valerio Cioli, Giovan Simone Cioli, *Villano che vendemmia*. Firenze, giardino di Boboli. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Secondo alcuni studiosi (Adolfo Venturi, Luciano Berti, Luigi Zangheri, Detlef Heikamp⁵⁶), la statua del giardino di Boboli cosiddetta del *Mietitore* fu realizzata da Valerio Cioli, anche se viene notata una certa rigidità del modellato rispetto alla naturalezza delle sue opere, e viene ritenuta proveniente da Pratolino allorché alla fine del Settecento, come già detto,

⁵⁴ G. Chiari, G. Vascellini, *Statue di Firenze. Parte I*, presso Giovanni Chiari, Firenze [s.d. ma ante 1793], p. 16; cfr. Gabriella Capecchi, *Agli amatori delle belle arti*, in Ead., D. Pegazzano, S. Faralli (a cura di), *Visitare Boboli all'epoca dei lumi*, cit., pp. 6-31.

⁵⁵ D. Pegazzano, in Capecchi, Pegazzano, Faralli (a cura di), *Visitare Boboli all'epoca dei lumi*, cit., p. 162, n. 16b.

⁵⁶ A. Venturi, *Valerio Cioli*, in Id., *Storia dell'arte italiana*, 11 voll. in 25 tomi, Hoepli, Milano 1901-1940, X, parte II, 1936, p. 498; L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Maschietto, Firenze 2002 (ed. orig. 1967), pp. 160, 480; Heikamp, «Villani» di marmo, cit., p. 64.

essendo il giardino in gravi condizioni parte dei suoi arredi scultorei vennero trasferiti a Boboli.



Figura 7 – Valerio Cioli, Giovan Simone Cioli, *Villano che vanga*. Firenze, giardino di Boboli. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Altri studiosi (Billie Gene Fischer Thompson, Claudio Pizzorusso⁵⁷) affermano che il *Mietitore* sia stato eseguito dal nipote di Valerio, Giovan Simone Cioli⁵⁸ e destinato al giardino di Boboli, come era avvenuto per il *Villano che vendemmia* (Fig. 6)⁵⁹ ed il *Villano che vanga* (Fig. 7)⁶⁰, marmi realizzati su disegno dello zio.

Nel 1986, in occasione del restauro del *Mietitore*, Litta Maria Medri espresse l'opinione che si potesse trattare di una copia in pietra serena eseguita nella seconda metà del Settecento⁶¹. La studiosa aveva rintracciato una carta d'archivio firmata dallo scultore fiammingo Francesco Janssens⁶² il 7 giugno 1758 che riportava la *Nota di quanto bisogna fare per restaurare varie statue che sono spartite per gli stradoni e il Teatro nell'Imp. R. Giardino di Boboli*⁶³. Lo Janssens ebbe l'incarico di redigere una perizia di intervento su alcune statue bisognose di immediati restauri, un documento fondamentale per ricostruire le vicende conservative delle statue di Boboli perché vi vengono enumerate con precisione tutte quelle opere che si trovavano in disastrose condizioni e quali interventi di restauro si intendeva effettuare. Tra queste sculture è presente anche l'opera di cui si ragiona al quale lo scultore fiammingo rifece «mezzo il braccio sinistro e la mano destra ed il pennato che deve avere in mano»⁶⁴, ma non è documentato che ne realizzasse una copia.

Leggendo attentamente la relazione delle operazioni effettuate nell'ultimo restauro, emergono gli interventi sulla mano destra e l'avambraccio sinistro,

⁵⁷ Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., pp. 158-159; C. Pizzorusso, *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Olschki, Firenze 1989, p. 95.

⁵⁸ Sulla vita dello scultore si vedano: Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., II, 1846, pp. 667-668; M. Pedroli, *Cioli (Ciolli)*, *Giovan Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1981, pp. 669-670.

⁵⁹ Caneva, *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 55, fig. 130; Gurrieri, Chatfield, *Boboli Gardens*, cit., p. 63, fig. 204; V. Montigiani, in L. Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, p. 196.

⁶⁰ Caneva, *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 55, fig. 129; Gurrieri, Chatfield, *Boboli Gardens*, cit., p. 62, fig. 202; V. Montigiani, in Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 195.

⁶¹ Heikamp, «*Villani* di marmo», cit., p. 66; L. Medri, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., p. 67; L. Medri, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., p. 159; L. Medri, *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane. Allegorie mitologiche e «Villani» nel giardino*, in Ead. (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, cit., pp. 108-125.

⁶² Sullo scultore si vedano: R. Roani, *La decorazione plastica dell'Arco di Porta San Gallo*, «Paragone», XXXVII (437), 1986, pp. 54, 56-59, 64-66; G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993, I, p. 49.

⁶³ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 1970, ins. 27, pubblicato e trascritto da L. Medri, *Le mutazioni sette-ottocentesche del Giardino di Boboli*, in Acidini Luchinat, Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, cit., I, pp. 294-296, nota 2; R. Roani, *Quattro statue da Boboli nel Museo Nazionale di Pisa*, in Acidini Luchinat, Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, cit., II, pp. 639-642.

⁶⁴ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 1970, ins. 27, in Medri, *Le mutazioni sette-ottocentesche*, cit., p. 296.

durante le quali sono state rimosse l'eccessiva quantità di malta cementizia dalla mano destra e una grappa di rame dall'avambraccio sinistro che aveva la funzione di rinforzo e che esuberava dalla linea naturale formata dalla continuità fra l'avambraccio, il polso e la mano⁶⁵. Tale intervento ha rivelato che i segni delle integrazioni apportate dallo Janssens risultano chiaramente visibili e non lasciano spazio all'ipotesi che il pezzo possa essere una copia settecentesca⁶⁶. La friabilità della pietra insieme al microclima del giardino in cui la scultura si trovò – non sappiamo da quando – ad essere collocata hanno influito in modo significativo sullo stato di conservazione dell'opera e hanno reso necessari vari interventi di restauro nel corso dei secoli. Lo scultore e restauratore fiammingo specificava inoltre nella sua perizia che la statua necessitava di rifacimenti, perciò non era compresa tra le sculture che erano «così maltrattate che non si possono restaurare»⁶⁷.

Una diversa proposta riguardo la statua di Boboli, che tuttavia non mi sembra possibile accogliere, è stata presentata nel 2008 da Gabriele Capecchi che la attribuisce allo scultore Bartolomeo Rossi⁶⁸.

In accordo con la Fischer Thompson e il Pizzorusso⁶⁹ ritengo che la statua del cosiddetto *Mietitore* potrebbe essere stata realizzata dopo la morte di Valerio, avvenuta nel dicembre del 1599, dal nipote Giovan Simone Cioli e destinata al giardino di Boboli, sebbene non siano ancora stati ritrovati dei pagamenti a favore dell'artista per tale incarico.

Da un punto di vista stilistico la scultura del *Mietitore* (vedi Fig. 4) propone una soluzione molto vicina alla maniera di Valerio e di conseguenza a quella di Giovan Simone Cioli, come possiamo osservare nel *Villano che vendemmia* (vedi Fig. 6) e nel *Villano che vanga* (vedi Fig. 7) di Boboli per i quali è documentato che il più anziano artefice fornì i modelli e Giovan Simone procedette alla realizzazione⁷⁰. Da confronti serrati con i due *Villani*, oltre all'abbigliamento del tutto simile a quello del *Mietitore* (le scarpe, i pantaloni, la camicia e il grembiule), si evidenziano alcune caratteristiche: il profilo del volto dal naso affilato, il taglio degli occhi nella definizione delle

⁶⁵ L. Medri, in Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa*, cit., p. 67.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche lorenese, 1970, ins. 27, in Medri, *Le mutazioni sette-ottocentesche*, cit., p. 296.

⁶⁸ Gabriele Capecchi, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Olschki, Firenze 2008, p. 105.

⁶⁹ Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., p. 95.

⁷⁰ In una supplica al granduca Ferdinando, Giovan Simone Cioli chiede di poter continuare a lavorare come scultore nella bottega dello zio in piazza de' Peruzzi e di terminare le statue del giardino di Boboli lasciate incompiute da Valerio, cfr. ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche medicee, 122, c. 101v, in Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., p. 187, nota 90; ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche medicee, 123, cc. 31v, 32v, in J.W. Pope-Hennessy, *A Small Bronze by Tribolo*, «The Burlington Magazine», CI (195), 1959, p. 86.

palpebre e il mento appena pronunciato. Lo stile classico e accademico, soprattutto nell'esecuzione della voluminosa capigliatura distinta da stretti e simmetrici riccioli, le superfici a volte nette e alcuni passaggi duri nel modellato delle maniche della camicia concorrono ad attribuire l'opera alla mano di Giovan Simone che differiva da quella dello zio, più morbida e naturale.

È invece necessaria una rilettura delle fonti figurative e letterarie del *Villano con la falce* di Pratolino in base al ritrovamento del frammento scultoreo in pietra. Da essa emerge che l'abbigliamento del frammento corrisponde alle due testimonianze visive: il disegno del Guerra del 1598 e la lunetta dell'Utens del 1599 circa. In particolare, osservando attentamente entrambe le opere, si nota che il *Villano con la falce* indossa un copricapo a tesa larga che aiutava il contadino a proteggere il viso e gli occhi dai raggi del sole, mentre quello indossato dal cosiddetto *Mietitore* è una sorta di cuffia calcata sulla testa. Nonostante la mancanza delle parti sostanziali del corpo, della testa e degli arti superiori ed inferiori, lo stile che connota il frammento di pietra di Pratolino è da ascrivere senza alcun dubbio a Valerio Cioli. Il modellato del *Villano con la falce* si avvicina alla maniera dello scultore di Settignano: la costituzione del busto e la rotondità delle spalle richiamano la *Scultura*, scolpita per il monumento funebre di Michelangelo Buonarroti nella basilica di Santa Croce. Altri riscontri si osservano nel modo in cui l'artista rappresenta in entrambe le opere la realtà della vita quotidiana attraverso il movimento e gli abiti popolari e da lavoro. Le figure inoltre sono caratterizzate dagli strumenti del proprio mestiere: la statua di Santa Croce ha la gradina per scolpire il marmo ed il villano teneva «l'adunca falce in mano», come cantava l'Agolanti⁷¹.

Un altro confronto si può stabilire con il gruppo della *Satira con il capretto* realizzata da Valerio per il giardino di Pratolino⁷². Le sue anatomie piene e rotonde, in particolare il grosso braccio destro da «pastora»⁷³, ricordano il movimento energetico delle braccia del villano in atto di segare i giunchi nel laghetto⁷⁴.

Importanti sono le similitudini che legano il frammento di Pratolino al *Villano che vendemmia* (vedi Fig. 6) ed al *Villano che vanga* (vedi Fig. 7) di Boboli, i cui modelli furono forniti da Valerio al nipote che li tradusse in marmo dopo la sua morte, come testimoniato dalla supplica che Giovan Simone Cioli rivolse al granduca Ferdinando chiedendo di poterli terminare⁷⁵.

⁷¹ BNCF, ms., Cod. Magl. Cl. VII, 8, *La descrizione di Pratolino del Ser.mo Granduca di Toscana poeticamente descritto da M. Cesare Agolanti Fiorentino*, c. 49r, pubblicata e trascritta in Vezzosi, *Catalogo*, cit., p. 131.

⁷² Cfr. Montigiani, *Fauna che munge una capretta*, cit., pp. 7-38, p. 14, fig. 1.

⁷³ M. Visonà, *Prefazione*, in Montigiani, *Fauna che munge una capretta*, cit., p. 9.

⁷⁴ Montigiani, *Fauna che munge una capretta*, cit., p. 36.

⁷⁵ ASFi, Scrittoio delle fortezze e fabbriche, Fabbriche medicee, 122, c. 25r, in Wiles, *The fountains of Florentine sculptors*, cit., p. 133; Pope-Hennessy, *A Small Bronze by*

Queste sculture mostrano caratteri comuni nella definizione delle anatomie possenti, vigorose e turgide, nonché negli elementi dell'abbigliamento e di stile studiati nei minimi dettagli dallo scultore. In particolare gli indumenti indossati dai *Villani* del giardino di Boboli presentano chiare consonanze con quelli del frammento: la camicia con le maniche rimboccate, i pantaloni anch'essi arrotolati fino alle ginocchia ed il grembiule cinto in vita.

La posizione avvitata del busto del *Villano con la falce* in atto di segare i giunchi con la falce anticipa quella del *Villano che vendemmia* che, colto nell'atto di svuotare l'uva nel tino, genera un movimento che innesca la torsione del tronco.

Il Cioli ambientava le sue sculture di villani in azione nello spazio naturale a contatto con la vegetazione, conferendo in tal modo alla rappresentazione un senso di istantaneità, già notato da Luciano Berti⁷⁶. Lo studioso si sofferma sull'attenzione che lo scultore presta alla presentazione scenografica, rappresentando il *Villano con la falce* immerso nella natura; il villano sega i giunchi che crescevano fitti e rigogliosi nel laghetto. Secondo il Berti, la scena ha un sapore realistico piuttosto che arcadico in quanto si riferisce ad episodi tratti dalla vita quotidiana dei villani e l'opera è «vagamente di analogia neoellenistica, comunque antistatica, anticlassica, meno isolata [che] denuncia l'influenza degli automi»⁷⁷ meccanici presenti nelle grotte di Pratolino. Lo studioso si riferisce ai congegni azionati dall'acqua raffiguranti dei villani o dei pastori che si muovevano nelle grotte sottostanti e fuori la villa e sostiene che nell'eseguire la statua il Cioli, ispirato da un «gusto veristico» e dalla «mimesi dell'azione»⁷⁸, poteva aver tratto idee compositive dagli automi.

In ultimo non possiamo tralasciare le dimensioni e le proporzioni del frammento del *Villano* di Pratolino, costituito dal torso e dalla parte superiore della coscia (altezza: 1 m; larghezza: 70 cm; profondità: 53 cm). Le misure riconducono ad una statua più grande del naturale come la *Lavacapo*⁷⁹ realizzata da Valerio su commissione del granduca Ferdinando I de' Medici per il giardino di Boboli, nonché le statue del *Villano che vanga* e del *Villano che vendemmia* eseguite, come già detto, dal nipote Giovan Simone su modello dello zio, le cui dimensioni sono anch'esse superiori al naturale⁸⁰.

Tribolo, cit., p. 86; Fischer Thompson, *The Sculpture of Valerio Cioli*, cit., p. 185.

⁷⁶ Berti, *Il Principe dello Studiolo*, cit., pp. 161-162.

⁷⁷ Ivi, p. 161

⁷⁸ Ivi, p. 480, fig. 102.

⁷⁹ *La Lavacapo* o *Fonte della Lavacapo* raffigura una donna, di notevoli dimensioni, in atto di lavare la testa ad un bambino che si appoggia al suo ginocchio. Sul gruppo marmoreo si vedano: Caneva, *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 42, fig. 42; Gurrieri, Chatfield, *Boboli Gardens*, cit., p. 49, fig. 100; V. Montigiani, in Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 194.

⁸⁰ Per le misure dei *Villani* di Boboli ho consultato le schede conservative compilate dagli allievi della Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure (OPD), *Stato di conservazione delle opere site nel giardino di Boboli di Firenze ed eventuali*

Ritornano alla mente le parole del Borghini: «& hà sculpiuto ancora un contadino, che miete maggiore del vivo, le quai figure sono nella maravigliosa villa di Pratolino»⁸¹.

Le dimensioni, il modellato vigoroso, le fattezze robuste, il soggetto popolare, la soluzione compositiva e tematica del frammento scultoreo possono essere ritenuti tutti elementi qualificanti delle opere scolpite da Valerio Cioli⁸².

Bibliografia

- Acidini Luchinat C., *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in S. Merendoni (a cura di), *Pratolino, un mito alle porte di Firenze*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 137-153.
- Avery C., *Giambologna's bronze statuettes*, in Id., A. Radcliffe (eds.), *Giambologna. Sculptor to the Medici, 1529-1608*, Catalogo della mostra (Edimburgo, Royal Scottish Museum-Londra, Victoria and Albert Museum-Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1978-1979), Arts Council of Great Britain, London 1978, pp. 42-44, 162-166.
- , *Giambologna. La scultura*, Cantini, Firenze 1987, pp. 43-51.
- , *The «Garden called Bublely»: foreign impressions of Florentine gardens and a new discovery relating to Pratolino*, in Id., *Studies in Italian Sculpture*, Pindar Press, London 2001, pp. 411-424.
- Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).
- Berti L., *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Maschietto, Firenze 2002 (ed. orig. 1967).
- Borghini R., *Il Riposo...*, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di M. Rosci, 2 voll., Edizioni Labor, Milano 1967 (ed. orig. 1584).
- Brook A., *Sixteenth century "genre" statuary in Medici gardens and Giambologna's fontana del Villano*, in C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 1989), 2 voll., Edifir, Firenze 1991, I, pp. 113-130.
- Butters S.B., *Pressed labor and Pratolino social imagery and social reality at a Medici garden*, Cambridge University Press, New York 2001.
- , *Giusto Utens. La villa medicea e il parco di Pratolino*, in M. Chiarini, A.P. Darr e C. Giannini (a cura di), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi-Chicago, Art Institute of Chicago-Detroit, The Detroit Institute of Arts, 2002-2003), Skira, Milano 2002, pp. 181-183.
- , *Natural magic, artificial music and birds at Francesco de' Medici's Pratolino*, in A.E. Sanger, S.T.K. Walker (eds.), *Sense and the senses in early modern art and cultural practice*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 31-62.
- Cambiagi G., *Descrizione dell'Imperiale giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi custode delle due Pubbliche Biblioteche Magliabechiana e Marucelliana alla Nobilissima Dama la Signora Marchesa Maria Teresa Ginori ne' Marucelli*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757.

proposte di manutenzione o restauro, n. 35, *Villano che vanga* (altezza 2,20 m) e n. 86, *Villano che vendemmia* (altezza 2,15 m), conservate presso l'Archivio restauri dell'Istituto.

⁸¹ Borghini, *Il Riposo*, cit., I, p. 600.

⁸² Sisi, *Le statue cinquecentesche dei «villani»*, cit.

- Caneva C., *Il Giardino di Boboli*, Becocchi, Firenze 1982.
- Capecchi Gabriele, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Olschki, Firenze 2008.
- Capecchi Gabriella, *Agli amatori delle belle arti*, in Ead., D. Pegazzano, S. Faralli (a cura di), *Visitare Boboli all'epoca dei lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle statue di Firenze*, Olschki, Firenze 2013, pp. 6-31.
- Capecchi Gabriella et al. (a cura di), *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2003-2004), Giunti, Firenze 2003.
- Capecchi Gabriella, Pegazzano D., Faralli S. (a cura di), *Visitare Boboli all'epoca dei lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle statue di Firenze*, Olschki, Firenze 2013.
- Chiari G., Vascellini G., *Statue di Firenze. Parte I*, presso Giovanni Chiari, Firenze [s.d. ma ante 1793].
- Da Prato C., *Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato ...*, Tip. della Pia Casa di patronato, Firenze 1886.
- Dezzi Bardeschi M., *Le fonti degli automi di Pratolino*, in A. Vezzosi (a cura di), *La fonte delle fonti. Iconologia degli artefici dell'acqua*, Alinea, Firenze 1985, pp. 13-24.
- Edelstein B.L., «Acqua viva e corrente». *Private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens*, in S.J. Campbell, S.J. Milner (eds.), *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 187-220.
- Fischer Thompson B.G., *The Sculpture of Valerio Cioli, 1529-1599*, tesi di dottorato, University of Michigan, Ann Arbor 1976.
- Griffo A., *Buffoni, villani e giocatori. Un itinerario attraverso il giardino di Boboli*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016, pp. 145-173.
- , *Le lunette con le Ville*, in C. Acidini Luchinat, A. Griffo (a cura di), *L'immagine dei giardini e delle Ville Medicee nelle lunette attribuite a Giusto Utens*, Polistampa, Firenze 2016, pp. 9-26.
- (a cura di), *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, Sillabe, Livorno 2019.
- Gurrieri F., Chatfield J., *Boboli gardens*, Edam, Firenze 1972.
- Heikamp D., *Les Merveilles de Pratolino*, «L'Oeil», CLXXI (41), 1969, pp. 16-34.
- , *Pratolino nei suoi giorni splendidi*, «Antichità Viva», VIII (2), 1969, pp. 14-34.
- , *Del giardino di un re*, in G. Ragionieri (a cura di), *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, Atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 1978) Olschki, Firenze 1981, pp. 59-123.
- , «Villani» di marmo in giardino, in A. Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 61-65.
- Heikamp D., Paolozzi Strozzi B. (a cura di), *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2014), Giunti, Firenze 2014.
- Keutner H., *Giambologna a Pratolino*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 55-60.
- Lapi Ballerini I., *Le ville medicee*, Giunti, Firenze 2003.
- Lazzaro C., *Italian Renaissance Garden from the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, Yale University Press, New Haven 1990.
- Maresca P., *Giovan Battista Marmi e la villa di Pratolino nel '600*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, Alinea, Firenze 1986, pp. 85-88.

- Medri L., *Le mutazioni sette-ottocentesche del Giardino di Boboli*, in C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 1989), 2 voll., Edifir, Firenze 1991, I, pp. 293-310.
- , *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane. Allegorie mitologiche e «Villani» nel giardino*, in Ead. (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, pp. 108-125.
- (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003.
- , *Le statue di genere nel giardino di Boboli*, in Gabriella Capecchi et al. (a cura di), *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2003-2004), Giunti, Firenze 2003, pp. 184-191.
- Montaigne M. (de), *Journal de Voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581* (ed. orig. 1774), tr. it *Viaggio in Italia*, Laterza, Bari 1972.
- Montigiani V., *Fauna che munge una capretta, il ritorno inatteso di un'opera di Valerio Cioli per la Villa di Francesco I de' Medici a Pratolino*, prefazione di M. Visonà, Servizi editoriali, Firenze 2001.
- Pedroli M., *Cioli (Ciolli, Ciuli), Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1981, pp. 672-676.
- , *Cioli (Ciolli, Ciuli), Giovan Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1981, pp. 669-670.
- Pizzorusso C., *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Olschki, Firenze 1989.
- Pope-Hennessy J.W., *A Small Bronze by Tribolo*, «The Burlington Magazine», CI (195), 1959, pp. 85-89.
- Pratesi G. (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993.
- Roani R., *La decorazione plastica dell'Arco di Porta San Gallo*, «Paragone», XXXVII (437), 1986, pp. 53-67.
- , *Quattro statue da Boboli nel Museo Nazionale di Pisa*, in C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli '90*, Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 1989), 2 voll., Edifir, Firenze 1991, II, pp. 633-642.
- Sgrilli B.S., *Descrizione della regia Villa, Fontane e Fabbriche di Pratolino*, Tartini & Franchi, Firenze 1742.
- Sisi A., *Le statue cinquecentesche dei «villani» nei giardini di Pratolino e Boboli*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013.
- Stefanini L., *La «fabbrica» della Limonaia fra Sette e Ottocento*, in P. Grifoni (a cura di), *La Limonaia del Giardino di Boboli. Storia e Restauro*, Sillabe, Livorno 2005, pp. 33-35.
- Valdrè G., *Pratolino e la Scrittura. Bibliografia storico-ragionata della Villa medicea e della sua gente*, Alinea, Firenze 2003.
- Valleriani M., *Trasformazione e ricostruzione della «Pneumatica» di Erone Alessandrino nel parco di Pratolino*, in S. Merendoni (a cura di), *Pratolino, un mito alle porte di Firenze*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 155-181.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, ... riviste et ampliate* (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885.
- Venturi A., *Valerio Cioli*, in Id., *Storia dell'arte italiana*, 11 voll. in 25 tomi, Hoepli, Milano 1901-1940, X, parte II, 1936, pp. 491-506.
- Vezzosi A., *Appendice bibliografica e letteraria*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 227-231.
- , *Catalogo*, in Id. (a cura di), *Il concerto di statue*, Alinea, Firenze 1986, pp. 95-182.

- (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986.
- , *Giovanni Guerra a Pratolino*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 46-53.
- , *Pratolino d'Europa, degli antichi e dei moderni*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 19-25.
- , *Premessa documentaria al catalogo. Documento n.3. Pratolino del '600 nel «Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze»*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, Alinea, Firenze 1986, pp. 89-94.
- , *Repertorio Iconografico*, in Id. (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 29-43.
- Vieri F. (de'), *Delle meravigliose opere di Pratolino e d'Amore*, Marescotti, Firenze 1586.
- Visonà M., *Statue di villani e cacciatori in giardino*, in A. Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, Sillabe, Livorno 2019, pp. 89-105.
- Waldman L.A., *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004.
- Wiles B.H., *The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1933.
- Zangheri L., *Per una lettura iconologica di Pratolino*, «Antichità Viva», XVI (4), 1977, pp. 30-34.
- , *Joseph Frietsch, un "giardinere boemo" a Firenze*, «Antichità Viva», XXIII (3), 1984, pp. 28-32.
- , *Suggestioni e fortuna dei teatrini di automi. Pratolino come Broadway manierista*, «Quaderni di Teatro», VII (25), 1984, pp. 78-84.
- , *L'artificio paesaggistico nel Parco di Joseph Frietsch*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il Giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi-Pratolino, villa Demidoff, 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 119-123.
- , *Pratolino: il giardino delle meraviglie*, 2 voll., Gonnelli, Firenze 1987 (ed. orig. 1979).
- (a cura di), *Nuovi progetti per Pratolino*, [s.e.], Firenze 1997.
- , *Restauri e interventi*, in A. Belisario, P. Grossoni, L. Zangheri (a cura di), *Pratolino tra passato e presente*, Alinea, Firenze 1999, pp. 1-15.

Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica': la serie Guadagni di Firenze

Tommaso Prizzon

Fin dall'antichità il desiderio di perpetuare nel tempo il ricordo delle vite o più semplicemente delle effigi di quei personaggi che avevano scandito con le loro gesta la storia del proprio casato ha sempre rappresentato un'aspirazione costante delle famiglie più illustri. Ed è proprio questo 'bisogno di eternità' che sta alla base della nascita della ritrattistica genealogica.

Con le sue gallerie degli antenati, ben evocate da Plinio il Vecchio nella sua *Storia Naturale*¹ (lib. XXXV), è il mondo romano il primo ad offrirci la testimonianza forse tra le più rappresentative, senz'altro quella destinata alla maggiore diffusione, di quest'antico desiderio.

Ideate con la volontà di tramandare ai posteri la memoria personale o le qualità civiche del defunto al di là della morte fisica, il successo delle *effigies* romane rispondeva al principio, diffuso al tempo, secondo il quale chi possedeva un numero maggiore di immagini dei propri avi (meglio

¹ Plinio, *Naturalis historia*, lib. XXXV, 6, in Id., *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G.B. Conte, 5 voll. in 6 tomi, Einaudi, Torino 1982-1988, V [*Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, tr. it. e note a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati], 1988, p. 299.

Tommaso Prizzon, University of Florence, Italy, tommypriz@outlook.it, 0000-0002-7995-5453

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tommaso Prizzon, *Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica': la serie Guadagni di Firenze*, pp. 31-58, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.04, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

ancora se invecchiate e fumose²), era considerato più nobile di chi non ne avesse, perché quest'ultimo era ritenuto *novus*, cioè privo di un illustre lignaggio³.

Sembra risalire dunque a questo preciso contesto storico e per la prima volta l'affermazione di una concezione del ritratto memoriale⁴ inteso ora come mezzo di distinzione sociale⁵; concetto chiave, quest'ultimo, destinato, ad essere ripreso nei secoli successivi.

Al pari del mondo romano antico, anche per le famiglie aristocratiche del Cinque e Seicento sarà infatti la precisa volontà apologetica di tramandare il ricordo di quei personaggi familiari che avevano più contribuito a fondare o ad accrescere la potenza del proprio lignaggio a determinare una ripresa di questo filone ritrattistico, cui non dovettero essere estranei anche il ruolo sempre più di peso acquisito dalle grandi casate nell'Europa tardo rinascimentale e barocca e l'influenza esercitata dalla mentalità nobiliare del periodo.

Nell'Italia cinquecentesca, per l'influsso preponderante dei numerosi apporti culturali stranieri, *in primis* spagnoli⁶, il dibattito ideologico nobiliare conosce un'importante evoluzione che se da un lato vedrà la crisi ed il ridimensionamento dei vecchi valori umanistici, dall'altro porterà invece

² Fumose erano dette le *imagines* perché dal fumo del fuoco che si usava negli atrii venivano col tratto del tempo annerite e quanto più divenivano tali, tanto più provavano l'antichità della famiglia.

³ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011 (ed. orig. 1911), pp. 46-53; E. Pommier, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 106-118.

⁴ Lesibizione delle effigi negli atrii e lungo i corridoi (*alae*) delle dimore o nei cortei funebri non era concessa equanimente a tutti i cittadini ma regolata secondo precisi privilegi nobiliari e diritti di esposizione, fra i quali in primis lo *jus imaginum*, riservati ai soli nobili e finalizzati a tramandare ai posteri il ricordo di sé e della propria ascendenza («Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae», Cicerone, *Verrine*, 2, 5, 14, § 36). Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Einaudi, Torino 1958 (ed. orig. 1955), I, pp. 135-136.

⁵ Nonostante l'alta considerazione di cui godevano all'epoca, soprattutto in età imperiale, non mancarono critiche sull'abuso di queste gallerie e sull'eccessiva importanza sociale loro attribuita. Particolarmente polemicamente saranno Giovenale, *Satire*, VIII, 8, 6-9: «Che vantaggio si trae dall'ostentare un Corvino sul grande quadro della stirpe e poi dal congiungersi attraverso una lunga ramificazione a comandanti della cavalleria anneriti dal fumo insieme con un dittatore, se si vive malamente davanti ai Lepidi?»; e Seneca, *Epistole morali*, 44, 5: «Non rende nobile l'atrio colmo di ritratti anneriti dal fumo». Una posizione analoga ma risalente al tempo di Augusto si trova anche in Cicerone, in particolare nell'orazione *In L. Calpurnium Pisonem*.

⁶ Agli spagnoli spetterà, in particolare, il ruolo di dominatori incontrastati di quasi tutta la penisola per diversi decenni, contribuendo a diffondere tra le popolazioni italiane alcuni dei principali aspetti della cultura e del vivere quotidiano tipici dei soldati gentiluomini iberici, i temuti *hidalgos*, come la grandezza d'animo castigliana, l'estamento aristocratico ed un sentimento esasperato dell'onore.

al rilancio di nuovi concetti base per la futura classe dominante: ricchezza, onore, famiglia e lignaggio⁷.

Da qui l'importanza centrale rivestita dalle gallerie di ritratti raffiguranti i grandi antenati dei tempi antichi, concepite ora come strumenti preziosi non solo per documentare il passato della propria schiatta ma anche per rivendicare a sé, in virtù di questa antichità, una posizione di primo piano all'interno delle neonate gerarchie di corte.

Per la sua situazione storica interna particolare, in bilico tra l'avvento definitivo del regime mediceo e la presenza di un patriziato pronto a reclamare con forza un ruolo significativo nella compagine del nuovo Stato⁸, l'ambiente fiorentino costituirà, come vedremo, un terreno fertile per la diffusione di questo particolare genere ritrattistico⁹.

Dopo la caduta definitiva dell'ultima Repubblica, con l'assedio del 1530, e con l'ascesa al potere di Cosimo I de' Medici, la situazione fiorentina aveva conosciuto una serie di trasformazioni radicali destinate a cambiare in breve tempo il volto dello Stato toscano.

Se il governo del duca Alessandro, pur reintroducendo il principio di un'egemonia medicea sulla città, aveva comunque lasciato pressoché inalterate le istituzioni governative controllate ancora dalle vecchie famiglie cittadine¹⁰, molto diverso fu invece l'atteggiamento, di totale rottura, adottato da Cosimo¹¹ nei confronti dell'oligarchia fiorentina che tanto peso aveva avuto nella sua elezione¹².

Escluse in un primo momento dalla ristretta cerchia dei diretti collaboratori e segretari del principe, le antiche casate poterono riaffiora-

⁷ C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia (secoli XIV-XVIII)*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 93-94, 124-125, 151-153.

⁸ S. Berner, *The Florentine Patriciate in the transition from Republic to «Principato», 1530-1609*, «Studies in Medieval and Renaissance History», 9, 1972, pp. 3-15.

⁹ Esemplicative per comprendere quanto centrale fosse allora il dibattito a Firenze sulla nobiltà, e soprattutto sull'importanza di poter sfoggiare un'ascendenza antica, appaiono le considerazioni di Vincenzo Borghini espresse nel suo *Discorso sulla storia della nobiltà fiorentina* e ribadite poi, qualche anno dopo, da Scipione Ammirato, che, nelle sue *Famiglie nobili fiorentine*, definirà l'antichità come «membro principalissimo e quasi base, e fondamento della nobiltà». Cfr. V. Borghini, *Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, a cura di J.R. Woodhouse, Edizioni Marlin, Pisa 1974, pp. 16-20; S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine*, Giunti, Firenze 1615, p. 25.

¹⁰ G. Pansini, *Predominio politico e gestione del potere in Firenze tra Repubblica e Principato*, in E. Insabato (a cura di), *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, Conte, Lecce 1999, pp. 77-130.

¹¹ G. Spini, *Cosimo I de' Medici e la indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1945, pp. 178, 184-185.

¹² F. Diaz, *Cosimo I e il consolidarsi dello Stato assoluto*, in E. Fasano Guarini (a cura di), *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 75-97.

re prepotentemente solo con l'aprirsi del nuovo secolo, quando anche la corte toscana vedrà l'imporsi sempre più frequente di esponenti del patriziato nei posti elevati della burocrazia statale¹³, secondo l'adeguamento del principato mediceo ai moduli di esercizio del potere vigenti negli altri Stati europei¹⁴.

È, dunque, in questo preciso contesto storico di rilancio a corte dei discendenti dei vecchi casati, in opposizione ai nuovi *parvenus* che dovevano le loro recenti fortune ai granduchi, che si può ricondurre la diffusione delle gallerie di ritratti genealogici; una diffusione tutt'altro che repentina ma piuttosto il frutto di un processo graduale, parallelo al fenomeno di 'rifeudalizzazione' o riaffermazione dei diritti signorili¹⁵, e che ebbe modo di affermarsi soltanto con la conversione dell'antica oligarchia in una aristocrazia sempre più al servizio della corte e da essa dipendente¹⁶.

In effetti fu solo a partire dai primi decenni del Seicento che la storia privata e le vite dei grandi eroi familiari del passato poterono riaffiorare nuovamente, trovando espressione in un rinnovato fervore per gli studi sulla nobiltà locale¹⁷ e in una serie di opere sia letterarie che pittoriche. Fra quest'ultime saranno le pitture narrative di soggetto storico e le raffigurazioni degli illustri ascendenti che avevano ricoperto nei secoli precedenti cariche di prestigio a costituire le forme più espressive di questi 'dipinti genealogici'.

Già impiegati dagli stessi Medici nella realizzazione dei vasti cicli ufficiali ad affresco (palazzo Vecchio e palazzo Pitti) o su tela (si veda la serie dei Serenissimi Principi, oggi 'serie aulica'¹⁸), proprio i molteplici esempi di celebrazione familiare lasciati dalla casa regnante dovettero rappresentare un punto di riferimento fondamentale cui ispirarsi per tutte le casate fiorentine, ormai consolidate alla corte di Toscana e desiderose di esibire nuovamente il peso del proprio lignaggio.

¹³ F. Diaz, *Il Granducato di Toscana*, UTET, Torino 1976, pp. 243-245, 280-282.

¹⁴ E. Fasano Guarini, *La fondazione del principato da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in Ead. (a cura di), *Storia della civiltà toscana*, 6 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2000-2006, III, 2003, pp. 11-13.

¹⁵ G. Pansini, *Per una storia del feudalesimo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, «Quaderni Storici», 19, 1972, pp. 131-186.

¹⁶ S. Berner, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», 18, 1971, pp. 203-246; J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1993, pp. 69-77, 159-163.

¹⁷ Proprio in virtù di questo interesse per gli studi storici sarà costituita per volontà di Michelangelo Buonarroti il Giovane e Carlo Strozzi, ad inizio Seicento, l'Accademia Fiorentina o degli Studi Antiquari, nata per lo studio delle memorie storiche di Firenze e delle famiglie nobili della medesima.

¹⁸ G. Poggi, *R. Galleria degli Uffizi. Di alcuni ritratti de' Medici*, «Rivista d'Arte», 6, 1909, pp. 321-338; S. Meloni Trkulja, *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 700-705.

Dai Capponi¹⁹ ai Bardi²⁰, dagli Spini²¹ ai Serristori, ma anche Frescobaldi²², Rucellai²³, Strozzi, De' Nobili²⁴ e Guadagni, tante e diverse furono le famiglie dall'illustre passato cittadino che si fecero committenti, in questi anni, di cicli storici o gallerie di ritratti di antenati, dispiegati nei vasti saloni dei palazzi nobiliari, ad affresco o su tela, nati come espressione di un'autentica cultura familiare, profondamente radicata nella storia locale²⁵.

Fra le varie testimonianze di queste serie genealogiche presenti a Firenze, quella dei Guadagni occupa senz'altro per la sua consistenza, per la varietà degli artisti impiegati e per le profonde valenze politiche in essa contenute un posto tra i più singolari del Seicento fiorentino e non solo.

Si deve alla colta committenza ed ai vasti interessi storici del senatore Tommaso di Francesco (1582-1652), figura di spicco dell'ambiente culturale fiorentino di primo Seicento²⁶, molto vicino agli ambienti di corte ed alla stessa famiglia medicea²⁷, la costituzione della quasi totalità di questa rac-

¹⁹ S. Vasetti, *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Centro Di, Firenze 2001, pp. 86-105.

²⁰ L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, II, pp. 749-754.

²¹ Si trattava di un ciclo di venti ritratti di antenati della famiglia affrescati da Bernardino Poccetti ad inizio Seicento. Cfr. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, pp. 127-132; Kliemann, *Gesta dipinte*, cit., p. 162; S. Vasetti, *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in S. Ricci (a cura di), *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, Mondadori, Milano 1995, pp. 95-123.

²² Commissionata da monsignor Piero e dai senatori Lorenzo Maria e Giuseppe Maria di Matteo Frescobaldi al pittore fiorentino Lorenzo Lippi, la serie di casa Frescobaldi si componeva di diciassette ritratti rappresentanti gli antenati della famiglia (dal Duecento al Seicento), con le prime dieci tele realizzate dal maestro fiorentino attorno al sesto decennio del Seicento, mentre le altre sette, di dimensioni e qualità inferiori, vennero probabilmente eseguite da almeno due diversi autori sempre orbitanti attorno alla bottega del Lippi tra il 1660 ed il 1665. Cfr. F. Solinas, *Lorenzo Lippi, la pittura di storia e la serie di Casa Frescobaldi*, in D. Frescobaldi, F. Solinas (a cura di), *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 243-258.

²³ R. Maffei, *Storie di Casa Rucellai*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2001.

²⁴ S. Vasetti, *De' Nobili*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 31-32.

²⁵ Sull'argomento si segnala da ultimo il recente P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019, in particolare pp. 15-28.

²⁶ L. Passerini, *Storia e genealogia della famiglia Guadagni*, M. Cellini e C., Firenze 1873, p. 105.

²⁷ A conferma del profondo legame con i granduchi fiorentini è l'ambasciata del 1608, quando il Guadagni fu mandato, assieme Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano, da Cosimo II in sua rappresentanza presso la corte austriaca per celebrare il matrimonio per procura, svoltosi il 14 di settembre a Graz, con Maria Maddalena, figlia dell'arciduca Carlo d'Austria, e giunta successivamente a Firenze con un sontuoso corteo il 18 ottobre dello stesso anno.

colta di ritratti di antenati situabile cronologicamente, per la maggior parte, tra la fine del quarto e i primi anni del sesto decennio del Seicento.

Ben consapevole di discendere da un casato che poteva vantare di aver dato i natali a non pochi eminenti cittadini, proprio questo orgoglio familiare sta alla base di tutta una serie di iniziative intraprese da Tommaso, a cominciare dall'erezione, su progetto dell'architetto Gherardo Silvani²⁸, tra il 1636 ed il 1637, del nuovo imponente palazzo familiare sulla via San Sebastiano (oggi Gino Capponi), e che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto ostentare il nuovo ruolo sociale rivestito ormai dalla famiglia.

Obiettivamente quella della celebrazione dello *status* antico e moderno dei Guadagni sembra abbia rappresentato il vero filo conduttore della maggior parte delle imprese commissionate dal senatore fiorentino, coadiuvato in questo anche dal prezioso lavoro filologico e di riscoperta delle memorie familiari antiche svolto dall'amico e bibliotecario granducale Francesco Rondinelli²⁹.

Questa volontà di celebrazione emerge con ancora maggiore evidenza nella decorazione ad affresco degli interni della nuova residenza³⁰, voluta da Tommaso e affidata ad un variegato gruppo di artisti fiorentini fra cui spiccheranno Matteo Rosselli, Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, e soprattutto Baccio del Bianco, autore, tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Seicento, di numerosi affreschi al pian terreno ed in particolare della decorazione della loggetta al piano nobile, un tempo aperta verso il Giardino dei Semplici, e caratterizzata da un mirato programma esaltante i feudi storici, le unioni matrimoniali e le glorie di casa Guadagni.

All'interno di questa 'esposizione genealogica' figurata, fatta di sottili rimandi dinastico-familiari, non doveva dunque apparire inaspettata la presenza di una galleria di ritratti di antenati, ubicata, per la maggior parte, stando agli antichi inventari³¹, in prossimità della sala contigua alla loggia

²⁸ Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, pp. 513-515; M. Bevilacqua, *Palazzo Guadagni dietro «la Nunziata»*. *Gherardo Silvani e l'architettura del barocco fiorentino*, «Opvs incertvm», 2, 2007, pp. 17-29.

²⁹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Fondo Guadagni, 37, ins. 4, Memorie della Famiglia Guadagni descritte dal Sig.r. Francesco Rondinelli al Sig.r. Tommaso Guadagni dall'anno 1150 al 1639, cc. non numerate.

³⁰ Per un'analisi più approfondita della decorazione ad affresco si rimanda all'esauriente studio di Riccardo Spinelli: R. Spinelli, *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni «di San Clemente» a Firenze*, «Quaderni di palazzo Te», 4, 1996, pp. 37-64.

³¹ ASFi, Fondo Guadagni, 24, Inventari della Casa di Firenze dietro alla Nunziata in via Salvestrina dirimpetto all'ospizio dei Padri di Camaldoli, in Atti e Inventario dell'eredità beneficiata del Sig.re Marchese Piero Antonio Guadagni (1709), c. 21d, «Sei ritratti della Famiglia in Tela di B 2 in circa con adornamento dorato»; c. 22s, «Otto ritratti della Famiglia di B 2 1\3 con suo adornamento dorato»; c. 22d, «Quindici ritratti della Famiglia, adornamenti dorati»; ASFi, Fondo Guadagni, 206, Inventario dei beni mobili del Palazzo di Firenze in via Micheli del Di 25 agosto 1762, c. 3c,

affrescata; corollario immancabile, che al visitatore colto ma ignaro che fosse entrato nel palazzo avrebbe dovuto immediatamente comunicare l'autorevolezza di una fra le più prestigiose casate fiorentine ed italiane.

Affidata nella quasi totalità ai pennelli di Giacinto Botti, ancor oggi artista da indagare, autore di ben dodici effigi degli avi del committente, e a quelli dei pittori Piero Bracci (presente con quattro ritratti) e Camillo Berti (due ritratti), è tuttavia al periodo tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del secolo successivo che risale il nucleo più antico dell'intera serie rappresentato dal *Ritratto di Piero di Filippo Guadagni* dipinto da Domenico Tintoretto e da quelli di *Guglielmo di Tommaso* e *Pierantonio di Francesco*, realizzati rispettivamente da Filippo Furini, padre del più celebre Francesco, e dai fratelli Domenico e Valore Casini.

Fra quest'ultime effigi, accomunate pur con le varie distinzioni da una committenza diversa e precedente a quella degli altri ritratti della stessa serie e inglobate solo in un secondo tempo nella raccolta, quella del Tintoretto è l'unica a segnalarsi per una paternità artistica non fiorentina, veneziana appunto, e a poter rivendicare un'esecuzione non posteriore ma, molto probabilmente, coeva all'effigiato.

Sul ritratto di Piero (Fig. 1) non ci sono pervenute informazioni sulla sua origine e commissione, se si eccettua la presenza a tergo della tela di un'antica iscrizione secentesca recante il nome di Jacopo Tintoretto.

Cavaliere gerosolimitano dal 1564 e più volte ricordato per il suo ardore religioso nella lotta agli infedeli³², sebbene nelle carte familiari non si conservi alcuna traccia del ritratto, non appare improbabile ipotizzare che l'effigie possa essere stata dipinta durante un soggiorno veneziano del Guadagni, in un momento di attesa prima di una partenza o dopo un ritorno da una spedizione contro il turco – considerando anche come la Serenissima fosse al tempo strenuamente impegnata nella difesa dei propri confini minacciati dalla Sublime Porta – e poi, alla morte di Piero, nel 1592, pervenuta nelle collezioni familiari.

«Quindici quadri Alti B 2 1\2 e Larghi B 1 1\2 con ornamento dorato dipintovi in tela gli Ascendenti della Casa Guadagni, avendo ciachun di questi un Cartello in fondo centinato, e dorato per l'iscrizione»; c. 66v, «Quindici quadri B 3 e Larghi B 2 con ornamento antico dorato dipintovi in tela vari ritratti della Famiglia Guadagni con suo cartello centinato, parimenti dorato l'iscrizione di ciascheduno dei suddetti ritratti». La maggior parte dei ritratti erano esposti in diverse «gallerie», da individuare, probabilmente, nel salone d'entrata al pian terreno del palazzo e nell'area al primo piano prospiciente la Loggetta del Del Bianco.

³² Particolarmente celebrata nei ricordi familiari fu la sua partecipazione al famoso assedio dell'isola di Malta del 1565, stretto da Solimano I il Magnifico, assedio caratterizzato da aspri combattimenti ma che si concluse, grazie anche all'arrivo di grossi rinforzi dalla Sicilia e dalla Spagna, con la vittoria dei cavalieri gerosolimitani e la ritirata degli ottomani. Cfr. Passerini, *Storia e genealogia*, cit., p. 140.



Figura 1 – Domenico Tintoretto, *Ritratto di Piero di Filippo Guadagni*, 1590-1595. Olio su tela, 132×103 cm. Già Londra, Christie's. [Archivio Autore]

Da scartare, per ragioni stilistiche, l'attribuzione a Jacopo, indicata dalla scritta sul retro, si deve a Bernard Aikema l'assegnazione dell'opera a Domenico Tintoretto³³, giudizio che ci sembra da sottoscrivere.

Nonostante certa farragine compositiva, la tela bene illustra infatti le più elette qualità del maestro: il superbo cromatismo, l'adozione di una resa plastica delle superfici, la sapiente modulazione espressiva con inserti di gusto naturalistico, specie del volto, e che segneranno ampiamente la produzione più matura a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento.

Ancora dipendente, per certi aspetti, dagli schemi formali di Jacopo, allora tra i più diffusi nell'ambiente artistico lagunare, proprio il carattere realistico e l'attenzione alla suggestione fisica dell'effigiato rappresentano gli elementi più caratteristici dello stile personale di Domenico, distante in questo dai prototipi del padre ma più vicino invece alle novità diffuse allora dai pittori 'di realtà' lombardi, dal Moroni in particolare, che devono aver contribuito ad orientare l'artista verso quel realismo arguto con risultati di un'intensità tale da giustificare perfino, nei limiti delle sue possibilità artistiche, certi accostamenti con la produzione di Annibale Carracci³⁴.

Sono splendidi esempi i ritratti nati a partire dall'ultimo decennio del secolo (si vedano in proposito quelli di un *Gentiluomo*³⁵ dello Staatliches Museum di Schwerin – Fig. 2 – e di *Senatore veneziano*³⁶ dello Staatliches Museum di Berlino, entrambi datati agli anni novanta del Cinquecento), fra i momenti più felici e stilisticamente più alti dell'attività del giovane Robusti, in cui l'indagine si approfondisce in relazione ad una raggiunta duttilità di linguaggio.

Sebbene lontano dal raffinato psicologismo di Jacopo, il realismo di Domenico in questo periodo sembra farsi però più meditato, perdendo quella rigidità un po' generica comune a tutte le persone da lui ritratte in precedenza, definite ora da una costruzione plastico-luminosa, dall'infittirsi del gioco chiaroscurale delle pieghe e da un'acutezza di indagine fisionomica ricca di suggerimenti lombardi e bassaneschi, elementi quest'ultimi che si ritrovano nella tela del Guadagni, a conferma di una collocazione cronologica dell'opera a questo momento, fra il 1590 ed il 1595.

³³ Comunicazione orale, 2014.

³⁴ P. Rossi, *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, «Arte Veneta», 22, 1968, pp. 60-71.

³⁵ Domenico Tintoretto, *Ritratto di Gentiluomo*, 1590-1595, olio su tela, 117×98 cm, Schwerin, Staatliches Museum. Vedi: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 1932, p. 563; Rossi, *Alcuni ritratti*, cit., p. 65; Id., *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, Electa, Milano 1982, p. 111, n. A83.

³⁶ Domenico Tintoretto, *Ritratto di Senatore veneziano*, 1590-1595, olio su tela, 111,6×95,25 cm, Berlino, Staatliches Museum. Vedi: Berenson, *Italian Pictures*, cit., p. 577 (con bibliografia precedente); H. Tietze, *Tintoretto. The paintings and drawings*, Phaidon, London 1948, p. 347; Rossi, *Alcuni ritratti*, cit., p. 68; Id., *Jacopo Tintoretto*, cit., p. 105, n. A8.



Figura 2 – Domenico Tintoretto, *Ritratto di Gentiluomo*, 1590-1595. Olio su tela, 117×98 cm. Schwerin, Staatliches Museum. [Staatliches Museum, Schwerin]

Se il ritratto eseguito dal Tintoretto costituisce, per provenienza e paternità artistica, un vero e proprio *unicum*, più in linea con il carattere pittorico, prevalentemente fiorentino, della serie appaiono viceversa i ritratti realizzati da Filippo Furini e dai due fratelli Casini, databili all'inizio del secondo decennio del Seicento, il primo, e fra la fine del terzo e la metà del quarto decennio, il secondo.

Commissionato al Furini da Francesco di Jacopo Guadagni, padre del senatore Tommaso, e consegnato nel maggio del 1610³⁷, il *Ritratto di Guglielmo* (Fig. 3), già cavaliere di Malta e fra i protagonisti della famosa presa di Bona da parte della marina toscana³⁸, costituisce un'importante aggiunta all'ancora scarso *corpus* pittorico di Filippo, particolarmente versato nel genere del ritratto, attività destinata a divenire la sua principale occupazione artistica e che lo vedrà impegnato per tutta la vita al servizio sia della famiglia medicea ma anche delle varie casate nobili e borghesi fiorentine.

Se diverse furono infatti le famiglie che si avvalsero della sua arte, è però il rapporto con la corte granducale, dove Filippo si era già introdotto a partire dal 1611 come attore dilettante³⁹ e pittore, quello ad essere oggi maggiormente documentato (merito soprattutto degli studi approfonditi condotti da Lisa Goldenberg Stoppato⁴⁰) e che dovette senz'altro occupare, come confermano i documenti tratti dagli archivi della Guardaroba, un ruolo preponderante nella sua produzione pittorica⁴¹.

Risale a questi anni, intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, una serie di ritratti di esponenti della famiglia medicea a cominciare da quello a figura intera del granduca Cosimo II (Uffizi depositi), cui seguiranno poi le effigi della granduchessa Maria Maddalena d'Austria in abito vedovile (San Miniato al Tedesco, Curia diocesana) e di don Giovanni de' Medici in armatura completa (villa medicea di Cerreto Guidi), realizzato dal pittore all'indomani della morte del celebre comandante fiorentino⁴².

Queste opere, uniche testimonianze rimaste al momento di tutta la sua attività ritrattistica, nonostante l'esecuzione leggermente posteriore rappresentano un utile termine di paragone con la tela del Guadagni condividendone la posa serrata ed un'esecuzione minuziosa, specie nella resa degli abiti preziosi o delle armature cesellate, frutto di un descrittivismo analitico, quasi fiammingo, che accentua il risalto delle superfici e dei particolari permeati da una luce intensa dai forti contrasti chiaroscurali, nonché da un *ductus* tratteggiato e incisivo, peculiare cifra stilistica dell'artista.

³⁷ ASF, Fondo Guadagni, 358, Debitori e creditori e ricordi (di Francesco di Jacopo), 1568 ott. 14-1655, c. 169s, «Addì 29 maggio 1610, pagati a Filippo Furini Pittore un ritratto fatto al Cavaliere di Malta il Sig. Guglielmo Guadagni».

³⁸ Passerini, *Storia e genealogia*, cit., pp. 90-95.

³⁹ A. Solerti, *Musica, Ballo e drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad & figlio, Firenze 1905, pp. 62, 135; R. Cannatà, *Furini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, p. 766.

⁴⁰ L. Goldenberg Stoppato, *Proposte per Filippo Furini e documenti inediti per il figlio Francesco*, «Paragone», LX (87-88), 2009, pp. 3-24.

⁴¹ Ivi, pp. 5-6.

⁴² Ivi, pp. 8-9.



Figura 3 – Filippo Furini, *Ritratto di Guglielmo di Tommaso Guadagni*, 1610. Olio su tela, 138×107 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Non diverso nell'impostazione un po' statica dell'effigiato ma definito da una conduzione pittorica più suadente è invece il *Ritratto di Pierantonio Guadagni* (Fig. 4).



Figura 4 – Domenico e Valore Casini, *Ritratto di Pierantonio di Francesco Guadagni*, 1630-1635. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Come altri dipinti di questa serie e al pari già di quello del Tintoretto, di questo ritratto manca nell'archivio di famiglia ogni documentazione cartacea relativa alla sua commissione, ed è quindi su valutazioni di natura meramente stilistica e di confronto che si sono proposti i nomi di Domenico e Valore Casini, fra i principali ritrattisti fiorentini dei primi decenni del Seicento ed attivi sempre in coppia per la corte medicea e per le maggiori famiglie nobili del tempo⁴³.

Se si scorrono le pagine del loro libro dei debitori e creditori⁴⁴, che copre il periodo dal 1614 al 1631, numerosi risultano i ritratti realizzati a due mani per una platea di committenti variegata che poteva contare non solo membri della famiglia regnante, ma anche funzionari della corte granducale, commercianti, artigiani e fino alle principali famiglie del patriziato cittadino (Antinori, Acciaiuoli, Corsi, Usimbardi, Portinari, Guicciardini, Capponi, Ginori e Rucellai), a testimonianza di una notorietà e di un apprezzamento generali confermati dalle parole di Filippo Baldinucci⁴⁵ e ribaditi poi anche dalla critica successiva (Gabburri, Lanzi)⁴⁶.

Sebbene il nome dei Guadagni non ricorra all'interno del quaderno contabile dei due artisti, dalle carte personali di Tommaso si apprende però come il senatore fiorentino si sia avvalso più volte dell'arte ritrattistica dei due fratelli.

Al 1626 sono ricordati alcuni pagamenti per due ritratti (oggi perduti) di Tommaso e della moglie Maria Acciaiuoli, mentre nel 1632 è registrato un saldo per un altro ritratto (disperso) del figlio secondogenito della coppia, Donato, morto precocemente nel luglio dello stesso anno⁴⁷. Ed è proprio in questo periodo, attorno alla prima metà del quarto decennio del Seicento, che deve molto probabilmente collocarsi l'esecuzione dell'effigie di Pierantonio.

Personalità fra le più eclettiche del casato, letterato, umanista (fu bibliotecario della granduchessa Cristina di Lorena), appassionato collezionista di sculture, dipinti e libri rari, Pierantonio era morto improvvisamente a causa di un incidente avvenuto nel marzo del 1632⁴⁸.

⁴³ L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII (1-2), 2004, pp. 165-210.

⁴⁴ Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in avanti BRF), Fondo Bigazzi, 74.

⁴⁵ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), III, 1846, pp. 450-451.

⁴⁶ F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, IV, c. 345v; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, I, 1795, p. 243.

⁴⁷ ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 67s, «Addì 1 agosto 1626, Al Cav. Casini e fratello pittori a conto del ritratto di mia moglie e del mio»; c. 68s, «Addì 15 ottobre 1626, Al Cav. Valore Casini e il fratello pittori per il resto di loro fatture de ritratti di mia moglie e del mio intere uguali pagati al dì 2 agosto»; ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 117d, «Addì 7 ottobre 1632, A Casini pittori acconto al ritratto di Donato mio figlio morto».

⁴⁸ Passerini, *Storia e genealogia*, cit., pp. 102-103.

A conferma di questa collocazione cronologica⁴⁹ appaiono certe vicinanze stilistiche con alcune opere coeve realizzate da Domenico e Valore come il *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*⁵⁰ (Fig. 5) con il quale l'effigie del Guadagni sembra condividere la stesura pittorica pastosa, l'incidenza della luce calda ma decisa e una raffinatezza di cromie che permettono di contro ai bianchi di 'squillare' il proprio candore e di evidenziarsi plasticamente nella massiccia gorgiera a lattuga e nei morbidi polsini ricamati.

Queste opere se si pongono in effetti nella fase matura dello stile dei due artisti fiorentini dove all'acuta indagine grafica dei tratti fisionomici, specie degli occhi e delle mani, ed alle soffuse lumeggiature alla veneziana mutuate, come già giustamente rilevato da Mina Gregori⁵¹, dagli insegnamenti del loro maestro Passignano, si sostituisce ora una morbidezza pittorica degli incarnati, una scioltezza insistita di pennellata ed una nuova vivacità nella presentazione solenne del ritrattato che sembrano richiamare le novità introdotte a Firenze in quegli anni nel genere del ritratto dal fiammingo Justus Suttermans, capace di fondere nelle sue opere la forte carica realistica e la cura dei dettagli di matrice nordica con l'interesse per una pittura dalla sintetica plasticità delle forme che senz'altro non dovette mancare di esercitare un notevole fascino sullo stile di Domenico e Valore.

Come abbiamo visto, questi ritratti usciti dal pennello di Domenico Tintoretto, del Furini e dei due Casini, oltre ad avere committenze e tempi di esecuzione ben diversi, appaiono legati dall'assenza di una comune concezione genealogica originaria. È infatti, con ogni probabilità, che si può ricondurre alla volontà di Tommaso di Francesco la decisione finale di raggrupparli all'interno di quella che sarebbe poi divenuta la «galleria degli avi Guadagni», cominciata dal senatore toscano a partire presumibilmente dalla fine del quarto decennio del Seicento, e per la cui realizzazione Tommaso decise di avvalersi di artisti differenti: Camillo Berti, Piero Bracci e soprattutto Giacinto Botti.

⁴⁹ Assai interessante la fama che circondava allora in città i due Casini, Valore in particolare, sulla loro capacità di saper ritrarre anche le persone ormai defunte, riuscendo però a raffigurarle «in modo tale che parevan ritratte dal vivo» e «tocche con molta franchezza e somigliantissime» (Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., III, 1846, p. 450). Ciò potrebbe essere accaduto anche per il ritratto di Pierantonio, scomparso improvvisamente nel 1632.

⁵⁰ Domenico e Valore Casini, *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*, 1625-1630, olio su tela, 86x69 cm, già Firenze, vendita Ramirez Montalvo. Vedi: Casa di vendite Luigi Battistelli, *Seconda parte della collezione Ramirez di Montalvo: Quadri, marmi greci, romani, medioevali, bronzi ...; Aggiunti quadri e oggetti d'arte d'altra proprietà, in vendita al pubblico incanto a Firenze, Borgo degli Albizi, 24 (Palazzo Ramirez de Montalvo, lunedì 8 marzo 1909 e giorni successivi)*, [s.e], [s.l.] 1909, p. 6, n. 94; Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini*, cit., pp. 192-193.

⁵¹ M. Gregori, *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 129-138.



Figura 5 – Domenico e Valore Casini, *Ritratto di don Lorenzo de' Medici*, 1625-1630. Olio su tela, 86×69 cm. Già Firenze, vendita Ramirez Montalvo. [Archivio Autore]

Sebbene la scarsità di documentazione certa impedisca una corretta individuazione dei termini cronologici di avvio della serie e dell'ordine iniziale di intervento dei pittori coinvolti, è molto probabile che sia stato il Berti il primo a dare il via alla galleria genealogica con i ritratti di *Guittone* (Fig. 6) e *Guadagno Guadagni*, capostipite leggendario del casato, il primo, e fondatore invece del ramo fiorentino della famiglia, il secondo; quest'ultimo poi soggetto successivamente a profonde operazioni di ridipintura eseguite per

cause sconosciute dal Botti alla fine di gennaio del 1645 e che hanno finito per alterarne la paternità artistica originaria⁵².



Figura 6 – Camillo Berti, *Ritratto di Guittone Guadagni*, 1635-1640. Olio su tela, 135×107 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

⁵² Spinelli, *Indagini*, cit., pp. 50-52.

Le informazioni sul Berti appaiono al momento abbastanza lacunose (è ricordato nei registri dell'Accademia del Disegno dal 1648 al 1658⁵³) nonostante gli studi condotti da Evelina Borea⁵⁴ (1977) abbiano avuto il merito di aver riportato per primi all'attenzione degli studiosi la sua misteriosa personalità, ricordata oggi soltanto per l'unico dipinto attribuitogli, pur con qualche margine di incertezza, dalla critica: la grande tela del *Pollarolo*⁵⁵, oggi nel Museo della natura morta di Poggio a Caiano.

Proprio quest'ultima, eseguita probabilmente su commissione di don Lorenzo de' Medici per la villa della Petraia, costituisce ad oggi l'unico termine di confronto con i due ritratti Guadagni dipinti dal Berti, in specie con quello di Guittone con il quale risulta condividere l'adozione di medesimi effetti luministici fortemente ombreggiati alternanti tonalità scure a bagliori luminosi, ed una definizione sensuale delle superfici epidermiche, memore di certi contatti con la lezione di Francesco Curradi e di Cesare Dandini, cui sembrano rimandare la tumida morbidezza degli incarnati, alcune insistenze luministiche ed un *ductus* pittorico quasi sfatto di grande suggestione lirica.

Da collocare plausibilmente in un momento di prossimità cronologica alla tela del *Pollarolo* della Petraia, al principio del quinto decennio del Seicento, come confermerebbe anche la quietanza rilasciata al Botti⁵⁶ per il restauro del ritratto di Guadagno del 1645 e da considerare un utile *terminus ante quem* per la datazione di entrambi i dipinti, i due ritratti Guadagni, oltre a rivelare un inedito lato dell'attività del Berti, quello di ritrattista, rappresentano una fondamentale aggiunta all'ancora inesistente *carney* del pittore fiorentino, vicino stilisticamente, nelle atmosfere rarefatte e in certe tenui sensualità figurative, alla corrente sfumata di Francesco Furini ma anche a quel gruppo di pittori non canonici ed un po' 'di fronda' come Cesare e Vincenzo Dandini, Felice Ficherelli e Giovanni Martinelli, attivi allora per una committenza ricercata e culturalmente elevata attorno alla quale dovette senz'altro orbitare anche lo stesso Tommaso.

⁵³ L. Zangheri, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Olschki, Firenze 2000, pp. 48-49.

⁵⁴ E. Borea, in Ead. (a cura di), *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 1977), Centro Di, Firenze 1977, p. 57, n. 30.

⁵⁵ Camillo Berti, *Pollarolo*, olio su tela, 137x207,5 cm, Poggio a Caiano, Museo della natura morta (inv. 1890, n. 6869). Vedi M. Gregori, E. Fumagalli, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Cantini, Firenze 1986, *Pittura*, pp. 286-287, n. 1.141 (con bibliografia precedente); E. Fumagalli, *Il principe Mattias (1613-1667)*, in M. Chiarini (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997, p. 80.

⁵⁶ ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar. 2, c. 22r, «Addì 31 gennaio 1645\ A Diacinto Botti Pittore, per sue fatiche di havere riaccomodato la testa et habito del Guadagno Guadagni senatore e compagno de Consoli il 1204, che fu fatto già da Camillo Berti».

Se il coinvolgimento del Berti all'interno della serie genealogica si esplicò nei ritratti dei due capostipiti del casato, più consistente può considerarsi l'impegno svolto da Piero Bracci, autore di ben quattro effigi di antenati Guadagni, non documentati ma da ricondurre senz'altro sempre alla commissione del senatore fiorentino.

Altro artista poco noto di questa raccolta del quale sono pervenute pochissime informazioni (al momento totalmente sconosciuti risultano infatti sia i dati biografici che quelli artistici), del Bracci è documentata soltanto la presenza nei registri dell'Accademia del Disegno⁵⁷ per il periodo compreso fra il 1597 ed il 1646, ed un'intensa attività di copista e restauratore di dipinti espletata per Tommaso dall'agosto 1625 al dicembre 1644⁵⁸.

I ritratti di Piero (Fig. 7), deferenti nella costruzione imponente dei personaggi ed in certe austerità compositive agli schemi ritrattistici d'impronta tardo cinquecentesca coniati da Santi di Tito, sembrano riflettere nella pastosità degli incarnati, nell'adozione di un cromatismo intenso dalle tonalità fumose e in uno stile atmosferico, l'influenza della pittura del Passignano successiva al suo soggiorno veneziano del 1582-1589.

Abbastanza evidenti appaiono, infatti, i richiami tipologici a soluzioni di matrice veneta, specialmente tintorettesche e di Palma il Giovane, filtrate attraverso la lezione del Cresti, a cominciare dall'uso di rapporti luministici contrastati nelle penombre sfuggenti e nella tendenza a far risaltare l'immagine dal fondo scuro, cui si fondono, seppur ad un livello qualitativo non eccelso, aspetti propri della tradizione fiorentina: il grafismo pungente degli occhi e delle mani, il rigore disegnativo ed un descrittivismo calligrafico nella resa dei dettagli, rivelatore di certi contatti con la produzione pittorica del figlio di Santi di Tito, Tiberio (1573-1627), figura di punta nel campo dell'arte ritrattistica fiorentina di inizio secolo.

Difficile, a causa della totale inesistenza di notizie documentarie così come di opere di confronto, poter collocare, all'interno della serie, con sicurezza cronologica il contributo del Bracci, esso dovette presumibilmente

⁵⁷ Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 49.

⁵⁸ ASFi, Fondo Guadagni, 390, Memorie Ricordi e Spese (di Tommaso di Francesco), 1625 ago. 1-1650 mag. 23, c. 61s, «10 agosto 1625, A Pierone Pittore per comprare azzurro oltremarino per la copia che fa dell'Angelo Raffaello di Santi di Tito in mano al Cardinale Carlo de' Medici»; c. 63d, «3 dicembre 1625, A Pierone Pittore a conto dell'Angelo Raffaello che copia da uno di Santi di Tito»; c. 88s, «29 settembre 1628, A Pierone di Andrea Bracci Pittore per copia di un Cristo nell'orto da quello di Jacopo da Empoli»; c. 86s, «10 febbraio 1628, a Pierone Bracci Pittore per havermi raccomandato n. 6 quadri cioè, 4 storie d'Orfeo, un S. Francesco al naturale, et una Madonna con N. Signore et altre figure grandi»; ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar. 2, c. 21, «Addì 17 dicembre 1644\ A Piero Bracci Pittore per mano di vernici dati a nostri quadri grandi di ritratti di Casa, ad un quadro di un S. Francesco intero al naturale, ad un S. Domenico assettavane busto et ad un altro quadretto tutti per mandare alla villa della Luna».

cadere nella prima metà del quinto decennio del Seicento, in un momento di poco successivo ai ritratti realizzati da Camillo Berti ma prima dell'intervento del Botti, vero e proprio *artifex* dell'intera raccolta, documentato a partire dal 1645 e al quale Tommaso affiderà in tempi diversi l'esecuzione della maggior parte delle effigi nonché il completamento dell'intera serie genealogica.



Figura 7 – Piero Bracci, *Ritratto di Baldassarre di Tommaso Guadagni*, 1640-1645. Olio su tela, 138×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Formatosi inizialmente, stando alle notizie forniteci del Baldinucci⁵⁹, alla scuola del Passignano e poi divenuto «scolaro» di Francesco Furini, Giacinto dovette iniziare il prolifico rapporto artistico con Tommaso Guadagni al principio del quinto decennio del Seicento con la sua partecipazione all'impresa decorativa nel palazzo dietro la Nunziata, cui spettò l'esecuzione nel 1642 (come già ricostruito nel suo studio da Riccardo Spinelli⁶⁰) a pian terreno di un'*Allegoria della Speranza*, e che vedrà il pittore fiorentino impegnato negli anni successivi, quasi in esclusiva, con la realizzazione di una serie di tele a soggetto religioso e soprattutto dei ritratti degli antenati del committente.

Come si è notato in precedenza, la profonda volontà del senatore Guadagni di ostentare il ruolo centrale tenuto nei secoli dai vari membri del casato aveva avuto una prima traduzione figurativa concreta negli affreschi realizzati all'interno del neonato casino, da parte soprattutto di Baccio del Bianco (sala della Loggetta).

Guidato, quest'ultimo, presumibilmente, nella scelta delle principali unioni matrimoniali e degli eventi salienti di casa Guadagni da raffigurare, dalle tracce storico-documentarie confezionate per l'occasione dal Rondinelli⁶¹, proprio le ricerche dello studioso fiorentino dovettero giocare un ruolo ancor più decisivo nella costituzione della serie genealogica, fonte indispensabile per una caratterizzazione filologica degli antichi avi dipinti dal Botti che, tra l'ottobre del 1645 e la primavera del 1646, veniva appunto incaricato dell'esecuzione di una prima serie di quattro ritratti di quei Guadagni che avevano ricoperto la carica di gonfalonieri di Giustizia⁶².

Immaginati nelle loro sontuose e paludate tuniche rosse foderate di ermellino (Fig. 8), attributo tradizionalmente emblematico delle alte cariche repubblicane fiorentine, seppur di fantasia, i personaggi usciti dal pennello di Giacinto si distinguono nel loro specifico fisiognomico per i tratti particolari come anche negli attributi sociali e cronistici (armi, abiti, insegne e copricapi), perfettamente databili agli anni di esistenza d'ogni effigiato, frutto di una precisa coscienza filologica, quella del Botti, supportata dalla storia familiare scritta sulla scorta dei documenti riuniti dal Rondinelli, ma anche probabilmente da una documentazione e da

⁵⁹ Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., IV, 1846, p. 64.

⁶⁰ Spinelli, *Indagini*, cit., pp. 46-47.

⁶¹ ASFi, Fondo Guadagni, 37, ins. 4, Memorie della Famiglia Guadagni descritte dal Sig.r. Francesco Rondinelli al Sig.r. Tommaso Guadagni dall'anno 1150 al 1639, cc. non numerate.

⁶² ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 26 - 1652 mar. 2, c. 92, c. 42, 3 marzo 1646, «A Giacinto Botti pittore a conto di quattro ritratti»; c. 43, 14 marzo 1646; ASFi, Fondo Guadagni, 389, Libro dei Debitori e Creditori (di Tommaso di Francesco), 1644 Mar. 26-1657, c. 71s. «Addì 26 marzo 1646/ A Diacinto Botti Pittore per spese da cons. a compimento delli 4 Ritratti di Gonfalonieri», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 63, nota 98.

uno studio rigoroso effettuato dallo stesso artista sulla pittura fiorentina dal Due al Quattrocento, ad affresco o su tavola, ricca allora di puntuali modelli formali, artistici e storici da cui attingere pose, espressioni e i variegati particolari dei costumi che contribuiscono a conferire anima e carattere ad ogni antenato.



Figura 8 – Giacinto Botti, *Ritratto di Migliore di Vieri Guadagni*, 1645-1646. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

I quattro ritratti di gonfalonieri, da considerare preziose aggiunte inedite allo scarnissimo *corpus* del pittore fiorentino, ma tali al contempo da comprovare le straordinarie doti di ritrattista del Botti, si pongono in perfetta contiguità stilistica con le opere realizzate da Giacinto nel decennio precedente, ancora profondamente incardinate, nei roridi passaggi chiaroscurali e nello splendore pittorico fluido, sui solidi binari del 'furinismo' maturo, cui sembrano affiancarsi con maggiore vigoria che negli anni precedenti prestiti compositivi dalle opere di Giovanni Martinelli nel suo naturalismo più acceso: la luce decisa che enfatizza i tratti dei volti austeri, il gusto per la resa serica, sciabolata di riflessi, o morbida delle stoffe, ed una certa pennellata sottile che definisce attentamente le superfici, esaltando l'opulenza sfarzosa dei broccati o la sontuosità massiccia e adamantina delle corazze scintillanti. Come confermano i vari reperti documentari e le notizie forniteci dai registri contabili del senatore fiorentino, l'attività ritrattistica del Botti dovette incontrare fin da subito l'apprezzamento di Tommaso che infatti negli anni successivi e fino alla morte se ne servì a più riprese, impiegandolo nella veste di restauratore per le «rassetture» ai dipinti realizzati negli anni precedenti dal Berti e commissionandogli poi altri ritratti di antenati.

Fu così che ebbero modo di aggiungersi alla raccolta genealogica il ritratto (perduto) di Jacopo Guadagni⁶³, fratello del committente e morto pochi anni prima nel 1643, di Tommaso, il potentissimo banchiere lionese⁶⁴, consegnato nel dicembre del 1647 ed ancora non rintracciato, di Ulivieri di Simone Guadagni⁶⁵ e di cinque altri «ritratti grandi degli antenati di casa», saldati al pittore tra l'agosto e il novembre del 1651⁶⁶, poco prima della scomparsa del committente, deceduto il 3 marzo 1652.

Suggestive ed altamente espressive nelle loro pose serrate, quest'ultime effigi (Fig. 9), i cui tratti fondamentali di un'oggettiva fierezza sono rappre-

⁶³ ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 46s, «Addì 1 settembre 1645, a Jacinto Botti Pittore, a conto di un ritratto del Jacopo Guadagni».

⁶⁴ ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 142s, «Addì 11 dicembre 1647, a detto Botti un telaio e tela mesticata per fare un Ritratto del nostro Tommaso in conformità delli altri ritratti che sono nella sala», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 63, nota 100.

⁶⁵ ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 Mar.26-1652 Mar. 2, c. 184, «Addì 12 agosto 1651\ A Diacinto Botti a buon conto del ritratto del S. Ulivieri Guadagni»; c. 185, «Addì 22 agosto 1651\ A Diacinto Botti scudi 1.4 del ritratto fatto di S. Ulive.r. Guadagni», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 64, nota 113.

⁶⁶ ASFi, Fondo Guadagni, 387, Entrata e uscita e Giornale e Memorie (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 28-1652 mar., c. 290d, 20 settembre 1651, «A Diacinto Botti Pittore a buon conto di cinque ritratti intieri per la villa delle Fonti accordati per ducati sei l'uno»; c. 292s, 23 ottobre 1651, «A Diacinto Botti a conto delli ritratti n. 5 che fa delli nostri Antenati», cit. in Spinelli, *Indagini*, cit., p. 64, nota 113.

sentati in una sigla splendida di variegata tipizzazioni, sembrano caratterizzarsi per un recupero attento della lezione pittorica furiniana, di un Furini però ormai in parte lontano dai soffusi classicismi dei suoi capolavori iniziali (*Illa e le ninfe*) e più rivolto verso quel barocco 'di fronda' affermatosi a Firenze in alternativa al cortonismo vigente ed esperito nel nuovo febbrile pittoricismo dalla pennellata sfrangiata e dalla grande mobilità delle ombre e dei contorni.



Figura 9 – Giacinto Botti, *Ritratto di Claudio di Tommaso Guadagni*, 1651. Olio su tela, 137×108 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Ancora presenti, seppur in sottofondo, gli echi naturalistici mutuati dal Martinelli, specie in certe individuazioni fisiognomiche insistite, ora vividamente illuminate ora improvvisamente ombrate, alla base di questo avvicinamento stilistico del Botti ad una pittura più corposa si può scorgere il contributo offerto in quegli anni anche dal Suttermans nella sua fase più barocca e neo-veneta; artista, quest'ultimo, divenuto, come abbiamo visto già per gli altri pittori presenti nella serie (*Casini in primis*), una fonte d'ispirazione assoluta nel genere della ritrattistica fiorentina del Seicento e del quale Giacinto eseguì, come rammentato da vari documenti, diverse copie da suoi ritratti destinate ai Guadagni e alla Galleria granducale⁶⁷, assorbendone, molto probabilmente, la raffinata cultura ritrattistica fiamminga e la materia pittorica densa, resa con tocchi leggeri e vibranti dai liquidi filamenti.

Con la morte di Tommaso nel marzo del 1652, il rapporto privilegiato del Botti presso i Guadagni, rapporto che lo aveva visto per quasi un decennio fra i protagonisti più in vista, se non l'attore principale, nella costituzione della quadreria e della serie genealogica, subì un netto arresto. Impiegato ancora un'ultima volta per un ritratto «della F. M. del Sig. re Tommaso nostro padre»⁶⁸, commissionatogli da Francesco, primogenito del senatore fiorentino, e saldato nel giugno del 1652 (Fig. 10), il nome di Giacinto non si ritroverà più negli anni successivi nei registri contabili dei figli di Tommaso.

L'ultima notizia su di lui risale al 18 giugno 1679, giorno in cui il suo corpo fu inumato nella chiesa fiorentina di San Pier Maggiore⁶⁹.

⁶⁷ Nel marzo del 1646 Giacinto dipingeva su commissione di Tommaso Guadagni un perduto ritratto del granduca Ferdinando II de' Medici, molto probabilmente desunto da un originale del Suttermans, mentre al 1678 sono documentate altre copie da originali del fiammingo, ritratti di Geri della Rena, di Ottavio Piccolomini e di Alessandro del Borro (oggi esposte nella serie 'gioviana' degli Uffizi), consegnate dal Botti al custode della galleria granducale Giovanni Bianchi il 22 marzo 1678. Cfr. ASFi, Fondo Guadagni, 388, Giornale (di Tommaso di Francesco), 1644 mar. 26-1652 mar. 2, c. 44, 26 marzo 1646; ASFi, Guardaroba medicea, 801, Quaderno segnato B primo [...] della Guardaroba generale 1674-1679, c. 100r, 22 marzo 1678; E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 613, n. Ic75, 623, n. Ic155, 650, n. Ic370; L. Goldenberg Stoppato, *Due ritrattisti per un «valoroso capitano»: Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in G. Pagliarulo, R. Spinelli (a cura di), *Tra contro-riforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2009, pp. 38-39, 44, nota 27.

⁶⁸ ASFi, Fondo Guadagni, 424, Giornale (di Francesco di Tommaso), 1651 mar. 3-1657 set. 15, c. 18, «Addì 23 giugno 1652\ A Jacinto Botti Pittore, portò detto conto e fattura et altro del ritratto della F. M. del Sig. re Tommaso nostro padre».

⁶⁹ ASFi, Ufficiali poi Magistrato della Grascia, 196, lettera D, c. non numerate.



Figura 10 – Giacinto Botti, *Ritratto di Tommaso di Francesco Guadagni*, 1652. Olio su tela, 135×104 cm. Firenze, collezione privata. [Archivio Autore]

Bibliografia

- Ammirato S., *Delle famiglie nobili fiorentine*, Giunti, Firenze 1615.
Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).
Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 1932.

- Berner S., *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Studies in the Renaissance», 18, 1971, pp. 203-246.
- , *The Florentine Patriarchate in the transition from Republic to «Principato», 1530-1609*, «Studies in Medieval and Renaissance History», 9, 1972, pp. 3-15.
- Bevilacqua M., *Palazzo Guadagni dietro «la Nunziata». Gherardo Silvani e l'architettura del barocco fiorentino*, «Opvs incertvm», 2, 2007, pp. 17-29.
- Borea E. (a cura di), *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 1977), Centro Di, Firenze 1977.
- Borghini V., *Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, a cura di J.R. Woodhouse, Edizioni Marlin, Pisa 1974.
- Cannatà R., *Furini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 767-771.
- Casa di vendite Luigi Battistelli, *Seconda parte della collezione Ramirez di Montalvo: Quadri, marmi greci, romani, medioevali, bronzi ...; Aggiunti quadri e oggetti d'arte d'altra proprietà, in vendita al pubblico incanto a Firenze, Borgo degli Albizi, 24 (Palazzo Ramirez de Montalvo, lunedì 8 marzo 1909 e giorni successivi)*, [s.e], [s.l.] 1909.
- Diaz F., *Il Granducato di Toscana. I Medici*, UTET, Torino 1976.
- , *Cosimo I e il consolidarsi dello Stato assoluto*, in E. Fasano Guarini (a cura di), *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 75-97.
- Donati C., *L'idea di nobiltà in Italia (secoli XIV-XVIII)*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Fasano Guarini E., *La fondazione del principato da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in Ead. (a cura di), *Storia della civiltà toscana*, 6 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2000-2006, III, 2003, pp. 3-40.
- Focarile P., *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019.
- Fumagalli E., *Il principe Mattias (1613-1667)*, in M. Chiarini (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997, pp. 137-140.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Goldenberg Stoppato L., *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII (1-2), 2004, pp. 165-210.
- , *Due ritrattisti per un «valoroso capitano»: Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in G. Pagliarulo, R. Spinelli (a cura di), *Tra controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2009, pp. 37-51.
- , *Proposte per Filippo Furini e documenti inediti per il figlio Francesco*, «Paragone», LX (87-88), 2009, pp. 3-24.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).
- Gregori M., *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 129-138.
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Einaudi, Torino 1958 (ed. orig. 1955).
- Kliemann J., *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1993.
- Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Cantini, Firenze 1986.
- Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796.
- Maffei R., *Storie di Casa Rucellai*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 2001.
- Meloni Trkulja S., *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 700-705.

- Pansini G., *Per una storia del feudalesimo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, «Quaderni Storici», 19, 1972, pp. 131-186.
- , *Predominio politico e gestione del potere in Firenze tra Repubblica e Principato*, in E. Insabato (a cura di), *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, Conte, Lecce 1999.
- Passerini L., *Storia e genealogia della famiglia Guadagni*, M. Cellini e C., Firenze 1873.
- Plinio, *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G.B. Conte, 5 voll. in 6 tomi, Einaudi, Torino 1982-1988.
- Poggi G., *R. Galleria degli Uffizi. Di alcuni ritratti de' Medici*, «Rivista d'Arte», 6, 1909, pp. 321-338.
- Pommier E., *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003.
- Rossi P., *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, «Arte Veneta», 22, 1968, pp. 60-71.
- , *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, Electa, Milano 1982.
- Schlösser J. (von), *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011 (ed. orig. 1911).
- Solerti A., *Musica, Ballo e drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Bemporad & figlio, Firenze 1905.
- Solinas F., *Lorenzo Lippi, la pittura di storia e la serie di Casa Frescobaldi*, in D. Frescobaldi, F. Solinas (a cura di), *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004.
- Spinelli R., *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni «di San Clemente» a Firenze*, «Quaderni di palazzo Te», 4, 1996, pp. 37-64.
- Spini G., *Cosimo I de' Medici e la indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1945.
- Tietze H., *Tintoretto. The paintings and drawings*, Phaidon, London 1948.
- Vasetti S., *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in S. Ricci (a cura di), *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, Mondadori, Milano 1995, pp. 95-123.
- , *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Centro Di, Firenze 2001.
- , *De' Nobili*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 13-68.
- Zangheri L., *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Olschki, Firenze 2000.

Venere e Cupido di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli*

Agnese Cardini

Il giardino d'inverno di palazzo Pandolfini è la serra voluta da Eleonora Pandolfini nella seconda metà dell'Ottocento¹, in cui fu collocata la scultura raffigurante *Venere e Cupido* entro una nicchia in pietra serena decorata da motivi desunti dall'antico di fattura ottocentesca (Fig. 1).

* Il presente contributo è frutto della ricerca da me condotta nel 2015 in vista della redazione della tesi di laurea triennale dal titolo *Sculture e fontane in giardini di famiglie fiorentine di qua d'Arno sui passi di Francesco Bocchi (1591)*, discussa nell'a.a. 2013-2014 presso l'Università degli Studi di Firenze. Ringrazio innanzitutto la professoressa Mara Visonà per avermi guidata come relatrice in questo stimolante percorso e ringrazio sentitamente il conte Roberto Pandolfini per avermi mostrato gentilmente l'opera di cui tratta questo testo.

¹ Il giardino d'inverno, dove ho avuto modo di osservare la scultura, era inizialmente composto da una loggia coperta da grandi vetrate sulla quale il figlio adottivo di Eleonora, Alessio Hitrof, nel 1882 fece costruire una serra in ferro e vetro dove la moglie Sofronia Stibbert coltivava le sue camelie. Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, I, p. 511; D. Cinti, *Giardini & giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, Electa, Milano 1997, p. 167. Per comunicazione orale, in data 23 settembre 2020, ho ricevuto notizia dal conte Niccolò Pandolfini che la scultura è stata spostata nella Sala egizia del palazzo. Ringrazio, inoltre, il conte per avermi reso nota l'esistenza di un documento ottocentesco che assegna, erroneamente, il gruppo scultoreo di *Venere e Cupido* a Giuseppe Piamontini. La lettura stilistica dell'opera, infatti, impedisce di concordare con tale assegnazione.

Agnese Cardini, University of Florence, Italy, agnesecardini@yahoo.it, 0000-0002-6253-6009

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Agnese Cardini, *Venere e Cupido di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli*, pp. 59-67, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.05, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5



Figura 1 – Chiarissimo Fancelli, *Venere e Cupido*, 1620-1625 ca. Marmo. Firenze, palazzo Pandolfini. [Foto: A. Cardini]

Il gruppo scultoreo, alto 140 centimetri, scolpito in un unico blocco di marmo e innalzato su una base esagonale (profonda 38 centimetri), rappresenta una Venere seminuda, i fianchi coperti da un panneggio da lei sorretto all'altezza della spalla. Il volto è incorniciato dai capelli raccolti in parte in un'acconciatura composta da trecce fermate da un nastro, mentre onde sinuose le scivolano sulle spalle fino ai seni: un brano di composta sensualità trattenuto dalla posa a chiasmo, chiaro rimando alla statuaria classica. La dea è colta mentre guarda verso Cupido che, alato e recante una faretra colma di frecce, in un gesto di spontaneità tipicamente infantile, sembra sfuggire alla stretta della madre (Fig. 2).

Il gruppo scultoreo, finora inedito, potrebbe essere opera dello scalpello di Chiarissimo Fancelli, la cui biografia redatta da Filippo Baldinucci rappresenta la prima e principale fonte di informazione riguardo la vita dello scultore e i prestigiosi incarichi che ricevette da Cosimo II, dalle reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria e dalla regina di Francia Maria de' Medici². Si tratterebbe, dunque, della prima opera nota commissionata all'artista da un privato.

² F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), IV, 1846, pp. 421-422.



Figura 2 – Chiarissimo Fancelli, *Venere e Cupido* (particolare), 1620-1625 ca. Marmo. Firenze, palazzo Pandolfini. [Foto: A. Cardini]

Nato a Settignano, ad una data imprecisata dell’ottavo decennio del Cinquecento, si formò nella bottega di Giovanni Caccini³, per poi divenire una delle figure di spicco nel panorama artistico fiorentino del secondo e terzo decennio del Seicento, ‘arruolato’ da Cosimo II de’ Medici nel progetto di riallestimento del giardino di Boboli sotto la guida di Giulio Parigi⁴, con il

³ S. Blasio, *Fancelli, Chiarissimo*, in G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993, I, p. 43; C. Casini, *Fancelli, Chiarissimo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, XXXVI, Saur, München-Leipzig 2004, p. 479; S. Bellesi, *Fancelli, Chiarissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 523-525.

⁴ Al 13 settembre 1611 risale la commissione del *Vulcano*, oggi visibile nel Prato delle Colonne del giardino di Boboli, e a dieci anni dopo circa la realizzazione di una statua raffigurante *Una Grazia* e altre due sculture per la fontana della vasca dell’Isola, oggi disperse. Per l’apparato scultoreo previsto da Cosimo II per Boboli, Chiarissimo

quale il Fancelli ebbe occasione di lavorare alla decorazione della Loggia del Grano nel 1619⁵. Nella sua bottega, inizialmente ubicata in via Ghibellina e successivamente presso ponte alle Grazie, si formò una nuova generazione di scultori che annoverava fra i suoi ranghi artisti quali Giovan Battista e Domenico Pieratti e Giovanni Gonnelli⁶.

Nella *Venere e Cupido* di palazzo Pandolfini il Fancelli dimostra di aver assimilato la lezione del suo maestro Giovanni Caccini, il quale lo introdusse, inoltre, al restauro della statuaria antica, attività testimoniata dal restauro di un *Bacco seduto* conservato in origine alla Galleria degli Uffizi e andato perduto nell'incendio del 1762⁷. La sua familiarità con l'arte greco-romana si rivela nella compostezza della *Venere* e nella sua gestualità contenuta (Figg. 2, 3). Il vigore plastico della corporatura è mediato dal delicato cascare del panneggio e dalla tenerezza delle carni, resi con una naturalezza affine a certe scioltezze esecutive riportate dall'allievo Giovan Battista Pieratti nel restauro della *Bellezza* di palazzo Pitti eseguito nel 1627, e nella morbida nudità dell'*Andromeda* della vasca dell'Isola nel giardino di Boboli⁸. Il volto della dea, marcato nei lineamenti, è percorso da uno sguardo di severo disappunto enfatizzato dall'incorniciatura della chioma, che si espande fluidamente in ciocche che le ricadono sulle spalle (Fig. 4). Un brano, questo, che rimanda alla *Santa Maria Maddalena* della cappella dell'Annunziata nel duomo di Pisa, scolpita dal Fancelli tra il 1622 e il 1625⁹, cui può essere ricondotta la datazione del gruppo scultoreo.

La *Venere* inclina il volto rivolgendo il rimprovero al figlio che, rispondendole con un'espressione contrariata, cerca di divincolarsi dalla madre che lo trattiene per un braccio (Fig. 5). A contrasto con la fermezza della figura femminile, nell'esecuzione del *Cupido*, affine alla tenera spigliatez-

Fancelli realizzò dei modelli che non furono portati a termine: uno *Sdegno amoroso* e *Due contadine*. Cfr. Gabriele Capecchi, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Olschki, Firenze 2008, pp. 22, 25.

⁵ Per la Loggia del Grano, secondo quanto riportato da Filippo Baldinucci nella biografia dell'artista, egli scolpì in marmo il busto di Cosimo II de' Medici: Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., IV, 1846, p. 421; Bellesi, *Fancelli, Chiarissimo*, cit.

⁶ Blasio, *Fancelli, Chiarissimo*, cit., p. 43; Bellesi, *Fancelli, Chiarissimo*, cit.

⁷ R. Roani, "...ogni cosa consuma il tempo, solo la scultura rimane...". *Il restauro dell'antico nel Seicento e gli artisti fiorentini al servizio del Riccardi*, in Ead., *Restauri in Toscana fra Settecento e Ottocento*, Edifir, Firenze 2005, p. 69.

⁸ C. Pizzorusso, *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Olschki, Firenze 1989, pp. 43-44; Capecchi, *Cosimo II e le arti a Boboli*, cit., p. 72.

⁹ Al Fancelli fu affidata la realizzazione della *Santa Maria Maddalena*, insieme alla *Santa Cristina*, nel 1622 e le sculture sono firmate sullo zoccolo, motivo per cui la loro attribuzione allo scultore è indubbia: C. Casini, *La «Restauratione» del duomo negli interventi scultorei del primo Seicento*, in R.P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi (a cura di), *La scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Cassa di Risparmio, Pisa 1987, pp. 230-247, in particolare p. 239; Pizzorusso, *A Boboli e altrove*, cit., p. 94.

za del *Putto con stemma mediceo* di palazzo Pitti¹⁰, lo scultore recepisce il vivace naturalismo dell'incipiente barocco ravvisato negli spiritosi *Amorini* della fontana del Carciofo nel giardino di Boboli. Il Fancelli, dunque, si mostra aperto alle novità e agli stimoli provenienti dalla «scuola di palazzo»¹¹ radunata nel cantiere di Boboli da Cosimo II. Il tema iconografico di Venere che rimprovera Cupido viene ripreso, inoltre, anche pochi anni dopo dagli esempi scultorei di Giovan Francesco Susini, in particolare nella *Venere che brucia le frecce d'Amore* della collezione Acton di villa La Pietra, datata 1637¹².



Figura 3 – Chiarissimo Fancelli, *Venere e Cupido* (particolare), 1620-1625 ca. Marmo. Firenze, palazzo Pandolfini. [Foto: A. Cardini]

¹⁰ Il putto è documentato in una ricevuta di pagamento al Fancelli datata al 22 settembre 1609 e in successivi inventari della Galleria degli Uffizi dal 1635 al 1769. Nel 1780 fu trasferito nella sala della 'grotticina' in palazzo Pitti, oggi facente parte del Museo del Tesoro dei granduchi. Cfr. Pizzorusso, *A Boboli e altrove*, cit., p. 94.

¹¹ Capecchi, *Cosimo II e le arti a Boboli*, cit., p. 25.

¹² G. Lombardi, *Giovan Francesco Susini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX (2), 1979, pp. 759-790, in particolare pp. 764-765.



Figura 4 – Chiarissimo Fancelli, *Venere e Cupido* (particolare), 1620-1625 ca. Marmo. Firenze, palazzo Pandolfini. [Foto: A. Cardini]



Figura 5 – Chiarissimo Fancelli, *Venere e Cupido* (particolare), 1620-1625 ca. Marmo. Firenze, palazzo Pandolfini. [Foto: A. Cardini]

Leggendo la biografia dell'artista di Filippo Baldinucci, la quale – seppur breve – ci restituisce il rilievo delle commissioni ricevute, apprendiamo che ebbe una certa familiarità con l'ambiente di palazzo Pandolfini:

ebbe dall'abate Fabbroni incumbenza di fare diciotto statue per la maestà della regina di Francia, detta la regina madre, nelle quali dovevansi rappresentare i dodici mesi dell'anno, le quattro Stagioni, il Tempo e la Fortuna: delle quali è fama che egli quattro solamente ne conducesse, due toccassero a fare a Antonio Novelli, una a Lodovico Salvetti, un'altra a Francesco Generini, ed una finalmente a Bartolomeo Cennini. Ne furono anche intagliate due altre da scultore assai ordinario, cioè: una femmina con alcune spighe, ed un maschio con grappoli d'uva, cioè l'Estate e l'Autunno, le quali restarono in via di San Gallo nel palazzo de' Pandolfini, abitato in quel tempo dall'Abate Fabbroni sud-detto, e le possiede oggi il Senatore Ruberto Pandolfini padrone del palazzo¹³.

L'«Abate Fabbroni» dovrebbe potersi identificare in Leonardo¹⁴, fratello di quel Luca Fabbroni che fu agente per Maria de' Medici¹⁵ e si occupò per lei di reperire le opere d'arte per la decorazione del palazzo del Lussemburgo, durante gli anni venti del Seicento. L'abate Fabbroni potrebbe aver forse mediato tra Luca e il Fancelli per la commissione delle sculture per la regina di Francia¹⁶. Si potrebbe affermare, quindi, che lo scultore doveva essere tenuto in gran conto dal Fabbroni, se si considerano la consistenza dell'incarico e la sua esperienza nel giardino di Boboli, tanto da commissionargli anche il gruppo scultoreo di *Venere e Cupido* per i propri alloggi in palazzo Pandolfini. Altrimenti, l'abate potrebbe aver fatto da tramite tra l'artista e il proprie-

¹³ Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., IV, 1846, pp. 421-422.

¹⁴ Sull'abate Leonardo, che negli anni trenta avrebbe anche rappresentato gli interessi della regina madre presso la Santa Sede: *Sommario storico delle famiglie celebri toscane compilato da Demostene Tiribilli-Giuliani ...*, 3 voll., Diligenti, Firenze 1862, II, *ad vocem*; D.M. Vaughan, *Europe and the Turk. A pattern of alliances, 1350-1700*, University Press, Liverpool 1954, pp. 230, 233, 235; T. Osborne, *A Queen Mother in exile. Marie de Medicis in the Spanish Netherlands and England, 1631-41*, in P. Mansel, T. Riotte (eds.), *Monarchy and Exile. The Politics of legitimacy from Marie de Medicis to Wilhelm II*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, pp. 17-43, in particolare p. 22. La famiglia Fabbroni era originaria di Pistoia. Dal ramo pistoiese discendeva Carlo Agostino Fabbroni, creato cardinale nel 1706 da papa Clemente XI: *Sommario storico*, cit., II, *ad vocem*.

¹⁵ D. Marrow, *Maria de' Medici and the decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI (921), 1979, pp. 783-788, in particolare p. 786; D. Brême, *Il palazzo del Luxembourg. Architettura e arte*, in C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005, pp. 246-250, in particolare p. 248.

¹⁶ Sarebbe, inoltre, interessante indagare su quale fosse la destinazione di tale consistente complesso di sculture: essendo gli artisti menzionati dal Baldinucci attivi nel cantiere di Boboli per Cosimo II, Maria de' Medici, ispirandosi all'impresa del cugino e volendo imitare il modello di palazzo Pitti, potrebbe aver richiesto a Firenze l'apparato scultoreo per i suoi giardini al palazzo del Lussemburgo.

tario del palazzo, identificabile, durante gli anni venti del Seicento, in Filippo di Ruberto di Filippo Pandolfini, figura assai rilevante per la storia della famiglia, che si occupò di ampliare, ristrutturare e arricchire le sue proprietà¹⁷.

Segnalato in due inventari, uno del 1785¹⁸ e uno del 1803¹⁹, il gruppo in esame risulta in entrambi i documenti allogato in una sala al piano terreno, affacciata sul *parterre* e sul giardino del palazzo di via San Gallo, tra i più antichi e considerevoli giardini privati fiorentini allestiti durante il Cinquecento. Tuttavia, non conoscendo l'originaria destinazione dell'opera, è probabile che questa potesse essere stata spostata nella nicchia in pietra serena, al centro di una fontana, delimitata da una base di spugne successivamente agli anni trenta e quaranta dell'Ottocento, quando Eleonora Pandolfini commissionò i lavori che trasformarono il giardino in un parco romantico all'inglese e fece costruire, come già accennato, il giardino d'inverno²⁰. Lo stato di conservazione dell'opera, inoltre, risulta complessivamente buono, fatta eccezione per alcuni segni sul marmo provocati dalla mancanza di una pulitura. Per questo motivo, in assenza di documenti, risulta difficile stabilire con certezza se il gruppo scultoreo fosse stato concepito dal committente e realizzato dal Fancelli per la decorazione del giardino di palazzo Pandolfini, mentre è possibile che, considerata la presenza della base rustica, l'opera sia stata pensata per un ninfeo allestito al suo interno.

¹⁷ Queste comprendevano il palazzo in via San Gallo e la villa di Ponte a Signa. Nato nel 1575, Filippo fu nominato senatore nel 1637 dal granduca Ferdinando II e seppe conciliare in modo brillante la carriera politica con un'intensa attività culturale. Fu, difatti, Luogotenente dell'Accademia del Disegno, membro dell'Accademia della Crusca e molto vicino a personaggi di spicco del panorama culturale fiorentino tra cui Galileo Galilei, Vincenzo Viviani e Francesco Rondinelli. Morì il 16 giugno 1655 senza lasciare eredi. Cfr. I. Bigazzi, *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora. Ricerche d'archivio*, in *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984), Sansoni, Firenze 1984, pp. 101-117, in particolare, pp. 104-105

¹⁸ Nel documento viene citata in una stanza al piano terreno del palazzo insieme a «6 statue antiche rappresentanti Bacco, Apollo, Ercole, Mercurio, Paride, Traiano sedente e l'Autunno sopra le loro basi, 1 busto di marmo rappresentante Leone X [...]»: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), ms., Tordi, 488, cit. in Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, p. 512; Bigazzi, *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora*, cit., p. 108.

¹⁹ Nell'inventario l'opera viene citata come «un gruppo di marmo rappresentante Venere e Amore» e risulta collocata nella stanza al piano terreno, decorata da busti e medaglie in marmo inserite nei lunettoni della volta: collezione prof. Detlef Heikamp, ms. segnato «n. 2/Filza n. 1», Stime, relazione e descrizione dei Palazzi e case di Firenze e ristretto annesso a dette stime, cit. in Bigazzi, *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora*, cit., p.114. Mancano in questo elenco le sculture antiche nominate nell'inventario precedente, segno delle avvenute dispersioni del patrimonio artistico derivate dalla crisi economica che colpì la famiglia Pandolfini alla fine del Settecento e che comportò la vendita della biblioteca di epoca rinascimentale. Cfr. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., I, pp. 511-512.

²⁰ Ivi, I, p. 512.

Bibliografia

- Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).
- Bellesi S., *Fancelli, Chiarissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 523-525.
- Bigazzi I., *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora. Ricerche d'archivio*, in *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984), Sansoni, Firenze 1984, pp. 101-117.
- Blasio S., *Fancelli, Chiarissimo*, in G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993, I, p. 43.
- Brême D., *Il palazzo del Luxembourg. Architettura e arte*, in C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005, pp. 246-250.
- Capecchi Gabriele, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Olschki, Firenze 2008.
- Casini C., *La «Restauratione» del duomo negli interventi scultorei del primo Seicento*, in R.P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi (a cura di), *La scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Cassa di Risparmio, Pisa 1987, pp. 230-247.
- , *Fancelli, Chiarissimo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, XXXVI, Saur, München-Leipzig 2004, p. 479.
- Cinti D., *Giardini & giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, Electa, Milano 1997.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Lombardi G., *Giovan Francesco Susini*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IX (2), 1979, pp. 759-790.
- Marrow D., *Maria de' Medici and the decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI (921), 1979, pp. 783-788.
- Osborne T., *A Queen Mother in exile. Marie de Medicis in the Spanish Netherlands and England, 1631-41*, in P. Mansel, T. Riotte (eds.), *Monarchy and Exile. The Politics of legitimacy from Marie de Medicis to Wilhelm II*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, pp. 17-43.
- Pizzorusso C., *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Olschki, Firenze 1989.
- Roani R., «...ogni cosa consuma il tempo, solo la scultura rimane...». *Il restauro dell'antico nel Seicento e gli artisti fiorentini al servizio del Riccardi*, in Ead., *Restauri in Toscana fra Settecento e Ottocento*, Edifir, Firenze 2005, pp. 61-79.
- Sommario storico delle famiglie celebri toscane compilato da Demostene Tiribilli-Giuliani...*, 3 voll., Diligenti, Firenze 1862.
- Vaughan D.M., *Europe and the Turk. A pattern of alliances, 1350-1700*, University Press, Liverpool 1954.

La «gita di Fiandra»: globi, libri e carte geografiche per Ferdinando II de' Medici nella corrispondenza diplomatica di Giovan Battista Gondi

Carlotta Brovadan

Membro di una delle famiglie più in vista del patriziato fiorentino, Giovan Battista Gondi (1589-1664) compì un *cursus honorum* che lo portò ai vertici dell'amministrazione granducale al tempo di Ferdinando II¹. L'appoggio del ramo transalpino della famiglia presso il quale il padre Alessandro l'aveva inviato all'età di sette anni gli valse la nazionalità francese, contatti ed entrate di non secondaria importanza e una spigliata dimestichezza coi modi locali, tratti che lo resero il candidato ideale per sostituire nel 1620 il residente to-

¹ Per un profilo di Giovan Battista Gondi si vedano almeno: J. Corbinelli, *Histoire genealogique de la maison de Gondi*, 2 voll., Coignard, Paris 1705, I, pp. CXXX-CXXXVIII; V. Arrighi, *Gondi, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 654-656 (con bibliografia precedente); e da ultimo M. Calafati, *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 65-67. Sui negozi artistici e culturali che lo videro coinvolto negli anni francesi cfr. C. Brovadan, *La diplomazia delle cose. Scambi culturali e intrecci politici tra Firenze e Parigi al tempo di Ferdinando II de' Medici*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2019, pp. 91-144 (con bibliografia precedente e ampio regesto, da cui sono tratti i documenti che si presentano in questa sede).

Carlotta Brovadan, School of Cultural Heritage and Activities Foundation, Italy, carlotta.brovadan@gmail.com, 0000-0002-2501-9141

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Carlotta Brovadan, *La «gita di Fiandra»: globi, libri e carte geografiche per Ferdinando II de' Medici nella corrispondenza diplomatica di Giovan Battista Gondi*, pp. 69-95, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.06, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

scano Matteo Bartolini Baldelli, ormai compromesso agli occhi parigini per la vicinanza a Maria de' Medici e per i rapporti di sangue e di affari intrattenuti con Concino Concini². Come ministro del granduca egli curò gli interessi fiorentini alla corte di Luigi XIII fino al 1636 e, una volta rientrato in patria, ricoprì la carica di primo segretario dal 1641 fino alla morte intervenendo sui fronti più caldi della politica medicea nei decenni centrali del Seicento. Così, al culmine dei suoi successi, ce lo presenta il ritratto inciso che ne corredata il medaglione biografico incluso da Jean Corbinelli nella ponderosa compilazione encomiastica dedicata al casato dei Gondi (data alle stampe a Parigi nel 1705)³ e che deriva da una delle tele allestite dal figlio Carlo Antonio nel palazzo di via Maggio, come suggerisce la nota «tiré du cabinet de monsieur l'abbé de Gondi a Florence»⁴ (Fig. 1).

² Su Matteo Bartolini Baldelli cfr. R. Cantagalli, *Bartolini Baldelli, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1964, pp. 628-629.

³ Corbinelli *Histoire genealogique*, cit., I, p. non numerata.

⁴ Gli otto ritratti che l'autore francese inserì a corredo del primo volume, dedicato ai membri fiorentini del casato, condividono l'impostazione a figura intera contro uno sfondo architettonico e il riferimento alla raccolta di Carlo Antonio Gondi (1642-1720) che, oltre a seguire le orme del padre come residente granducale a Parigi e poi come componente della Segreteria, fu autore di una storia della propria famiglia rimasta manoscritta di cui diede notizia a Corbinelli (V. Arrighi, *Gondi, Carlo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 650-652; Calafati, *I Gondi*, cit., pp. 70-75). A quest'ultimo dovette rendere nota anche la serie iconografica, oggi non rintracciabile, testimone della propria genealogia da Braccio Filippi, cavaliere del tempo di Carlo Magno, fino al padre Giovan Battista. Del nucleo e della sua traduzione a stampa si è recentemente occupato Pasquale Focarile (*Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019, pp. 39-46), cui si rimanda anche per l'esame delle incisioni del secondo tomo, incentrato sui Gondi di Francia, e del gruppo di tele raffiguranti i più illustri parenti francesi che tuttora si conserva nella dimora della famiglia in piazza San Firenze (per cui si vedano anche L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, II, p. 590; C. Monbeig Goguel, *L'intérêt pour la peinture florentine contemporaine en France au XVIIe siècle*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Atti del convegno (Parigi, École du Louvre, 1988), La Documentation Française, Paris 1990, pp. 235-236). L'interesse per immagini dinastiche (e non solo) appartenne però anche a Giovan Battista: nel 1639 egli contattò a più riprese a Ferdinando Bardi, che ne aveva preso il posto oltralpe, perché gli procurasse il ritratto dell'arcivescovo di Parigi Jean-François de Gondi (1584-1654) per il tramite del fratello Philippe Emmanuel de Gondi (1581-1662): Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), Mediceo del Principato (d'ora in avanti MdP), 4648, cc. non numerate, lettere di Ferdinando Bardi a Giovan Battista Gondi, da Parigi, 7 ottobre 1639, 3 febbraio 1640, 2 marzo 1640, 23 marzo 1640 (Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., docc. 214, 216, 218, 220). Un lustro più tardi anche il nuovo residente Giovan Battista Barducci fu messo da Gondi sulle tracce delle effigi di Gastone d'Orléans, Federico Enrico d'Orange e Nicola Francesco di Lorena: ASFi, MdP, 4651, cc. 389v-390r, lettera di Giovan Battista Barducci a Giovan Battista Gondi, da Parigi, 22 dicembre 1645 (Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., doc. 307).



Figura 1 – Ritratto di Giovan Battista Gondi, da J. Corbinelli, *Histoire genealogique de la maison de Gondi*, 2 voll., Coignard, Paris 1705, I (pagina non numerata). [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze]

A chi si occupi di storia del collezionismo Giovan Battista Gondi è probabilmente noto come intermediario per l'arrivo in Francia di dieci tele ispirate a fatti della famiglia Medici e collocate dalla regina Maria nel *Cabinet doré* al palazzo del Lussemburgo⁵, e per aver fatto venire – sempre da Firenze – l'effigie di Anna di Cosimo II de' Medici con l'intento di combinare il matrimonio della giovane con Gastone d'Orléans, appena rimasto vedovo⁶.

Della pervasiva conoscenza che il nobile fiorentino aveva dell'ambiente francese e di una sua peculiare attenzione per le cose d'arte ci parla già la prima lettera che egli spedì da Parigi dopo la partenza di Bartolini Baldelli: poche righe oltre la notizia che il più anziano diplomatico si era incamminato alla volta della Toscana, egli segnalava la presenza sul mercato di alcune «statue e pitture bellissime»⁷ appartenute a don Giovanni de' Medici (1567-1621) e in quel momento nella disponibilità dei creditori di Baccio Niccolini, figura sfuggente al quale erano forse pervenute a parziale saldo di debiti contratti dal principe nel corso del soggiorno oltralpe (1605-1608)⁸. Nulla di più è dato sapere sulle opere da quanto conservatosi nella corrispondenza diplomatica, ma le incursioni di don Giovanni nel campo dell'architettura, la sua esperienza come procacciatore di dipinti e la sua inclinazione per il

⁵ Sette dipinti della serie sono stati riconosciuti da Anthony Blunt in Scozia nel 1967 e fanno oggi parte della Mari-Cha Collection: A. Blunt, *A series of paintings illustrating the history of the Medici family executed for Marie de Médicis*, «The Burlington Magazine», CIX (774), 1967, pp. 492-498 e CIX (775), 1967, pp. 562-566; D. Marrow, *Maria de' Medici and the decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI (921), 1979, pp. 783-788; Ead., *The art patronage of Maria de' Medici*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1982, pp. 32-41; R. Contini, *Il ciclo di tele commissionate da Maria de' Medici per il Cabinet Doré del Palais du Luxembourg*, in C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005, pp. 287-289; R. Contini, in Caneva, Solinas (a cura di), *Maria de' Medici*, cit., pp. 290-298, nn. III.30-III.36 (con bibliografia precedente); C. Strunck, *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589-1636)*, Imhof, Petersberg 2017, pp. 459-463; Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., pp. 95-107.

⁶ Marrow, *The art patronage of Maria de' Medici*, cit., pp. 49-51; Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., pp. 107-115.

⁷ ASFi, MdP, 4635, cc. non numerate, lettera di Giovan Battista Gondi a Curzio Picchena, da Parigi, 18 novembre 1620 (cfr. appendice documentaria, n. 1).

⁸ Sul figlio naturale di Cosimo I che, dopo essere stato tra le punte di diamante della diplomazia del fratellastro Ferdinando, si era progressivamente allontanato dalla corte medicea per ritirarsi infine nella Repubblica di Venezia (1615) si rimanda a C. Sodini, *L'Erocole Tirreno. Guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Olschki, Firenze 2001, pp. 93-109 e P. Volpini, *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2009, pp. 72-77 (con ampia bibliografia precedente).

collezionismo⁹ inducono comunque ad accordare un certo credito alla sollecitudine con cui Giovan Battista si premurava di partecipare l'avviso della possibile vendita. Del resto, qualche anno prima, il Medici in persona si era mosso con l'ausilio del suo agente Cosimo Baroncelli proprio per tentare il salvataggio dalle mani del Niccolini delle

[...] più care, et pregiate cose che habbia in questo mondo, come sono particolarmente venti casse de' più curiosi libri, che si possono trovare di tutte le professioni, e in particolare dell'arte chimica, et una grandissima quantità di pitture de' più antichi et eccellenti pittori, come d'Andrea del Sarto, del Puntormo, di Raffaello da Urbino, del Correggio et altri, et molte statue e tavolini commessi di pietre [...]¹⁰.

E se in effetti nel 1619 i volumi erano almeno in parte rientrati a Firenze¹¹, la lettera dell'anno successivo che qui si pubblica conferma invece come un ingente nucleo della raccolta del principe-guerriero si trovasse ancora alla mercé di acquirenti nemmeno troppo avveduti, almeno stando al giudizio di Gondi.

Gli episodi brevemente ricordati rappresentano solo alcune delle circostanze che nel corso della sua lunga carriera oltralpe videro l'agente medico implicato negli affari culturali imbastiti nelle corti del 'Re Cristianissimo' e del granduca: vicende talvolta legate a doppio filo agli svolgimenti politici dell'epoca, in altri casi connesse invece alla curiosità e al gusto degli interlocutori fiorentini o francesi. In tal senso un esempio significativo di entrambe le tipologie menzionate è offerto dalle lettere relative alla «gita di Fiandra» che Giovan Battista intraprese quasi al termine del suo mandato nell'estate del 1634 con l'obiettivo di convincere Maria de' Medici ad abbandonare i Paesi Bassi spagnoli per la Toscana.

Il trasferimento a partire dal 1631 della regina madre nella sfera di influenza asburgica costituiva un *vulnus* che Richelieu non intendeva sottovalutare.

⁹ E. Bruwaert, *Jacques Callot et Don Giovanni Medici. Correspondance inédite*, «Gazette des beaux-arts», 9, 1924, pp. 118-127; F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Editalia, Roma 1974, pp. 352-358; D. Landolfi, *Don Giovanni de' Medici "principe intendentissimo in varie scienze"*, «Studi secenteschi», 29, 1988, pp. 125-162; B. Dooley, B. Marti Dooley, *Le battaglie perse del principe Giovanni*, «Quaderni storici», XXXIX (115), 2004, pp. 83-118; B. Dooley, *Art and information brokerage in the career of Don Giovanni de' Medici*, in H. Cools, M. Keblusek, B. Noldus (eds.), *Your humble servant. Agents in early modern Europe*, Verloren, Hilversum 2006, pp. 81-95.

¹⁰ ASFi, MdP, 5146, c. 139 (parzialmente trascritto in Borsi, *Firenze del Cinquecento*, cit., p. 352, nota 1); si veda in proposito anche M. Bernardini, in Id. (a cura di), *Medicea volumina. Legature e libri dei Medici nella Biblioteca Universitaria di Pisa*, Catalogo della mostra (Pisa, Biblioteca Universitaria, 27 settembre-27 ottobre 2001), ETS, Pisa 2001, pp. 117-120, n. 27.

¹¹ M. Bernardini, in Id. (a cura di), *Medicea volumina*, cit., pp. 117-120, n. 27, in particolare p. 120.

re ed entro le manovre del porporato rientrò anche l'elezione del residente fiorentino per una missione a Bruxelles, nella speranza di smorzare le resistenze della sovrana con un agente che ella potesse ritenere, se non amico, quantomeno imparziale¹². Dal carteggio con il primo segretario Andrea Cioli apprendiamo tutte le difficoltà e le cautele che si intrecciarono a quel piano, a partire dal viaggio programmato per il 1633 e cancellato all'ultimo¹³ fino alla copertura concordata l'anno seguente col «cardinale duca» per non destare sospetti nell'ambasciatore di Filippo IV: Gondi partì infatti il 18 luglio 1634 col pretesto «dell'occasione di andare in Olanda»¹⁴ dove avrebbe fatto «sembianza di veder navi per volerne comperare, e legnami»¹⁵. Raggiunse invece Bruxelles per avviare le trattative di cui diede un primo resoconto il 29 luglio, scrisse poi da Anversa (4 agosto), da Amsterdam (22 e 28 agosto) e di nuovo da Bruxelles (16 settembre), dove si congedò dalla regina senza riuscire a strapparle alcuna concessione prima della partenza per Parigi (23 settembre). I fogli di quel breve periodo si concentrano sulle negoziazioni con Maria, sugli aggiornamenti circa Gastone d'Orléans che aveva raggiunto la madre nel 1632, e sulla guerra tra le Province Unite e le forze spagnole, mentre scarse risultano le notazioni di altro genere. Una circostanza comprensibile, ma che fa rimpiangere allo storico dell'arte la possibilità di conoscere quanto l'inviato avrebbe potuto vedere o visitare in quelle città, magari guidato – piacerebbe immaginare – da una delle numerose edizioni della fortunatissima *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* del fiorentino Lodovico Guicciardini¹⁶.

Risarcisce almeno parzialmente un lungo stralcio della missiva spedita il 28 agosto da Amsterdam¹⁷: dopo aver riferito dell'espedito architettato per salvaguardare a un tempo la copertura ufficiale della missione e le finanze

¹² Arrighi, *Gondi, Giovan Battista*, cit., p. 655.

¹³ ASFi, MdP, 4644, c. 569r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 5 luglio 1633.

¹⁴ ASFi, MdP, 4645, c. 227r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 giugno 1634.

¹⁵ Ivi, cc. 278r-278v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 18 luglio 1634.

¹⁶ La *princeps* è L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore...*, Guglielmo Silvio, Anversa 1567; per un riepilogo delle edizioni (anche in traduzione): H. De la Fontaine Verwey, *The History of Guicciardini's Description of the Low Countries*, «Quaerendo», XII (1), 1981, pp. 22-51. Su Guicciardini si vedano almeno D. Aristodemo, *Guicciardini, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 121-127 (con bibliografia precedente) e, da ultimo, D. Aristodemo, C. Occhipinti (a cura di), *Lodovico Guicciardini nell'Europa del Cinquecento. Letteratura, arte e geografia tra Italia e Paesi Bassi*, Atti del convegno internazionale (Roma, Università "Tor Vergata" e Koninklijk Nederlands Instituut, 2015), «Horti Hesperidum», 1, 2018.

¹⁷ ASFi, MdP, 4645, cc. 322r-324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (cfr. appendice documentaria, n. 4).

granducali – e cioè l'aver effettivamente passato in rassegna l'offerta di vascelli e materie prime per gli arsenali di Toscana, ma facendo «vista di trovare ogni cosa cara» e rimettendo dunque l'ultima parola sull'eventuale compravendita alla Depositeria di Ferdinando II –, le parole dell'agente restituiscono una vivida immagine delle altre opportunità d'acquisto del ricco centro portuale; non solo «mille rare curiosità» provenienti dall'estremo oriente, il cui continuo approvvigionamento era garantito dalla penetrazione della Compagnia olandese delle Indie orientali in quei territori¹⁸, ma anche pezzi forti della produzione locale tra i quali spiccava la «quantità delle belle e buone carte geografiche e delle marine perché questa è la città che le produce e che n'abbonda».

Come è noto, i Paesi Bassi avevano rappresentato il centro propulsore della moderna cartografia a stampa a partire dal *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Oertel, primo atlante sistematico pubblicato ad Anversa nel 1570, e dal tardo Cinquecento l'Olanda in particolare aveva potuto fare affidamento anche sugli specialisti fiamminghi che vi avevano trovato riparo per motivi religiosi, acquisendo così una posizione dominante nel settore¹⁹. Un mercato spartito di fatto tra le imprese degli Hondius e dei Blaeu – polarizzazione su cui proprio Gondi ci consentirà di tornare a breve – e talmente fiorente che il residente toscano ritenne poco ragionevole ogni tentativo di elencarne nel dettaglio i prodotti. Tra i volumi moderni, invece, due gli apparvero meritevoli di esplicita segnalazione: «[...] un libro simile [*scil. in folio*] de' Palazzi di Genova disegnati dal Rubens. Et un nuovo Teatro del mondo con le descrizio-

¹⁸ «Fra l'altre, due bellissime cassette grandi della China lavorate con oro, che si sarebbero havute per circa 150 scudi, e studioli e tavole, letti et altre molte gentilezze [...]» realizzate probabilmente con quella tecnica della lacca che tanta parte ebbe nella diffusione europea del gusto per le 'cineserie'; per un'idea degli oggetti visti dal fiorentino cfr. ad esempio l'inv. n. 37471 del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, leggermente più antico ma sempre del periodo Ming, in B. Quette (éd.), *De la Chine aux Arts Décoratifs. L'art chinois dans les collections du Musée des Arts Décoratifs*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 13 febbraio 2014-11 gennaio 2015), Les Arts Décoratifs, Paris 2014, p. 81, n. 75. Sull'argomento, oltre al catalogo della mostra appena citata, cfr. K. Herberts, *Oriental Lacquer. Art technique*, Thames and Hudson, London 1962 e A. Rispoli Fabris, *L'arte della lacca*, Electa, Milano 1974, in particolare pp. 33-79 (per le lacche cinesi) e pp. 109-121 (per l'importazione in Europa e il fenomeno dell'imitazione in Olanda e nelle Fiandre). Quanto a Firenze, lacche orientali risultano documentate nelle collezioni di Ferdinando I de' Medici, don Antonio, Maria Maddalena d'Austria, cfr. F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Giunti, Firenze 2005, pp. 34-36, 74-77.

¹⁹ Per un inquadramento della cartografia fiamminga e olandese del 'Gouden Eeuw': C. Koeman, *Joan Blaeu and his Grand Atlas*, *Theatrum Orbis Terrarum*, Amsterdam 1970; M. Casciato, *La cartografia olandese tra Cinquecento e Seicento*, «Storia della città», 12-13, 1979, pp. 5-18; G. Mangani, *Il mondo di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Panini, Modena 1998; M. Quaini, *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in età moderna*, il Portolano, Genova 2006, in particolare pp. 59-70, 97-107.

ni in latino del Mercatore, qua molto stimato et in Francia, ma costà, cred'io, non apprezzato in alcuni capi delle dette descrizioni dall'Inquisizione».

Il primo è ovviamente la *princeps* dei *Palazzi di Genova* (Anversa 1622) in cui Peter Paul Rubens raccolse piante, sezioni e prospetti di alcune delle più celebri dimore liguri che aveva potuto studiare nel corso del soggiorno del 1607²⁰; le vicende editoriali dell'*Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* di Gerardo Mercatore non consentono invece di riconoscere altrettanto facilmente la versione passata per le mani di Giovan Battista: originariamente pubblicata in tre parti tra il 1585 e il 1595, l'opera del cartografo fu in seguito più volte ristampata, tradotta e ampliata da Jodocus Hondius *senior*, che ne aveva acquisito le lastre all'inizio del Seicento, e dai figli Jodocus *junior* ed Henricus²¹. L'uso dell'aggettivo «nuovo» e la menzione della lingua latina potrebbero forse consigliare di propendere per uno degli esemplari dati in luce nel 1628 o nel 1630.

Se la risposta della Segreteria a tali suggerimenti fu perentoria, perché «quanto a i libri, e Teatri del mondo che Vostra Signoria ha nominati, qui ce ne troviamo assai ben forniti»²², va invece registrata la reazione di segno opposto ai «[...] due bellissimi globi, il celeste e' l' terrestre, di diametro maggiore di quelli che sono in Galleria di Sua Altezza, benissimo miniati alla maniera nuova, e guarniti di piedi d'ebano e di cerchi d'ottone dorato [...]» di cui Gondi rimarcava l'aggiornamento su «tutte le ultime navigazioni e paesi scoperti, degli spagnoli e degli holandesi»²³. Appena ricevuta notizia

²⁰ Sul volume e sulla sua fortuna: N. De Mari, *I palazzi di Genova di P.P. Rubens. Autorappresentazione di una città "nuova"*, «Il disegno di architettura», VI (11), 1995, pp. 55-56; P. Lombaerde (ed.), *The reception of P. P. Rubens's "Palazzi di Genova" during the 17th century in Europe. Questions and problems*, Brepols, Turnhout 2002; G. Girondi, *Frans Geffels, Rubens and the "Palazzi di Genova"*, in P. Lombaerde (ed.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, Brepols, Turnhout 2014, pp. 183-199; S.F. Musso, *Painting and painted architectures in Genoa. What Peter Paul Rubens probably saw*, in Lombaerde (ed.), *The notion of the painter-architect*, cit., pp. 161-182.

²¹ Casciato, *La cartografia olandese*, cit., p. 10; Quaini, *Il mito di Atlante*, cit., pp. 69-71.

²² ASFi, MdP, 4646, cc. 741r-741v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634 (cfr. appendice documentaria, n. 5). Nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF) sopravvivono una copia dei *Palazzi di Genova* e una dell'*Atlas* (1630, in francese) entrambe contrassegnate dal timbro di epoca lorenese che ne attesta la provenienza medicea, benché non consenta di risalire all'anno di ingresso nella raccolta: BNCF, Magl. 5._.171; BNCF, Magl. 20.5.6. Sulle vicende della biblioteca palatina e sulla catalogazione: M. Bernardini, *Sulle tracce del libro palatino. Elementi di identificazione delle provenienze medicee*, in Bernardini (a cura di), *Medicea volumina*, cit., pp. 11-24, in particolare pp. 12-13 per i timbri.

²³ ASFi, MdP, 4645, cc. 322r-324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (cfr. appendice documentaria, n. 4).

dei pezzi, ne fu infatti immediatamente prescritto l'acquisto «perché Sua Altezza gli haverà carissimi parendo assai onesto il prezzo di cento scudi»²⁴.

Anche nella produzione di globi Amsterdam vantava all'epoca una posizione di preminenza su scala mondiale: in particolare, all'altezza cronologica del viaggio di Giovan Battista la competizione cittadina tra Jodocus Hondius *senior* (e figli) e Willem Blaeu si era risolta a favore del secondo nel 1616 con l'edizione del primo esemplare di 68 cm di diametro, concludendo quella vera e propria *escalation* nelle dimensioni dei pezzi messi in cantiere che aveva segnato i primi decenni del secolo e trasferendo la ricerca di possibili migliorie sul piano dell'adeguamento delle mappe terrestri e celesti alle più recenti scoperte²⁵. Sebbene il residente avesse fatto brevemente ritorno a Firenze nel 1631²⁶ e non sia possibile escludere una visita compiuta in quell'occasione alle raccolte granducali²⁷, si può ipotizzare che la sicurezza nell'affermare che i due globi olandesi superassero per diametro quelli presenti nelle raccolte di Ferdinando II gli derivasse dalla loro appartenenza alla serie blaviana appena rammentata, destinata a rimanere insuperata per misure fino all'esperienza di Vincenzo Coronelli²⁸. L'ordine di acquisto spiccato dalla Segreteria il 6 ottobre fu inoltrato ad Amsterdam da Gondi, già rientrato a Parigi, il 27 dello stesso mese, ma la tratta del denaro necessario «per far fare la compera e la spedizione» risale all'inizio di dicembre e l'invio via mare con destinazione Livorno dovrebbe quindi datarsi allo scadere del 1634²⁹. Il 9 gennaio 1635 Cioli ribadiva che «quei globi sono aspettati

²⁴ ASFi, MdP, 4646, cc. 741r-741v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634 (cfr. appendice documentaria, n. 5).

²⁵ P. Van der Krogt, *Globi Neerlandici. The production of globes in the Low Countries*, HES, Utrecht 1993, pp. 169-214, in particolare pp. 171-187; per la descrizione di Blaeu V (ø 68 cm) e un repertorio degli esemplari esistenti cfr. *ivi*, pp. 509-524.

²⁶ Corbinelli, *Histoire genealogique*, cit., I, p. CXXXIV; Arrighi, *Gondi, Giovan Battista*, cit., p. 655.

²⁷ Va tuttavia ricordato che in Galleria era all'epoca presente un globo terrestre, dipinto dal cosmografo granducale Matteo Neroni nel 1613, che non poteva passare inosservato per le notevoli dimensioni (circa due metri di diametro): D. Lamberini, *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografo mediceo*, Edifir, Firenze 2013, p. 13. Quattro anni prima il medesimo cartografo aveva realizzato una coppia di globi (terrestre e celeste) che Cosimo II, appena salito al trono, offrì in dono a Scipione Borghese (*ibidem*).

²⁸ Van der Krogt, *Globi Neerlandici*, cit., p. 187.

²⁹ I documenti relativi all'acquisto dei globi sono in: ASFi, MdP, 4646, cc. 741r-741v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 408r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 27 ottobre 1634; ASFi, MdP, 4646, c. 765r-766r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 8 novembre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 442v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 dicembre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 444v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 dicembre 1634; ASFi, MdP, 4645 c. 460r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 2 gennaio 1635 (cfr. appendice documentaria, nn. 5, 7, 8, 10, 11, 14).

con desiderio»³⁰, ma le carte conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze tacciano circa il loro arrivo in Toscana poiché le repliche di Lorenzo Poltri, che sostituì tra la fine di gennaio e la metà di maggio il primo segretario impegnato a Roma, non contengono alcun riferimento utile.

Tra i globi di provenienza medicea conservati oggi al Museo Galileo di Firenze si contano ben quattro coppie della tipologia Blaeu V (∅ 68 cm): per tre di esse (invv. 347 e 353; 348 e 354; 2697 e 2698) un *terminus post quem* per l'ingresso nelle collezioni granducali è fornito dall'esemplare recante la mappa terrestre, che documenta il quarto stato dell'incisione ed è dunque databile al 1645-1648³¹. Più suggestivo l'esame della coppia un tempo presso l'osservatorio astronomico di Arcetri (Figg. 2-3), testimone del secondo stato della carta celeste (prodotto dal 1622³²) e del terzo di quella terrestre (recante la data 1622 ma realizzato dal 1630 circa³³), e dunque compatibile con l'orizzonte temporale del viaggio di Gondi. Sull'esemplare terrestre compaiono inoltre il nome e lo stemma di Ferdinando II entro un inquadramento architettonico (vedi Fig. 3), una delle quattro diverse dediche che gli studi hanno rintracciato sugli esemplari di Blaeu V. Tra queste, l'intitolazione a Maurizio di Nassau è la sola incisa direttamente sui rami della mappa, mentre le altre tre (a Gustavo Adolfo II di Svezia, a Cristiano IV di Danimarca e, appunto, a Ferdinando II) furono invece realizzate a parte e successivamente applicate a coprire il cartiglio del principe di Orange, iniziativa che intendeva evitare i costi derivanti da un intervento sulle matrici originali³⁴. Nello specifico, l'arme granducale e il relativo passo dedicatorio furono inseriti entro lo schema già impiegato per il sovrano danese, ma – a differenza di quanto fatto per quest'ultimo e, prima ancora, per lo svedese – non si trattò di incisioni, ma di uno stemma disegnato a mano e di un testo a stampa³⁵: operazioni ben più rapide rispetto alla preparazione e alla tiratura di lastre e che potrebbero dunque attagliarsi a una motivazione occasionale quale la proposta di acquisto da parte di Gondi. Allo stato attuale non è tuttavia possibile spingersi oltre l'ipotesi, e la presenza presso lo Stewart Museum di Montreal di un globo simile ma più tardo, recante anch'esso le insegne medicee³⁶, è spia di

³⁰ ASFi, MdP, 4646, c. 786r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 9 gennaio 1635 (cfr. appendice documentaria, n. 15).

³¹ Van der Krogt, *Globi Neerlandici*, cit., p. 515.

³² Ivi, pp. 517-518.

³³ Ivi, pp. 514-515.

³⁴ T. Campbell, *A descriptive census of Willem Blaeu's sixty-eight centimetre globes*, «Imago Mundi», 28, 1976, pp. 21-50, in particolare pp. 24-26; Van der Krogt, *Globi Neerlandici*, cit., pp. 185-187, 515.

³⁵ Campbell, *A descriptive census*, cit., p. 26.

³⁶ Blaeu V, quarto stato, 1645-1648 circa: lo si veda in E.H. Dahl, J.F. Gauvin, *Sphaerae mundi. Early Globes at the Stewart Museum*, Septentrion-McGill Queen's University Press, Sillery 2000, pp. 69-74.



Figura 2 – Willem Janszoon Blaeu, *Globo celeste*, 1630 circa. Diametro 68 cm. Firenze, Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza. [Museo Galileo, Firenze (Fotografo: Franca Principe)]



Figura 3 – Willem Janszoon Blaeu, *Globo terrestre* (particolare), 1630 circa. Diametro 68 cm. Firenze, Museo Galileo – Istituto e Museo di Storia della Scienza. [Museo Galileo, Firenze (Fotografo: Franca Principe)]

una dispersione degli strumenti scientifici fiorentini che consiglia una certa prudenza nell'esame di quanto rimasto in Toscana.

Una fucina editoriale come l'Olanda offriva però l'opportunità non solo di ampliare le collezioni principesche, ma anche di promuovere l'immagine dei sovrani entro pubblicazioni che avrebbero goduto di una rapida diffusione a livello europeo. E ciò era ben presente alla mente del residente che, accortosi di come Henricus Hondius (1597-1651) fosse in procinto di far «[...] intagliare le Provincie d'Italia, e che per quelle di Toscana egli faceva conto di servirsi per esemplare di carte stampate vecchie, dove non solamente non si rappresenta nella carta, ma né si dice anche nella descrizione, quanto Sua Altezza possieda d'acquisti nuovi [...]», strappò al cartografo la promessa di soprassedere per due mesi alla messa in opera delle lastre dello Stato mediceo e mise Cioli a parte dell'urgente necessità di ricevere

[...] una buona carta generale di Toscana con tutte le chiarezze del posseduto da Sua Altezza, e con le giuste puntuazioni per la divisione; poi una particolare dello Stato fiorentino e una del senese separatamente, perché di così vorrebbe egli poterle inserire nel nuovo suo Atlante, per seguitare il suo ordine di mostrare dopo la carta generale d'uno Stato le particolari delle sue provincie. E con le carte bisognerebbero ancora, se non narrazioni intere, almeno i punti principali che si volessero fare inserire o aggiungere in quelle che già sono state date in luce³⁷.

Per agevolare per quanto possibile un celere invio, le mappe avrebbero potuto essere sia a stampa sia a mano (tipologia ancora molto diffusa in Italia³⁸) purché riportassero i confini aggiornati dei territori soggetti all'autorità del granduca, e a tal proposito Gondi non tralasciava le proprie riserve sull'opera di «Fabio Magini», quell'*Italia di Giovanni Antonio Magini data*

³⁷ ASFi, MdP, 4645, cc. 322r-324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (cfr. appendice documentaria, n. 4). I successivi scambi tra Gondi e Cioli sull'argomento sono in: ASFi, MdP, 4646, cc. 741r-741v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 408r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 27 ottobre 1634; ASFi, MdP, 4646, c. 766r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 8 novembre 1634; ASFi, MdP, 4646, c. 777r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 25 novembre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 444v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 dicembre 1634; ASFi, MdP, 4646, cc. 778v-779r, minuta di lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Firenze, 9 dicembre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 448r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 19 dicembre 1634; ASFi, MdP, 4645, c. 460r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 2 gennaio 1635; ASFi, MdP, 4646, c. 786r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 9 gennaio 1635 (cfr. appendice documentaria, n. 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15).

³⁸ V. Valerio, *Atlanti italiani dal XV al XVII secolo*, «L'Universo. Rivista di divulgazione geografica», LXXIX (1), 1999, pp. 104-132; Quaini, *Il mito di Atlante*, cit., p. 77.

*in luce da Fabio suo figliuolo*³⁹ che, edita nel 1620 e poi senza modifiche ancora nel 1632, a giudizio del diplomatico rischiava di non annoverare alcune delle più recenti annessioni al Granducato⁴⁰.

La produzione degli Hondius, i cui torchi lavoravano a ciclo pressoché continuo alle ristampe aggiornate e alle traduzioni in diverse lingue dell'*Atlas* di Mercatore, si segnala per una fecondità e per una complessità tali da spingere Pieter Van der Krogt a descriverla come «a bibliographer's nightmare»⁴¹. Non è semplice dunque risalire al volume nella cui realizzazione Gondi volle provare a intervenire a gamba tesa, benché i termini temporali del carteggio siano prossimi alle seconde edizioni dell'opera in tedesco e in inglese (entrambe del 1636)⁴²; ancor più arduo risulta immaginare quali «carte stampate vecchie» lo abbiano messo in allarme, poiché nel corso degli anni trenta il repertorio dell'impresa Hondius-Janssonius arrivò ad includere circa 350 mappe, disponibili in varie lingue, e in bottega spesso non ci si faceva scrupolo a impiegare fogli avanzati in edizioni successive o, viceversa, a inserire stati più recenti in alcuni esemplari di una medesima tiratura⁴³. In ogni caso, benché la Segreteria fallisse nell'inviare per tempo quanto richiesto⁴⁴, lo scambio epistolare ben restituisce gli sforzi compiuti da Giovan Battista per cogliere ogni occasione utile a dare lustro al «Serenissimo Padrone» entro il panorama editoriale del continente. Un fronte su cui egli si trovò impegnato più volte nei suoi anni francesi e che, nella trasferta olandese, lo portò a interpellare la corte medicea anche per conto di un intagliatore locale che «nelle sue opere marittime cerca di rappresentare tutti i più belli vascelli che

³⁹ Sull'opera: R. Almagià, *L'«Italia» di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, [s.e.], Napoli 1922.

⁴⁰ Gondi si riferiva in particolare a Santa Fiora, acquistata nel 1632 dal duca Mario II Sforza, e Castel del Rio «se sia vero, che anche di questo oggi sia signore il Serenissimo Padrone»; a proposito della seconda località, Andrea Cioli precisava che «non vi è cosa di nuovo, ma sono già tanti anni in sino dal tempo della Repubblica che sta sotto questa accomandigia, che è quasi il medesimo che se Sua Altezza ne fosse assoluto possessore» (ASFi, MdP, 4646, cc. 741r-741v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634: appendice documentaria, n. 5) e in effetti il legame con il Granducato era stato ribadito nel 1590 da Roderigo Alidosi, signore del luogo (G. De Caro, *Alidosi, Roderigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 377-379, in particolare p. 377). Il figlio di questi, Mariano, fu spogliato del possedimento da Urbano VIII, che lo annetté allo Stato pontificio (T.F. Mayer, *The Roman Inquisition on the stage of Italy, c. 1590-1640*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014, pp. 198-218, in particolare p. 217).

⁴¹ P. Van der Krogt, *Amsterdam Atlas Production in the 1630s. A Bibliographer's Nightmare*, «Imago Mundi», 48, 1996, pp. 149-160, cui si rimanda per una panoramica sulle numerose edizioni dell'*Atlas* di Mecator/Hondius.

⁴² Ivi, p. 151.

⁴³ Ivi, pp. 154-159.

⁴⁴ ASFi, MdP, 4646, c. 786r, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 9 gennaio 1635 (appendice documentaria, n. 15).

siano stati o siano in acqua» e «havendo udito parlare per vascelli molto poderosi, e belli, delle nuove galeazze di Sua Altezza» ne chiedeva un disegno⁴⁵.

Ma Gondi non era il solo a cercare di volgere a favore del proprio signore le circostanze che si offrirono in quella parte di Europa e lui stesso, che ne era ben consapevole, si premurava di monitorare i movimenti dei rappresentanti degli altri Stati italiani.

In tal senso, proprio in calce alla lettera del 28 agosto egli registrò quella che per la Toscana poteva rappresentare un'allarmante novità. A Leida era stato di recente licenziato un volume appartenente alla serie dei «trattati nuovi delle repubbliche del mondo»: mentre il tomo dedicato alla «repubblica d'Italia»⁴⁶, stampato nel 1628 e poi ancora nel 1631, aveva salomonicamente raccolto in una medesima sede notizie di tutti i sovrani della penisola – dal papa al granduca, dal duca di Savoia al re di Napoli –, la pubblicazione del 1634 si presentava incentrata monograficamente sullo Stato sabaudo⁴⁷ (Figg. 4-5). Un'innovazione che, differenziando i piemontesi dagli altri casati, poteva segnare un punto a loro favore in quella partita per la precedenza che coinvolgeva a tutto campo e senza esclusione di colpi i principi italiani e che allora era particolarmente serrata proprio tra Medici e Savoia. Per comprendere meglio l'orizzonte entro cui si inseriva la comunicazione di Gondi varrà dunque la pena di accennare brevemente a quella rivalità, entro cui si iscrissero altre due iniziative editoriali di diffusione europea, nelle cui vicende in territorio francese Giovan Battista fu ancora una volta in prima linea.

Il conferimento della dignità granducale a Cosimo I da parte di Pio V (1569) aveva suscitato le vibranti proteste di molti potentati italiani, timorosi di dover cedere il passo a un casato dal lignaggio meno prestigioso e solo di recente impostosi alla guida di uno stato⁴⁸. Quando, sei anni più tardi,

⁴⁵ ASFi, MdP, 4645, cc. 322r-324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (appendice documentaria, n. 4). Non è stato per il momento possibile identificare l'incisore o l'opera cui fa riferimento la missiva dell'agente fiorentino. Per una *summa* delle circostanze in cui egli scrisse in patria segnalando imprese editoriali (e non solo) che riteneva potessero giovare al prestigio granducale si rimanda per ora a Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., pp. 91-144 e ai documenti ivi citati e trascritti.

⁴⁶ *De principatibus Italiae, tractatus vary*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1628 e *De principatibus Italiae, tractatus vary. Editio secunda*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1631.

⁴⁷ ASFi, MdP, 4645, c. 324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (appendice documentaria, n. 4). Il volume segnalato è *Sabaudiae respublica et historia*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1634.

⁴⁸ E. Panicucci, *La questione del titolo granducale: il carteggio tra Firenze e Madrid*, in *Toscana e Spagna nel secolo XVI. Miscellanea di studi storici*, ETS, Pisa 1996, pp. 7-58; G. Galasso, *L'Italia una e diversa nel sistema degli Stati europei (1450-1750)*, in *Storia d'Italia*, XIX [G. Galasso, L. Mascilli Migliorini, *L'Italia moderna e l'unità nazionale*], Utet, Torino 1998, pp. 3-488, in particolare p. 117; F. Angiolini, *Medici e Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna*, in P. Bianchi, L.C. Gentile (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in*



Figura 4 – Frontespizio, da *De principatibus Italiae, tractatus vary. Editio secunda*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1631. [Archivio Autore]

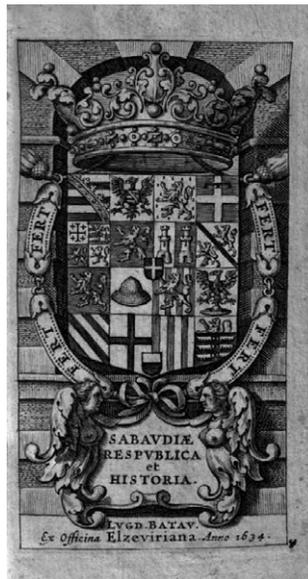


Figura 5 – Frontespizio, da *Sabaudiae respublica et historia*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1634. [Archivio Autore]

Massimiliano II d'Asburgo aveva riconosciuto il titolo e la sua ereditarietà a Francesco I, Emanuele Filiberto di Savoia aveva protestato animatamente per la lesione delle proprie prerogative di principe dell'Impero e di vicario imperiale, ma il peso del patrimonio mediceo, capace di imponenti esborsi a beneficio dei sovrani asburgici, era risultato determinante e anche Filippo II aveva infine avallato il rango granducale di Francesco nel 1579⁴⁹. Alla fine del nono decennio del sedicesimo secolo, col riaccendersi della disputa tra Ferdinando I de' Medici e Carlo Emanuele I di Savoia⁵⁰, la contesa prese ad annoverare un nuovo argomento: l'aspirazione al trattamento regio che entrambi facevano discendere, per vie differenti, dal loro supposto diritto alla successione al trono cipriota⁵¹.

Rivendicata con strumenti diplomatici, militari, finanziari, nel torno di anni che qui interessa tale pretesa fu estesamente riferita nel *Trattato del titolo regio dovuto alla Serenissima Casa di Savoia*, dato alle stampe in forma anonima a Torino nel 1633 ma noto frutto della penna di Pierre Monod, gesuita organico della corte sabauda di cui era storiografo. La risposta fiorentina non si fece attendere e nel medesimo anno vide la luce anche il *Parere di Gasparo Giannotti*. Non è possibile in questa sede soffermarsi sui criteri che le due pubblicazioni propugnavano per determinare la preminenza dell'uno o dell'altro principe⁵², ma è necessario sottolineare almeno che il secondo testo si ammantava dei crismi dell'imparzialità poiché, oltre a figurare come stampato a Francoforte⁵³, sembrava in prima battuta da ricondurre all'ambito veneto. Esso muoveva infatti dalla questione del dominio su Cipro accordandone il diritto a Venezia e non ai Savoia, e solo successivamente passava a magnificare le prerogative granducali; il presunto autore vantava inoltre non solo una piena competenza in materia, ma anche una parentela con Donato Giannotti, fuoriuscito antimediceo adottato dalla Serenissima⁵⁴.

Piemonte e Savoia tra tardo medioevo e prima età moderna, Zamorani, Torino 2006, pp. 435-480, in particolare p. 435.

⁴⁹ Angiolini, *Medici e Savoia*, cit., pp. 437-443.

⁵⁰ Con la morte di Francesco I, cui erano state confermate dall'imperatore e dal re di Spagna le prerogative in ordine alla precedenza, Carlo Emanuele I si trovò nelle condizioni per tentare di 'sabotare' la concessione delle medesime a Ferdinando I: Angiolini, *Medici e Savoia*, cit., p. 445.

⁵¹ G. Sforza, *I negoziati di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, per farsi re di Cipro*, «Atti della Regia Accademia di Scienze di Torino», 53, 1917-1918, pp. 329-389, in particolare pp. 330-334; Angiolini, *Medici e Savoia*, cit., pp. 447-454.

⁵² Ampiamente esaminati in Angiolini, *Medici e Savoia*, cit., pp. 458-464.

⁵³ Il luogo di stampa è fittizio, né si specifica l'editore: ivi, p. 460, nota 136.

⁵⁴ Su Donato Giannotti si vedano almeno: G. Cadoni, *L'utopia repubblicana di Donato Giannotti*, Giuffrè, Milano 1978; Id., *Crisi della mediazione politica e conflitti sociali. Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini e Donato Giannotti di fronte al tramonto della "Florentina libertas"*, Jouvence, Roma 1994, pp. 237-260; S. Marconi, *Giannotti, Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 527-533 (con bibliografia precedente). Franco

La tenzone cartacea suscitò l'interesse dei ministri europei, poiché la contrapposizione tra Medici e Savoia teneva ormai apertamente banco nelle discussioni dell'*intelligenza*: poche settimane prima di partire per la «gita di Fiandra» Giovan Battista Gondi riferiva in patria, con ampio ricorso alla cifra, che

il medesimo signor ambasciatore [*scil.* di Spagna] ieri pur mi domandò [il libro], che disse havere inteso essere stato fatto [costà in risposta di quello di Savoia. Il qual libro] sebene io dissi non haver mai saputo che fusse stato fatto, egli nondimeno replicando che lo scrivevano da Roma, passò officio meco [perché da sua parte io ne chiedessi uno]. Ma ci è più, anche il conte di Brullon, già personaggio noto costà, venne tre di sono a reiterarmi la domanda sua de[l medesimo libro], ma questa volta con dirmi, che in corte era desiderato [con molta curiosità]⁵⁵.

Una curiosità che Firenze aveva tutto l'interesse ad alimentare e a soddisfare nella speranza, se non di guadagnare alla causa medicea aperti sostenitori, quantomeno di indebolire la posizione degli avversari. Era tuttavia di vitale importanza non smentire l'aura di terzietà dell'opera, come raccontano l'insistenza di Andrea Cioli nel precisare la provenienza delle copie del libro da Francoforte per via di Venezia e le raccomandazioni al residente

di non mostrare di haverli havuti di qua, come alcuno vuol credere in modo veruno, ma di haverli havuti da Venezia; meglio anche sarà, che a chi gli desidera, Vostra Signoria gli facesse avere per altra mano che per le sue, né di altri, che dipendino da lei, acciò non si possa dar sospetto di quel che non è, et sarebbe però bene che ella ne mandasse hor uno, et hor un altro alla posta, dove apparisse, che vi fossero stati mandati di Venezia con soprascritto un al signor ambasciatore di Spagna, uno a quello di Francia, uno a quello d'Inghilterra, et gli altri a chi parrà a lei, alla quale sta rimesso, se voglia farne avere uno a Monsignor Nunzio, o no, ma vegga di farla netta con tutti, et se all'arrivo di questa Vostra Signoria sia assente in quel viaggio d'Olanda, sospenda il signor Alberto [*sic*] suo fratello l'esecuzione di questo ordine fino al ritorno di lei, la quale potrà forse anche servirsi di questa occasione per mostrar a qualcuno in confidenza di haverne trovati in Olanda [...]⁵⁶.

Non stupisce che nella congiuntura appena descritta le antenne della diplomazia toscana intendessero captare ogni eventuale contromossa piemontese.

Angiolini (*Medici e Savoia*, cit., p. 461) non esclude che sotto il nome di Gasparo Giannotti potesse celarsi una personalità di spicco della cerchia medicea.

⁵⁵ ASFi, MdP, 4645, cc. 225r-225v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 giugno 1634 (appendice documentaria, n. 2).

⁵⁶ ASFi, MdP, 4646, cc. 715r-715v, minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 31 luglio 1634 (appendice documentaria, n. 3). Cioli si confonde sull'identità del fratello di Gondi che all'epoca lo assisteva a Parigi: si trattava infatti di Roberto e non di Alberto, che pure aveva seguito Giovan Battista in Francia morendovi però nel 1622 (cfr. Brovadan, *La diplomazia delle cose*, cit., p. 122, nota 152). I dubbi di Gondi sull'effettiva riuscita della dissimulazione suggerita dal primo segretario sono in ASFi, MdP, 4645, c. 385r, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 14 ottobre 1634 (appendice documentaria, n. 6).

tese e in tale attenzione andrà dunque ricompresa la notizia fornita da Gondi circa il volume dato alle stampe a Leida, testimone della *longa manus* dei «[ministri di Savoia]» che «[hanno fatto fin colà diligenze perché vi si metta una repubblica sabaudia], dove [non si sono omesse le armi, e i titoli reali, e i trattati, che sono patti loro]». Da parte sua, Giovan Battista si impegnava ad approfondire la questione avendo «comprato i libri di dette repubbliche e mandati a Parigi, dove gli leggerò [e scriverò] a Vostra Signoria Illustrissima se [altro vi conoscerò da fare sapere]»⁵⁷.

L'incarico del residente si declinava insomma anche nell'osservare le mosse degli agenti di altri principati nello scacchiere culturale dell'Europa del tempo e, contemporaneamente, nel sorvegliare le opportunità di tutela e di promozione dell'immagine granducale.

Appendice documentaria⁵⁸

Documento n. 1

Lettera di Giovan Battista Gondi a Curzio Picchena, da Parigi, 18 novembre 1620

ASFi, Mediceo del Principato, 4635, cc. non numerate

[...] Il signor Baccio Niccolini, che, come Vostra Signoria Illustrissima può sapere, è quello che ha in suo potere molte robe del signor don Giovanni, è partito di qua per venirsene a cotesta volta. Io presento che egli lascia qualch'imbarazzo e che queste robe sono in mano de' creditori suoi, che minacciano di farle vendere e, seguendo, si daranno per un pezzo di pane, consistendo il meglio in statue e pitture bellissime, che qua non si sogliono conoscer molto. Le pitture intendo che sono tutte di mano dei più famosi pittori e che v'è un tal quadro che il signor don Giovanni stimava cinque e seicento scudi e, vendendosi hora così, Dio voglia che se ne cavi cinquanta. Io ho creduto di doverne dare quest'avviso non tanto per il basso prezzo per il quale queste robe possono essere vendute, quanto per esser appartenute a chi sono, accioch' i Sere-nissimi Padroni ne siano avvertiti per tutto quello che potesse occorrere. [...]

Documento n. 2

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 giugno 1634

ASFi, Mediceo del Principato, 4645, cc. 225r-225v

⁵⁷ ASFi, MdP, 4645, c. 324v, lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634 (appendice documentaria, n. 4).

⁵⁸ Nella trascrizione si è proceduto a ridurre l'uso delle maiuscole, a introdurre l'accentazione corrente, a sciogliere le abbreviazioni non equivoche e a convertire le date espresse *more florentino* nello stile comune; per le lettere provenienti dalla Francia sono segnalati tra parentesi quadre i passaggi originariamente in codice.

[c. 225r] [...] Mi ricordo anche d'havere a scrivere che il medesimo signor ambasciatore [*scil.* di Spagna] ieri pur mi domandò [il libro], che disse havere inteso essere stato [c. 225v] fatto [costà in risposta di quello di Savoia. Il qual libro] sebene io dissi non haver mai saputo che fusse stato fatto, egli nondimeno replicando che lo scrivevano da Roma, passò officio meco [perché da sua parte io ne chiedessi uno]. Ma ci è più, anche il conte di Brullon, già personaggio noto costà, venne tre dì sono a reiterarmi la domanda sua de[l medesimo libro], ma questa volta con dirmi, che in corte era desiderato [con molta curiosità]. Aspetterò ora da Vostra Signoria Illustrissima quel che havrò a rispondere a tutti. [...]

Documento n. 3

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 31 luglio 1634

ASF, Mediceo del Principato, 4646, cc. 715r-715v

[...] Ben mi vaglio di questa occasione per mandare a Vostra Signoria una mezza dozzina di quei libri, che a riquisizione d'altri ella mi ha chiesto, dico del parere del Giannotti, et è stata fortuna ch'io ne la possa compiacere, perché essendo stato avvertito, che uno di questi librai per via di Venezia ne ha fatti venir segretamente una dozzina da Francoforte ne ho voluti la metà in tutti i modi. Io non dico già questo a Vostra Signoria perché ella habbia a dirlo ad altri, ma per significarle che l'opera non è stata fatta qui, come alcuno vuol credere, anzi l'avverto di non mostrare di haverli havuti di qua, ~~come alcuno vuol credere~~ in modo veruno, ma di haverli havuti da Venezia; meglio anche sarà, che a chi gli desidera, Vostra Signoria gli facesse avere per altra mano che per le sue, né di altri, che dipendino da lei, acciò non si possa dar sospetto di quel che non è, et sarebbe però bene che ella ne mandasse hor uno, et hor un altro alla posta, dove apparisse, che vi fossero stati mandati di Venezia con soprascritto un al signor [c. 715v] ambasciatore di Spagna, uno a quello di Francia, uno a quello d'Inghilterra, et gli altri a chi parrà a lei, alla quale sta rimesso, se voglia farne avere uno a Monsignor Nunzio, o no, ma vegga di farla netta con tutti, et se all'arrivo di questa Vostra Signoria sia assente in quel viaggio d'Olanda, sospenda il signor Alberto [*sic*] suo fratello l'esecuzione di questo ordine fino al ritorno di lei, la quale potrà forse anche servirsi di questa occasione per mostrar a qualcuno in confidenza di haverne trovati in Olanda [...].

Documento n. 4

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Amsterdam, 28 agosto 1634

ASF, Mediceo del Principato, 4645, cc. 322r-324v

[c. 322r] Ho finito di fare in questa città tutto quello che richiedeva [l'apparenza del mostrare di havere ordine di veder navi, et legnami per comperarne] quando il prezzo l'havesse conceduto. Ma [perché ho fatto vista di trovare ogni cosa cara], la risoluzione è stata quella avvisata già da me, di doversi prima dar avviso al signor depositario di quanto havevo veduto e sentito circa ogni circostanza in detto negozio, affinché da Sua Signoria Clarissima s'havesse a spiccare l'ultima determinazione e l'ordine di quel che s'havesse da fare. [...]

[c. 322v] E con questo tengo d'haver detto quanto possa occorrere [sopra l'occasione della mia comparsa in questa città dove], oltre all'haver veduto [molte cose de suoi gran traffichi et maneggi di mare], ho parimenti veduto ancora mille rare curiosità delle Indie e di qua. E se io avessi ardito di fare spesa, havrei potuto provvedere molte galanterie per Sua Altezza; fra le altre, due bellissime cassette grandi della China lavorate con oro, che si sarebbero havute per circa 150 scudi, e studioli e tavole, letti et altre molte gentilezze d'altre qualità non le conto. Ma per parlare ancora di cose curiose proprie di qua, dirò che ci ho similmente veduto due bellissimoi globi, il celeste e' l' terrestre, di diametro maggiore di quelli che sono in Galleria di Sua Altezza, benissimo miniati alla maniera nuova, e guarniti di piedi d'ebano e di cerchi d'ottone dorato, ma quello che più importa, [c. 323r] di moderna impressione e correzione, e con vedervisi tutte le ultime navigazioni e paesi scoperti, degli spagnoli e degli holandesi; e s'havrebbero per meno di scudi 100. Un libro in foglio imperiale di tutte città celebri d'Europa, e quasi del mondo. Un altro in foglio pur simile con tutte le figure rappresentanti il modo di maneggiare le armi a piedi e a cavallo, di stampa in rame, e di carattere bellissimo e discorsi in francese. Un libro simile de' Palazzi di Genova disegnati dal Rubens. Et un nuovo Teatro del mondo con le descrizioni in latino del Mercatore, qua molto stimato et in Francia, ma costà, cred'io, non apprezzato in alcuni capi delle dette descrizioni dall'Inquisizione: e questi libri s'havrebbero, coloriti alla moderna, l'uno per l'altro per scudi 35 in 40 ciascheduno, e non coloriti per circa 20. Non tratto poi de' libri antichi e moderni d'ogni genere perché ne sono anco altrove, né della quantità delle belle e buone carte geografiche e delle marine perché questa è la città che le produce e che n'abbonda, com'è noto; ma lo dico per mostrare che ci sarebbe da provvedersi, almeno di carte, a buon conto, quando cos'alcuna si volesse. E se i globi, o alcuno de' libri sopramenzionati, o carte grandi si desiderassero, potrei far provvedere tutto e mandar costà con occasioni di navi molto comodamente. E poiché ho parlato del Teatro del Mercatore che si ristampa con aggiungervisi ancora molte cose dell'Italia, devo dire che havendo veduto che appunto l'Hondio fa intagliare le Provincie d'Italia, e che per quelle di Toscana egli faceva conto di servirsi per esemplare di carte stampate vecchie, dove non solamente non si rappresenta nella carta, ma né si dice anche nella descrizione, quanto Sua Altezza possieda d'acquisti nuovi, ho pregato detto Hondio di soprassedere a intagliare quella degli Stati del Serenissimo Padrone fino a che io li avvisi se gli ne potessi [c. 323v] fare vedere una et un ragguaglio più preciso. Però,

se paresse bene che in luce andasse questa nuova carta dell'Hondio e la descrizione più ampla e puntuale che si potesse, Vostra Signoria Illustrissima potrebbe inviarmi a Parigi ciò che le paresse da far vedere a detto Hondio, perché egli m'ha promesso di far tutto quello che si li dirà ed esser per aspettare due mesi l'avviso. Fabio Magini ha fatto la carta che si può sapere. Ma non so se ella sia a sodisfazione nel particolare di vedervi interamente come bisogna rappresentato e distinto tutto quello che Sua Altezza possiede fuor di Toscana e di Romagna, in Lunigiana. Non tengo già che si sia compreso il nuovo acquisto dalla banda de' confini di Siena (oltre Pitigliano e Sorano) di Santa Fiora; e né anche dalla parte di Romagna quella di Castel del Rio, se sia vero che anche di questo oggi sia signore il Serenissimo Padrone. Bisognerebbe però potersi dare all'Hondio una buona carta generale di Toscana con tutte le chiarezze del posseduto da Sua Altezza, e con le giuste punteggiature per la divisione; poi una particolare dello Stato fiorentino e una del senese separatamente, perché di così vorrebbe egli poterle inserire nel nuovo suo Atlante, per seguitare il suo ordine di mostrare doppio la carta generale d'uno Stato le particolari delle sue provincie. E con le carte bisognerebbero ancora, se non narrazioni intere, almeno i punti principali che si volessero fare inserire o aggiungere in quelle che già sono state date in luce. Vostra Signoria Illustrissima per tanto voglia ristar servita d'avvisarmi se dovrò fare sperare all'Hondio queste carte, che forse ne saranno costà di quelle a mano, quando non se ne trovassero delle stampate a bastanza buone e specificate; o se pure havrò a lasciarli tirar'avanti la sua opera com'haveva disegnato. Ci è anche un intagliatore in rame, [c. 324r] curioso, che fra le altre cose nelle sue opere marittime cerca di rappresentare tutti i più belli vascelli che siano stati o siano in acqua. Et havendo udito parlare per vascelli molto poderosi, e belli, delle nuove galeazze di Sua Altezza, m'ha fatto pregare dal maestro di navi co'l quale ho qui avuto occasione di ragionare di fargline, potendosi venire un ritratto o disegno piccolo perché qua, non s'essendo mai veduti di simili vascelli, né pittori né intagliatori in rame né i maestri stessi di navilii sanno per appunto come siano fatti et armati questi. Se parrà però bene, le galeazze con gli stendardi di Sua Altezza andranno in luce fra molti altri navilii di diversi principi. [...]

[c. 324 v] Nel passare per Leyden viddi che in una stamperia di quell'università si stampavano altri trattati nuovi delle repubbliche del mondo e che [i ministri di Savoia hanno fatto fin colà diligenze perché vi si metta una repubblica sabaudia] dove [non si sono omesse le armi, e i titoli reali, e i trattati, che sono patti loro.] Prima si trattava del[le cose di Savoia con quelle di altri principi d'Italia nella repubblica d'Italia]. Et in questa si parla con gli altri del Serenissimo Padrone [ma non si dà già il dovuto luogo alle sue armi, et l'ho detto a chi haveva a curar detta stampa]. Ho comprato i libri di dette repubbliche e mandati a Parigi, dove gli leggerò [et scriverò] a Vostra Signoria Illustrissima se [altro vi conoscerò da fare sapere]. E se se ne volessero, ne provvederei e manderei per mano d'amici di qua. [...]

Documento n. 5

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 6 ottobre 1634

ASF, Mediceo del Principato, 4646, cc. 741r-741v

[c. 741r] È comparsa questa settimana una lettera di Vostra Signoria data in Amsterdam alli 28 di agosto, et quanto al negozio de' legnami, et de vasselli trattato da lei in quelle parti con tanta prudenza, secondo la puntuale relazione ch'ella ne dà, Sua Altezza resta pienamente sodisfatta, et io ne sarò hora col signor depositario generale, acciò che egli possa intendersene col signor Bartolotti, et scrivere a Vostra Signoria tutto quello che occorrerà sopra questa materia, et intanto per l'occasione straordinaria che mi si rappresenta ho voluto dirle questo motto et ordinarle ch'ella faccia comprare quei due bellissimi globi de' quali ella ha mandato così puntuale relazione, perché Sua Altezza gli haverà carissimi parendo assai honesto il prezzo di cento scudi.

Et quanto a i libri, et Teatri del Mondo che Vostra Signoria ha nominati, qui ce ne troviamo assai ben forniti, et procuri Vostra Signoria che detti globi venghino quanto prima et sieno accomodati, et raccomandati in modo che possino arrivare ben condizionati; et perché l'Hondio nell'intagliare le Provincie d'Italia possa aggiustare queste di Toscana con gli acquisti nuovi che ci sono, io vedrò di mandare a Vostra Signoria quanto prima due carte, o stampate, o a mano nella migliore forma che sarà possibile, et potrà però ella scrivere all'Hondio, che si contenti di aspettarle prima di finire la sua opera. Et quanto a Castel del Rio non vi è cosa di nuovo, ma sono già tanti anni insino dal tempo della Repubblica che sta [c. 741v] sotto questa accomandigia, che è quasi il medesimo che se Sua Altezza ne fosse assoluto possessore. Si farà anche fare i disegni delle galeazze, et quanto prima io gl'inverò a Vostra Signoria, acciò che ella gli possa mandare a quest'intagliatore che gli desidera, et questo è quanto mi occorre in risposta della suddetta sua. Haverà Sua Altezza anche sentito quel che Vostra Signoria scrive d'haver veduto nel passare per Leyden così come ha lodato ogni altra sua diligenza fatta in questo viaggio, dal quale son già più giorni che io penso ch'ella sia tornata con buona salute [...].

Documento n. 6

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 14 ottobre 1634
ASF, Mediceo del Principato, 4645, c. 385r

[...] [I libri del Giannotti] vedrò di far[li avere a chi et] nel modo, che m'è stato ordinato da Vostra Signoria Illustrissima. Ma [non m'assicuro che le persone che me li chiesero non possano pensare che se li facciano mandar da me quantunque io sii] per usare [il modo di farli venire con le poste di Francoforte]. Però non mi sono ancora [usciti di mano] e vo [speculando la maniera del far la cosa più netta che potrò]. [...]

Documento n. 7

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 27 ottobre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4645, c. 408r

[...] Scriverò all'Hondio in quella medesima città [*scil.* Amsterdam], per que' globi, e per la lor più pronta et accurata spedizione alla volta di Livorno; e che si promette in breve quelle carte di Toscana. Le quali, per avviso di Vostra Signoria Illustrissima, egli mi faceva già ricordare, perché la sua opera sta sopratenuta. Et a lungo andare domanderebbe d'esser disobligato della parola dell'aspettare.

I disegni delle galeazze saranno colà parimente i benvenuti, et collocate ne stampe onorevolmente fra altre de' vasselli più celebri. [...]

Documento n. 8

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 8 novembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4646, cc. 765r-766r

[c. 765r] [...] Intorno a quei libri del Giannotti, vedrà approvato quel, ch'ella haverà fatto veder d'essi, ch'ella non ha bisogno d'essere instrutta. [...]

[c. 766r] [...] Per conto di quel globo io non potevo rispondere a Vostra Signoria più presto, di quel, ch'io feci, et dispiacerebbe a Sua Altezza, che quel che Vostra Signoria ne ha poi scritto all'Hondio non arrivasse in tempo che non ne havesse disposto; ma io non veggo, che di questo si possa dubitare, come dell'arrivo delle nostre carte di Toscana, le quali per impedimento del nostro viaggio a Siena non si sono ancora potute, né si possono mandare, come neanche i disegni delle galeazze; però hora che siamo qui, io andrò sollecitando di poterle mandare [...].

Documento n. 9

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 25 novembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4646, c. 777r

Io non ho per ancora potuto havere le carte di Toscana in quella forma, che bisognerebbe, et non so se quando si far saranno finite di fare, arriveranno a tempo [...].

Documento n. 10

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 dicembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4645, c. 442v

[...] Ho tratto a Vostra Signoria Illustrissima per i globi voluti dal Serenissimo Padrone scudi 100. [...] E detti scudi 100 gli rimetto in Amsterdam per far fare la

compera e la spedizione di detti globi. E se in tal conto sarà qualche cosa di più o di meno, ne raggiusterò l'appunto, quando l'haverò havuto da Amsterdam. [...]

Documento n. 11

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 6 dicembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4645, c. 444v

[...] Se io habbi affrettato Vostra Signoria Illustrissima per altro che per le carte di Toscana circa a quello che trattai con l'Hondius d'Amsterdam, sarà stato per errore, perché per dette carte solamente mi diede egli tempo prefisso al fin di non tener troppo addietro la sua opera, che si finirà senza le nuove carte di cotesti Stati, se tardino ancora molto a comparire; ma per i globi, che vi sono in numero, non potevo dire che mi si fusse limitato tempo, perché bisogna che aspettino que' de' comperatori, per molti de' quali si troverà sempre la roba pronta. E si vorranno ancora i ritratti delle galeazze, [...] che torneranno ad onore del Serenissimo Padrone. [...]

Documento n. 12

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 9 dicembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4646, cc. 778v-779r

[c. 778v] [...] Io mando a Vostra Signoria con questo ordinario il disegno delle galeazze, ma non già quello della Toscana perché chi l'ha da fare non ha potuto mettervi [c. 779r] le mani, et hor mai dubito, che non saremo a tempo. [...]

Documento n. 13

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 19 dicembre 1634
ASFi, Mediceo del Principato, 4645, c. 448r

[...] Quando verranno le carte e ritratti, o siano disegni, menzionati da Vostra Signoria Illustrissima, io manderò in Amsterdam, e darò qua, ciò che occorrerà in ogni luogo. [...]

Documento n. 14

Lettera di Giovan Battista Gondi ad Andrea Cioli, da Parigi, 2 gennaio 1635
ASFi, Mediceo del Principato, 4645, c. 460r

Con la lettera di Vostra Signoria Illustrissima de' 19 [*sic*] passato ho ricevuto il disegno della galeazza, e lo mando di questa settimana a Amsterdam. La carta di Toscana ormai non arriverà veramente più in tempo perché l'Hondius non può tener addietro la sua opera. Ma se pur verrà una volta, si potrà sempre mandare, e procurare, che esso Hondius la metta nelle seconde impressioni. Quando havrò nuove de' globi, le parteciperò. [...]

Documento n. 15

Minuta di lettera di Andrea Cioli a Giovan Battista Gondi, da Firenze, 9 gennaio 1635

ASFi, Mediceo del Principato, 4646, c. 786r

[...] Io le ho già detto con altre, che quei globi sono aspettati con desiderio, et quanto a quelle carte le lasceremo stampare nel miglior modo, che parrà a quel valent'huomo perché io non ho havuto tempo di farle aggiustare [...].

Bibliografia

- Almagià R., *L'“Italia” di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, [s.e.], Napoli 1922.
- Angiolini F., *Medici e Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna*, in P. Bianchi, L.C. Gentile (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia tra tardo medioevo e prima età moderna*, Zamorani, Torino 2006, pp. 435-480.
- Aristodemo D., *Guicciardini, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 121-127.
- Aristodemo D., Occhipinti C. (a cura di), *Lodovico Guicciardini nell'Europa del Cinquecento. Letteratura, arte e geografia tra Italia e Paesi Bassi*, Atti del convegno internazionale (Roma, Università “Tor Vergata” e Koninklijk Nederlands Instituut, 2015), «Horti Hesperidum», 1, 2018.
- Arrighi V., *Gondi, Carlo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 650-652.
- , *Gondi, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 654-656.
- Bernardini M., *Sulle tracce del libro palatino. Elementi di identificazione delle provenienze medicee*, in M. Bernardini (a cura di), *Medicea volumina. Legature e libri dei Medici nella Biblioteca Universitaria di Pisa*, Catalogo della mostra (Pisa, Biblioteca Universitaria, 27 settembre-27 ottobre 2001), ETS, Pisa 2001, pp. 11-24.
- (a cura di), *Medicea volumina. Legature e libri dei Medici nella Biblioteca Universitaria di Pisa*, Catalogo della mostra (Pisa, Biblioteca Universitaria, 27 settembre-27 ottobre 2001), ETS, Pisa 2001.
- Blunt A., *A series of paintings illustrating the history of the Medici family executed for Marie de Médicis*, «The Burlington Magazine», CIX (774), 1967, pp. 492-498; CIX (775), 1967, pp. 562-566.
- Borsi F., *Firenze del Cinquecento*, Editalia, Roma 1974, pp. 352-358.
- Brovadan C., *La diplomazia delle cose. Scambi culturali e intrecci politici tra Firenze e Parigi al tempo di Ferdinando II de' Medici*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2019.
- Bruwaert E., *Jacques Callot et Don Giovanni Medici. Correspondance inédite*, «Gazette des beaux-arts», 9, 1924, pp. 118-127.
- Cadoni G., *L'utopia repubblicana di Donato Giannotti*, Giuffrè, Milano 1978.
- , *Crisi della mediazione politica e conflitti sociali. Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini e Donato Giannotti di fronte al tramonto della “Florentina libertas”*, Jouvence, Roma 1994.
- Calafati M., *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 19-83.

- Campbell T., *A descriptive census of Willem Blaeu's sixty-eight centimetre globes*, «Imago Mundi», 28, 1976, pp. 21-50.
- Caneva C., Solinas F. (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005.
- Cantagalli R., *Bartolini Baldelli, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1964, pp. 628-629.
- Casciato M., *La cartografia olandese tra Cinquecento e Seicento*, «Storia della città», 12-13, 1979, pp. 5-18.
- Contini R., *Il ciclo di tele commissionate da Maria de' Medici per il Cabinet Doré del Palais du Luxembourg*, in C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005, pp. 287-289.
- Corbinelli J., *Histoire genealogique de la maison de Gondi*, 2 voll., Coignard, Paris 1705.
- Dahl E.H., Gauvin J.F., *Sphaerae mundi. Early Globes at the Stewart Museum*, Septentrion-McGill Queen's University Press, Sillery 2000, pp. 69-74.
- De Caro G., *Alidosi, Roderigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 377-379.
- De la Fontaine Verwey H., *The History of Guicciardini's Description of the Low Countries*, «Quaerendo», XII (1), 1981, pp. 22-51.
- De Mari N., *I palazzi di Genova di P.P. Rubens. Autorappresentazione di una città "nuova"*, «Il disegno di architettura», VI (11), 1995, pp. 55-56.
- De principatibus Italiae, tractatus vary*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1628.
- De principatibus Italiae, tractatus vary. Editio secunda*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1631.
- Dooley B., *Art and information brokerage in the career of Don Giovanni de' Medici*, in H. Cools, M. Keblusek, B. Noldus (eds.), *Your humble servant. Agents in early modern Europe*, Verloren, Hilversum 2006, pp. 81-95.
- Dooley B., Marti Dooley B., *Le battaglie perse del principe Giovanni*, «Quaderni storici», XXXIX (115), 2004, pp. 83-118.
- Focarile P., *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019.
- Galasso G., *L'Italia una e diversa nel sistema degli Stati europei (1450-1750)*, in *Storia d'Italia*, XIX [G. Galasso, L. Mascilli Migliorini, *L'Italia moderna e l'unità nazionale*], Utet, Torino 1998, pp. 3-488.
- GINORI LISCI L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Gironi G., *Frans Geffels, Rubens and the "Palazzi di Genova"*, in P. Lombaerde (ed.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, Brepols, Turnhout 2014, pp. 183-199.
- Guicciardini L., *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore...*, Guglielmo Silvio, Anversa 1567.
- Herberts K., *Oriental Lacquer. Art technique*, Thames and Hudson, London 1962.
- Koeman C., *Joan Blaeu and his Grand Atlas*, Theatrum Orbis Terrarum, Amsterdam 1970.
- Lamberini D., *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografo mediceo*, Edifir, Firenze 2013.
- Landolfi D., *Don Giovanni de' Medici "principe intendentissimo in varie scienze"*, «Studi secenteschi», 29, 1988, pp. 125-162.
- Lombaerde P. (ed.), *The reception of P. P. Rubens's "Palazzi di Genova" during the 17th century in Europe. Questions and problems*, Brepols, Turnhout 2002.
- Mangani G., *Il mondo di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Panini, Modena 1998.

- Marconi S., *Giannotti, Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 527-533.
- Marrow D., *Maria de' Medici and the decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI (921), 1979, pp. 783-788.
- , *The art patronage of Maria de' Medici*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1982.
- Mayer T.F., *The Roman Inquisition on the stage of Italy, c. 1590-1640*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2014.
- Monbeig Goguel C., *L'intérêt pour la peinture florentine contemporaine en France au XVIIe siècle*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Atti del convegno (Parigi, École du Louvre, 1988), La Documentation Française, Paris 1990, pp. 231-253.
- Morena F., *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Giunti, Firenze 2005.
- Musso S.F., *Painting and painted architectures in Genoa. What Peter Paul Rubens probably saw*, in P. Lombaerde (ed.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, Brepols, Turnhout 2014, pp. 161-182.
- Panicucci E., *La questione del titolo granducale: il carteggio tra Firenze e Madrid, in Toscana e Spagna nel secolo XVI. Miscellanea di studi storici*, ETS, Pisa 1996, pp. 7-58.
- Quaini M., *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in età moderna*, il Portolano, Genova 2006.
- Quette B. (éd.), *De la Chine aux Arts Décoratifs. L'art chinois dans les collections du Musée des Arts Décoratifs*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 13 febbraio 2014-11 gennaio 2015), Les Arts Décoratifs, Paris 2014.
- Rispoli Fabris A., *L'arte della lacca*, Electa, Milano 1974.
- Sabaudiae respublica et historia*, Officina Elzeviriana, Lugduni Batavorum 1634.
- Sforza G., *Ingoziati di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, per farsi re di Cipro*, «Atti della Regia Accademia di Scienze di Torino», 53, 1917-1918, pp. 329-389.
- Sodini C., *L'Ercole Tirreno. Guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Olschki, Firenze 2001.
- Strunck C., *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589-1636)*, Imhof, Petersberg 2017.
- Valerio V., *Atlanti italiani dal XV al XVII secolo*, «L'Universo. Rivista di divulgazione geografica», LXXIX (1), 1999, pp. 104-132.
- Van der Krogt P., *Globi Neerlandici. The production of globes in the Low Countries*, HES, Utrecht 1993.
- , *Amsterdam Atlas Production in the 1630s. A Bibliographer's Nightmare*, «Imago Mundi», 48, 1996, pp. 149-160.
- Volpini P., *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2009, pp. 72-77.

Disegni di Cesare e Pietro Dandini dalla raccolta Dandini-Targioni Tozzetti*

Silvia Benassai

Come da tempo acclarato agli studi dalle ricerche condotte da Sandro Bellesi¹, il noto medico, botanico e naturalista fiorentino Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783), sposato dal 1747 con una delle figlie di Ottaviano Dandini, Maria Brigida, redasse le biografie di Vincenzo e Pietro Dandini, fornendo dettagliate notizie inedite oltre che sul conto dei due celebri pittori fiorentini, anche sui loro allievi e su altri membri della stessa famiglia. A lui si devono importanti informazioni sulla consistenza della produzione artistica dei Dandini, comprendente circa quattrocento dipinti, in maggior parte spettanti a Pietro, e ad oltre cinquemila disegni: parte della collezione Targioni Tozzetti fu proposta dal figlio di Giovanni, Ottaviano (1755-1829) – botanico, professore dell'Università di Pisa e direttore dell'“Orto sperimentale Agrario” (il Giardino de' Semplici) – al granduca Pietro Leopoldo

* Desidero ringraziare Sandro Bellesi e Riccardo Gennaoli per la cortesia dimostratami durante la stesura di questo breve contributo.

¹ S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (I)*, «Paragone», XXXIX (459-463), 1988, pp. 97-123 (cfr. in particolare pp. 97-98); Id., *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96; Id., *Una vita inedita di Pier Dandini*, «Rivista d'arte», XLIII (7), 1991, pp. 89-188.

Silvia Benassai, Italy, silviabenassai@gmail.com, 0000-0002-7922-4554

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Silvia Benassai, *Disegni di Cesare e Pietro Dandini dalla raccolta Dandini-Targioni Tozzetti*, pp. 97-105, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.07, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

che, tuttavia, rifiutò l'offerta, come dimostra una lettera datata 1788, resa nota da Bellesi².

Dalla missiva si evincono fondamentali notizie sulla raccolta familiare, conservata da Ottaviano Dandini fino al 1740, passata al fratello, il sacerdote Valentino, fino al 1749 e infine suddivisa tra le nipoti di quest'ultimo, Maria Brigida e Anna Maria, figlie dello stesso Ottaviano. Giovanni Targioni Tozzetti, consorte, com'è detto, di Maria Brigida, rilevò anche la parte ereditata dalla cognata, riunendo l'imponente insieme dei disegni che suddivise in venti volumi, smembrati probabilmente nell'Ottocento³.

Un insieme di centocinquantadue fogli, probabilmente provenienti da questa raccolta, passò sul mercato londinese, presso Parsons and Sons, nel 1931 sotto il titolo di *A collection of 152 clever and interesting original drawings in red chalk, pen and ink, pencil etc. By Vincenzo, Cesare, Pietro and Ottaviano Dandini*, per essere poi disperso in collezioni pubbliche e private⁴. Caratteristica omogenea di questo gruppo è una siglatura sul margine inferiore del foglio, recante le iniziali degli autori dei disegni, tutti appartenenti alla famiglia Dandini.

Questo tipo di peculiare sigla è presente anche nei due inediti fogli di collezioni private che qui si presentano, anch'essi provenienti dal mercato inglese: il primo, a sanguigna, raffigurante una figura maschile a mezzobusto ritratta in atteggiamento di preghiera e il secondo, a matita nera, la gloria di una santa monaca, identificabile con la vallombrosana Verdiana da Castelfiorentino, *mulier reclusa et virgo Deo devota*, vissuta tra il 1182 e il 1242, il cui culto, approvato da papa Clemente VII nel 1533, è tuttora vivo in Toscana⁵. La santa risulta facilmente riconoscibile per la presenza del suo consueto attributo, due serpi, raccolte in un cesto nella parte inferiore della composizione (Figg. 1-2).

² Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea di Finanze 'A' 285, cc. non numerate, *ad datam* 21 marzo 1788, cit. in Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini I*, cit., p. 97 e p. 107, n. 11.

³ Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini I*, cit., pp. 97-98.

⁴ Cfr. anche C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Bruckmann, München 1977, pp. 370, 395; Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini I*, cit., p. 98.

⁵ Sulla biografia e sull'iconografia di Santa Verdiana si vedano A. Benvenuti, *Santa Verdiana e dintorni*, in G. Cherubini, F. Cardini (a cura di), *Storia di Castelfiorentino. II. Dalle origini al 1737*, Pacini, Ospedaletto 1995, pp. 85-124; S. Nocentini (a cura di), *Verdiana da Castelfiorentino. Contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, SISMEI, Firenze 2011; F. Salvestrini, *'Furti' di identità e ambigue semantizzazioni agiografiche: Verdiana da Castelfiorentino santa vallombrosana*, in A. Bartolomei Romagnoli, U. Paoli, P. Piatti (a cura di), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, 2 voll., Monastero San Silvestro Abate, Fabriano 2012, II, pp. 1143-1185.

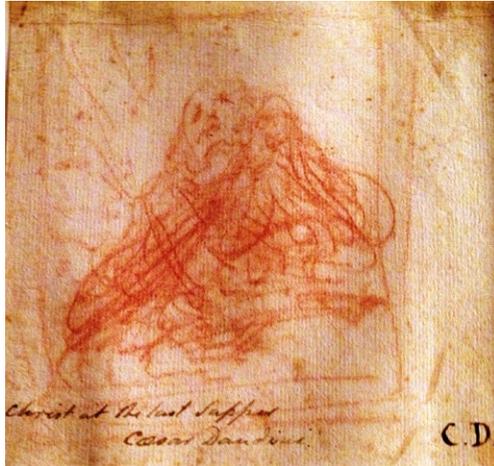


Figura 1 – Cesare Dandini, *Figura maschile a mezzobusto*. Collezione privata. [Archivio Autore]



Figura 2 – Pier Dandini, *Santa Verdiana in gloria*. Collezione privata. [Archivio Autore]

La biografia di Verdiana – *famula* di modeste origini, la cui la cui memoria venne poi acquisita con funzione nobilitante dalla locale famiglia degli Attavanti – narra che ella trascorse trentaquattro anni della propria vita reclusa in una cella edificata lungo la via Francigena presso l'oratorio di Sant'Antonio nel suo paese natale; la donna visse in preghiera e penitenza, mantenendo come unico contatto con l'esterno una piccola finestra attraverso la quale poteva assistere alla messa, conversare con i visitatori e ricevere il cibo necessario alla sopravvivenza. Secondo la tradizione Verdiana fu accompagnata nel proprio percorso di espiazione da due serpi destinate a condividere con lei il misero spazio della cella⁶.

I due disegni che qui si presentano, sui quali compaiono scritte in lingua inglese attinenti al supposto soggetto rappresentato⁷, recano le sigle «C.D.» e «P.D.», vergate ad inchiostro nero e probabilmente di mano dello stesso Giovanni Targioni Tozzetti, agevolmente interpretabili come l'indicazione dell'autografia di Cesare e Pietro Dandini, i cui nomi sono, inoltre, riportati per esteso anche sotto l'iscrizione in inglese.

Considerata la scarsità della produzione grafica di Cesare Dandini, oltre all'assoluta esiguità dei disegni preparatori riferibili a composizioni note⁸, è da ritenersi di non secondaria importanza il ritrovamento di questa sanguigna, eseguita con evidente libertà espressiva che si esplica attraverso il tratto veloce e sicuro: il volto maschile, i cui intensi occhi sono rivolti al cielo con espressione devota, emerge quasi a stento dal groviglio di linee che costituiscono il busto della figura. Il tratto si apparenta al *ductus* fremente e liquido di altri fogli autografi di Cesare, come le sanguigne con i *Due angeli* o i *Due gruppi di musicisti* (Figg. 3-4) conservati presso il British Museum di Londra⁹. Quest'ultimo reca anch'esso un'iscrizione in lingua inglese e la sigla «C.D.» riconducibili alle medesime grafie presenti sul disegno qui in esame, analogamente ad un'altra sanguigna con un *Giovane con due trombe sulla spalla*¹⁰ e ad una serie di fogli spettanti a Vincenzo, Pietro e Ottaviano Dandini conservati nello stesso museo britannico. Tra i disegni di Pietro, invece, quelli contrassegnati dalla sigla «P.D.» sono quattro, presumibilmente provenienti, come i fogli presentati in questa sede, dalla collezione Dandini-Targioni Tozzetti e successivamente migrati in Inghilterra¹¹.

⁶ Salvestrini, *'Furti' di identità*, cit., pp. 1144-1145.

⁷ Sul foglio di Cesare Dandini compare la scritta «Christ at the Last Supper», mentre su quello di Pier Dandini «My Soul doth Magnify the Lord».

⁸ S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Artema, Torino 1996, pp. 44-45.

⁹ Inv. n. 1930,0414.16, sanguigna su carta giallastra, 142x130 mm; inv. n. 1930,0414.19, sanguigna su carta bianca, 151x243 mm (cfr. Bellesi, *Cesare Dandini*, cit., p. 47, nn. 43s e 44s).

¹⁰ Inv. 1930,0414.18, sanguigna su carta bianca, 181x127 mm; cfr. Bellesi, *Cesare Dandini*, cit., p. 50, n. 56s.

¹¹ Si tratta dello *Studio di uccelli* (inv. n. 1930,0414.29, matita nera e rossa su carta bianca, 185x269 mm), della *Battaglia di Lützen* (inv. n. 1930,0414.30, matita nera



Figura 3 – Cesare Dandini, *Due angeli*. Londra, British Museum. [The Trustees of the British Museum, London]



Figura 4 – Cesare Dandini, *Due gruppi di musicisti*. Londra, British Museum. [The Trustees of the British Museum, London]

e rossa su carta bianca, 270x419 mm; cfr. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, cit., p. 122, fig. 19), dei *Due velieri* (inv. n. 1930,0414.28, matita nera e rossa su carta bianca, 334x271 mm) e dell'*Apparizione della Vergine col Bambino a una suora* (inv. n. 1930,0414.27, sanguigna su carta bianca, 260x182 mm). Un disegno di Ottaviano Dandini, inoltre, raffigurante sul verso l'*Allegoria della Fede Cristiana* probabilmente proveniente dalla medesima vendita inglese, si trova al Metropolitan Museum di New York (lascito di Harry G. Speerling, 1971, inv. n. 1975.131.23; cfr. J. Bean, W. Griswold, *18th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Abrams, New York 1990, p. 52, n. 31).

Il foglio con la *Santa Verdiana*, tracciato con sottili tratti di matita nera, risulta senz'altro riferibile a un poco noto dipinto di grandi dimensioni eseguito da Pietro Dandini come parte di una serie di tele (Fig. 5) commissionate al pittore fiorentino dal priore Federico Tarlantini per Santa Trinita a Firenze ed ultimate tra il 1706 e il 1710: i dipinti, realizzati per alcune celebrazioni periodiche della chiesa e conservati oggi presso l'abbazia di Vallombrosa, raffiguravano, oltre alla *Santissima Trinità*, eseguita nel 1707, alcuni santi dell'ordine vallobrosano: Giovanni Gualberto (1706), Bernardo degli Uberti (1707), Attone (1708), Verdiana (1708), Pietro Igneo (1709). Quando, nel settembre del 1743, nell'ambito di più vasti lavori che interessarono la chiesa di Santa Trinita, fu ideata la ristrutturazione della cappella maggiore, il nuovo assetto prevedeva la sistemazione in quella sede dei dipinti di Pietro Dandini, che allora si trovavano in infermeria, e la collocazione della *Trinità* di Alesso Baldovinetti al di sotto del finestrone del coro. Tuttavia, per una controversia nella stipula del contratto con la famiglia dei Gianfigliuzzi, il progetto venne respinto e le modifiche previste non furono mai tradotte in opera¹².

Dandini era da molto tempo entrato in contatto con i monaci di San Giovanni Gualberto: Francesco Saverio Baldinucci, infatti, scrive che

volendo i Monaci della Badia di Santa Trinita di Firenze, per la traslazione del sacro crocifisso detto 'di San Giovanni Gualberto' da farsi nella loro Chiesa, far dipingere di chiaroscuro più quadri di smisurata grandezza – esprimenti l'eroica azione da cui ebbe principio la sua santità, con altri miracoli di esso – al nostro Pietro ne diedero l'incumbenza¹³.

Si trattava di una commissione che aveva dato modo al giovane artista, ancora sotto l'égida del suo maestro, lo zio Vincenzo, di affinare le proprie doti di paesaggista e di suscitare l'ammirazione del Volterrano, come narra in un gustoso aneddoto ancora Baldinucci figlio¹⁴.

Nell'ottobre del 1685, inoltre, il pittore fu convocato in Santa Trinita insieme ad Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Foggini, Bernardo Holzmann e allo scalpellino Fortini per presentare un preventivo, sottoscritto il primo novembre successivo, relativo al rifacimento della cappella di San Paolo, in seguito a una causa tra l'abate di Santa Trinita e gli eredi della famiglia Doni, patrona del sacello, in merito ai rifacimenti della cappella, lasciata a lungo abbandonata¹⁵.

¹² R.N. Vasaturo, *Appunti d'archivio sulla costruzione e trasformazioni dell'edificio*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, coordinamento di G. Marchini, E. Micheletti, Giunti & Barbèra, Firenze 1987, pp. 21 e 347, n. 184; Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, cit., p. 126.

¹³ F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975, p. 271.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Vasaturo, *Appunti d'archivio*, cit., p. 20.



Figura 5 – Pier Dandini, *Santa Verdiana in gloria*. Reggello (FI), abbazia di Vallombrosa. [Archivio Autore]

Il ciclo vallombrosano, iniziato da Pietro cinque anni dopo la conclusione della decorazione a fresco della cupola della cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, si inserisce nell'ultima fase della prolifica attività del pittore, scomparso a Firenze nel novembre del 1712, contrassegnata da stanchezza nell'operare che divenne addirittura fastidio nel dipingere¹⁶ e conclusa dall'esecuzione dell'*Incoronazione di Cosimo*, tela facente parte dell'apparato effimero approntato nella chiesa di San Lorenzo in occasione delle celebrazioni per la canonizzazione di papa Pio V¹⁷.

¹⁶ Baldinucci, *Vite di artisti*, cit, p. 280.

¹⁷ E. Borea, *Dandini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986, p. 427.

Al confronto con il dipinto finito, il foglio preparatorio della *Santa Verdiana* diverge in alcuni dettagli che permettono di individuarlo come una prima idea per la composizione finale: risulta infatti mutata la posa dei due putti in volo, uno dei quali, nella tela, stringe tra le braccia il cesto con le serpi che nello studio grafico appare ai piedi della protagonista.

Il soggetto raffigurato nella tela vallombrosana non era nuovo per Dandini, che firmò e datò nel 1680 la pala d'altare con la *Vergine Assunta tra i santi Benedetto, Giovanni Gualberto, Sebastiano, Verdiana, Umiltà, Michele Arcangelo, Giovanni Battista e Reparata* per la chiesa del monastero di Santa Verdiana a Firenze (Fig. 6).

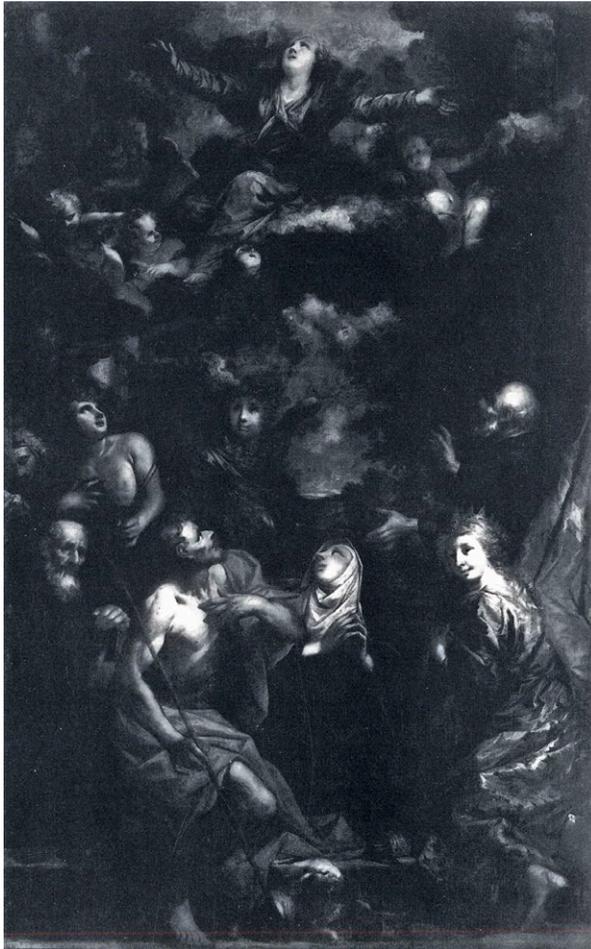


Figura 6 – Pier Dandini, *Vergine Assunta tra i santi Benedetto, Giovanni Gualberto, Sebastiano, Verdiana, Umiltà, Michele Arcangelo, Giovanni Battista e Reparata*. Firenze, chiesa di Santa Verdiana. [Archivio Autore]

La tela, apprezzata da Francesco Saverio Baldinucci per «buona invenzione e bravura» e tuttavia definita da Richa «d'un perfetto colorito ma [priva] nelle figure [di] affetto, divozione, ed attitudine»¹⁸, precede di un solo anno l'esecuzione di uno degli apici dell'iconografia della monaca valdelsana nel Settecento, l'affresco raffigurante la *Gloria di Santa Verdiana*, eseguito da Alessandro Gherardini nella volta dell'omonimo santuario di Castelfiorentino¹⁹.

Bibliografia

- Baldinucci F.S., *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975.
- Bean J., Griswold W., *18th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Abrams, New York 1990.
- Bellesi S., *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (I)*, «Paragone», XXXIX (459-463), 1988, pp. 97-123.
- , *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96.
- , *Una vita inedita di Pier Dandini*, «Rivista d'arte», XLIII (7), 1991, pp. 89-188.
- , *Cesare Dandini*, Artema, Torino 1996.
- Benvenuti A., *Santa Verdiana e dintorni*, in G. Cherubini, F. Cardini (a cura di), *Storia di Castelfiorentino. II. Dalle origini al 1737*, Pacini, Ospedaletto 1995, pp. 85-124.
- Borea E., *Dandini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986, p. 427.
- Improta M.C., *La chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Pacini, Ospedaletto 1986.
- Nocentini S. (a cura di), *Verdiana da Castelfiorentino. Contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, SISMEI, Firenze 2011.
- Richa G., *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze 1754-1762.
- Salvestrini F., *'Furti' di identità e ambigue semantizzazioni agiografiche: Verdiana da Castelfiorentino santa vallombrosana*, in A. Bartolomei Romagnoli, U. Paoli, P. Piatti (a cura di), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, 2 voll., Monastero San Silvestro Abate, Fabriano 2012, II, pp. 1143-1185.
- Thiem C., *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Bruckmann, München 1977.
- Vasaturo R.N., *Appunti d'archivio sulla costruzione e trasformazioni dell'edificio*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, coordinamento di G. Marchini, E. Micheletti, Giunti & Barbèra, Firenze 1987.

¹⁸ Baldinucci, *Vite di artisti*, cit, p. 273; G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze 1754-1762, II, 1755, p. 226.

¹⁹ M.C. Improta, *La chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Pacini, Ospedaletto 1986.

L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti*

Laura Morelli

Alle valutazioni encomiastiche sei e settecentesche rivolte all'opera di Anton Domenico Gabbiani corrisponde il ragguardevole numero di opere presenti nelle collezioni granducali e nelle quadrerie di Firenze dell'epoca. Ritratti e quadri da cavalletto, che, unitamente alle pale d'altare licenziate dal pittore, e all'attività di eccellente copista di celebri dipinti che andavano a sostituire gli originali nelle chiese della Toscana¹, hanno

* Colgo l'occasione per esprimere, con piacere, la mia adesione alla lodevole iniziativa del pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà svoltosi il 20 febbraio 2016 presso il Museo Stefano Bardini a Firenze grazie all'amichevole ospitalità di Antonella Nesi. Un sincero ringraziamento a Mara Visonà per avermi consigliato e seguito con puntuali e costanti revisioni durante l'elaborazione della tesi di laurea, da cui questo contributo è tratto, oltre alle riflessioni offertemi nelle varie occasioni di confronto sul tema riportate nel presente testo. L. Morelli, *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013, relatore M. Visonà.

¹ La copia del *Martirio di Santa Cecilia* di Orazio Riminaldi fu dipinta dal Gabbiani intorno al 1693 ed è conservata nella sala di Leone XIII del seminario arcivescovile di Santa Caterina a Pisa. Le pessime condizioni del dipinto ne hanno impedito la pubblicazione. Sulle copie tratte dal Gabbiani dagli originali di Cigoli e fra Bartolomeo si rinvia a M.L. Strocchi, *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1982, pp. 42-49; S. Osano,

Laura Morelli, Italy, osa.laura@tiscali.it, 0000-0001-6371-0876

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Morelli, *L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti*, pp. 107-145, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.08, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

fatto rivolgere la mia attenzione a tali opere rispetto a quelle più conosciute di pittura murale².

Le due principali biografie dedicate al Gabbiani da Francesco Saverio Baldinucci e dall'allievo Ignazio Enrico Hugford informano in modo critico sull'attività pittorica di Anton Domenico, evidenziando quanto l'artista fosse inserito, fin dagli esordi, nel circuito esclusivo della corte medicea³. I due biografi mostrano un'approfondita conoscenza del percorso umano ed artistico del Gabbiani, non mancando di rilevarne le qualità morali e la pietà cristiana, seguendolo dai primi passi formativi quale allievo di affermate personalità artistiche come Valerio Spada, «maestro già dello scrivere di S. A. S.»⁴, Justus Suttermans, il ritrattista di corte, Vincenzo Dandini, e ancora Ciro Ferri a Roma, ai soggiorni in 'Lombardia' per apprendere le morbidezze correggesche, il colorito veneziano e la ritrattistica di Sebastiano Bombelli, il pittore, veneziano d'adozione, con il quale il Gabbiani rimase sempre in contatto⁵. Luigi Lanzi compendia in poche parole le caratteristiche stilistiche del Gabbiani, definendolo il migliore allievo di Vincenzo Dandini e aggiungendo un'osservazione sull'elemento prettamente pittorico, oltre alle sue qualità nel disegno: «nel colore [...] è vero specialmente nelle carni, sugoso, legato da gentil accordo», ed inserendolo fra i primi disegnatori del suo tem-

Le riproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e XVIII secolo: sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici, in Id. (a cura di), *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Centro Di, Firenze 2017, pp. 45-46. L'autore non menziona l'attuale collocazione della copia nel seminario pisano.

² Per l'attività del Gabbiani in qualità di frescante e il contesto fiorentino in cui si inserisce si rinvia ai principali contributi di M. Marangoni, *La pittura fiorentina del "Settecento"*, «Rivista d'arte», 8, 1912, pp. 61-102; M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento, dai Medici ai Lorena*, in Ead., R.P. Ciardi (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 9-40; R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003, *ad indicem*.

³ F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975; I.E. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762 corredata dalla *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford pittore e suo discepolo ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762.

⁴ Con tale definizione Valerio Spada è ricordato nei registri relativi alle spese personali sostenute dal granduca Cosimo III a partire dal 1671, Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASF), Camera del Granduca, 42, c. 12s.

⁵ G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., 1822-1825, per Giovanni Silvestri, Milano, V, 1822, p. 306 (lettera del Bombelli da Venezia, 11 gennaio 1716).

po⁶. Sulla traccia lanziana nella *Biografia degli artisti*, pubblicata a Venezia nel 1840, Filippo De Boni ricorda i giudizi lodevoli riservati allo stile pittorico di Gabbiani che esaltavano il «suo facile colorire, la verità delle carni, la sua sapienza anatomica, l'elegante disegno e la simmetrica composizione»⁷.

In epoca contemporanea le riflessioni sulle caratteristiche cromatiche della pittura di Gabbiani sono offerte da Mina Gregori, la quale rileva il venetismo dello «squarcio di paesaggio veneto con le calme luci di tramonto sulle case e sul campanile»⁸ della *Gloria di San Francesco di Sales* – opera su cui si tornerà più avanti nel testo – e delle piazzature degli affreschi Corsini⁹. Marco Chiarini osserva la «maggiore attenzione» di Anton Domenico riservata al colore nelle opere ad iniziare dal *Ganimede*¹⁰, dipinto per il gran principe Ferdinando nel 1700, fino all'affresco incompiuto di palazzo Incontri del 1726¹¹, rilevando soluzioni cromatiche e atmosferiche che particolarmente nei bozzetti per gli affreschi risentono di una vivacità coloristica aggiornata sugli esempi fiorentini di Luca Giordano¹².

La componente veneziana, intesa dalla visione diretta degli esempi romani e fiorentini di Pietro da Cortona, fu approfondita dal Gabbiani con l'esperienza in laguna e aggiornata sulle novità di Luca Giordano prima e di Sebastiano Ricci poi lasciate dai due a Firenze¹³.

⁶ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, I, 1795, pp. 254-256.

⁷ F. de Boni, *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840, p. 393.

⁸ M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in Ead. (a cura di), *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1965), Vallecchi, Firenze 1965, p. 30.

⁹ M. Gregori, *Firenze*, in Ead. (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bolis, Bergamo 1998, p. 168. Sugli affreschi in palazzo Corsini si rinvia ad A. Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze, 1650-1700*, Centro Di, Firenze 1989, *ad indicem*; P. Maccioni, *Palazzo Corsini e villa Le Corti*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. I. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chavistelli a Niccolò Contestabili*, Edifir, Firenze 2012, pp. 21-42.

¹⁰ Sul dipinto si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 102-105, n. 16.

¹¹ E. Barletti, *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei. L'ultima impresa, la caduta dal 'cielo' e un miglior principio*, in Id. (a cura di), *Palazzo Incontri*, Banca CR Firenze, Firenze 2007, pp. 123-155.

¹² M. Chiarini, *La pittura del Settecento in Toscana*, in G. Briganti (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, p. 304.

¹³ Sul soggiorno fiorentino dei tre pittori si rinvia a S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, «Paragone», XXIII (267), 1972, pp. 25-74; F. Flores D'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci*, «Antichità Viva», XII (2), 1973, pp. 18-25, XII (4), 1973, pp. 15-28, XII (6), 1973, pp. 6-13; M. Gregori, *Pietro da Cortona e Firenze*, in C.L. Frommel, S. Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del convegno interna-

Le indagini archivistiche forniscono nuovi dati per accertare il primo soggiorno veneziano del Gabbiani nel periodo tra il 1678 e il 1681, accentuando il ruolo di Giovanni Vincenzo Salviati nella formazione e nella carriera artistica del pittore¹⁴. Alla famiglia del nobiluomo i Gabbiani dovevano essere legati da un rapporto privilegiato se Anton Domenico e i fratelli, Giovanni Andrea e Jacopo Giuseppe, furono tenuti a battesimo dalla nonna, dalla madre e dalla moglie del Salviati¹⁵. L'esperienza veneziana del Gabbiani, sostenuta dalla protezione del Salviati unitamente a quella del marchese Francesco Riccardi, affinché, ricorda lo Hugford, il pittore «potesse gustare e imitare quel molto di bello e di famoso che ivi si vede nel genere della bell'arte sua, e insieme per acquistare sempre più maggior credito e forza nel suo dipignere»¹⁶, può essere ricostruita compulsando i resoconti del 'procaccia'¹⁷ Iacopo Ciuti e le

zionale (Roma-Firenze, 1997), Electa, Milano 1998, pp. 129-144; M. Gregori, *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle sale dei Pianeti*, in Ead. (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. Letà di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006, pp. 91-134.

¹⁴ I dettagliati resoconti del procaccia Iacopo Ciuti segnalano il 29 maggio 1678 quale giorno di pagamento al collega Betti per aver condotto a Venezia il Gabbiani con il suo baule e il 17 aprile 1681 il saldo al vettore Boschi per il viaggio di rientro del pittore a Firenze. Date che possono essere anticipate se nell'*Elogio* del Tintoretto compresa nella *Serie degli Uomini illustri* è ricordata la visita del Gabbiani alla casa del maestro cinquecentesco effettuata nel 1677, in cui l'erede del pittore veneziano faceva dono ad Anton Domenico di alcuni disegni tratti dal Robusti da sculture originali di Michelangelo, cfr. *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 voll., Gaetano Cambiagi et al., Firenze 1769-1775, VI, 1773, p. 201. L'episodio e due dei disegni citati sono stati rintracciati da Franco Paliaga nelle raccolte grafiche degli Uffizi e pubblicati nel suo scritto dedicato ai soggiorni di studio trascorsi a Venezia da molti artisti fiorentini e al loro ruolo in qualità di esperti periti nel commercio di opere d'arte tra la città marinara e Firenze durante il Seicento cfr. F. Paliaga, *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 83, 2016, p. 78, nota 43, fig. 5. Episodio che, per ricordarsi alle date di pagamento del procaccia, dovrà essere collocato tra gennaio e marzo del 1677 *ab incarnatione* (ovvero 1678 in stile comune) così come la data di rientro del Gabbiani a Firenze è da anticipare alla fine di febbraio del 1681 se il pittore è ricordato già in patria in una lettera data il 1 marzo 1680 *ab incarnatione* (ovvero 1681 in stile comune) (ASFi, Mediceo del Principato, 1575, c. 575) già segnalata, e in parte trascritta, in M.S. Alfonsi, *Cosimo II de' Medici e Venezia. I primi anni di regno*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine 2002, p. 275.

¹⁵ Le fedi battesimali dei tre fratelli Gabbiani rivelano quanto la famiglia avesse un legame, in parte ancora da chiarire, con i Salviati e gli Albizi di Firenze, due delle casate nobiliari più vicine ai Medici sia per vincoli di parentela che per incarichi istituzionali.

¹⁶ Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 65 (cc. 43v-44r del manoscritto).

¹⁷ Il termine definisce i trasportatori dell'epoca, la cui attività concerneva la conduzione di persone, di cose o della corrispondenza.

missive di Alessandro Ambrogio, maggiordomo e inviato del Salviati a Venezia per seguirne gli affari¹⁸.

Dieci i dipinti licenziati dal Gabbiani a Venezia e trasportati a Firenze dal Ciuti, dei quali, nonostante non siano stati rintracciati, è stato possibile recuperare le descrizioni nelle carte d'archivio del marchese Francesco Riccardi. Se tre dipinti raffiguravano due ritratti di poeti, ovvero Virgilio e Omero, e un «Sacrificio»¹⁹, tutti «venuti da Venezia»²⁰, si può ipotizzare l'esecuzione veneziana, limitata al triennio 1678-1681, di alcune delle opere ricordate e registrate sotto il nome del Gabbiani negli elenchi della collezione Riccardi, raffiguranti «La strage dei fanciulli», «La famiglia di Dario davanti ad Alessandro» e «Gesù Cristo sanante i lebbrosi»²¹. Meno certa è l'individuazione delle opere veneziane destinate al Salviati che potrebbero tuttavia corrispondere ad alcune, se non tutte, delle quattro tele raffiguranti «istorie» attribuite al Gabbiani nell'inventario degli arredi del palazzo familiare di «via del Palagio» (attuale palazzo Borghese in via Ghibellina), datato al 1711²².

A Venezia, come in precedenza a Roma (1673-1676)²³, il Gabbiani seguì un itinerario prestabilito dalla educazione artistica, che riteneva l'esperienza in 'Lombardia' un momento indispensabile per la formazione di un pittore. Pietro da Cortona, nel suo *Trattato*, ricorda alcuni capolavori dei tre principali maestri della pittura veneziana del Cinquecento, ovvero Tiziano, Veronese, Tintoretto, disseminati nelle collezioni private e nelle chiese della città lagunare e affermati come modelli di riferimento della lezione artistica diffusa dal Berrettini. I suoi lasciti nelle sale dei Pianeti di palazzo Pitti²⁴ e l'interpretazione del cortonismo di Ciro Ferri appreso dal Gabbiani a Roma

¹⁸ Gli inediti documenti conservati nell'archivio Salviati presso la Scuola Normale Superiore di Pisa si compongono dei già ricordati resoconti economici di Iacopo Ciuti e di un gruppo di novanta lettere dell'Ambrogio di cui solo cinque menzionano Anton Domenico Gabbiani (Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, fasc. I, ins. 7, c. non numerata).

¹⁹ Per il dipinto raffigurante un «Sacrificio» è verosimile credere che si tratti del «Sacrificio di Salomone» descritto come «un quadro largo braccia 2 [116,72 cm] con ornamento intagliato, dorato e parte tinto di bolo, dipintovi dal Gabbiani» in un inventario delle masserizie esistenti nel palazzo fiorentino dei Riccardi compilato nel 1715 (ASFi, Riccardi, 272, trascritto in M.J. Minicucci, *Parabola di un museo*, «Rivista d'arte», 39, 1987, p. 339).

²⁰ I tre dipinti sono ricordati in un inventario stilato dopo il 1677, cfr. ASFi, Riccardi, 268, c. 219.

²¹ Le opere sono citate negli inventari del 1715 (ASFi, Riccardi, 272, trascritto in Minicucci, *Parabola di un museo*, cit., pp. 339-340) e del 1753 (ASFi, Riccardi, 274, c. 18v).

²² Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, ins. 46, c. 175.

²³ Sull'Accademia istituita a Roma per volere di Cosimo III si rinvia a M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180, con bibliografia precedente.

²⁴ Sul Cortona a palazzo Pitti si rinvia alla nota 13.

sono la traduzione in pittura dei principi teorici espressi nel *Trattato*. Nel testo il Cortona cita la tavola raffigurante il *Martirio di San Pietro Martire* di Tiziano che «come cosa bellissima, si conserva in Venezia nella chiesa de' SS. Giovanni e Paolo»²⁵, un'opera perduta del maestro cadorino che il Gabbiani copiò²⁶ nel suo primo viaggio nella città lagunare, memore anche dei suggerimenti dispensatigli da Livio Mehus di accostarsi «all'opere di quei degni Maestri morti, né cercasse altro tra' vivi» e sul «più profittevol contegno da tenersi da lui in quella Città», dalla quale Livio era «tornato di fresco», verosimilmente nel 1673²⁷. Il fiammingo aveva dipinto intorno al 1650 *Il Genio della Pittura*²⁸ raffigurandosi al cavalletto come un giovane genio alato e incoronato di alloro in atto di copiare l'opera tizianesca.

Frutto delle peregrinazioni veneziane del Gabbiani sono le copie, non rintracciate, tratte dagli originali di Tiziano e ricordate dallo Hugford²⁹ come esercizi. Un «paesetto» di difficile identificazione, un «San Sebastiano», tratto da un'opera del pittore cadorino nota come la *Madonna dei Frari* nella chiesa di San Niccolò della Lattuga accanto alla basilica dei Frari³⁰ e la *Pentecoste*, un'altra opera non identificata e derivata dall'originale dipinto da Tiziano per la chiesa di Santo Spirito in Isola e trasferita nel 1656 nella chiesa di Santa Maria della Salute. Una pala che tornò nei pensieri del Gabbiani quando, nel 1705, dovè comporre la tela per l'altare maggiore della chie-

²⁵ O. Lelonotti, B. Prenetteri [G.D. Ottonelli, P. Berrettini], *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro ...*, ed. a cura di V. Casale, Canova, Treviso 1973 (ed. orig. 1652), p. 202. Per le opere di Tiziano citate nel presente testo si rinvia H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 voll., Phaidon, London 1969-1975, *ad indicem*.

²⁶ Sulla copia non rintracciata tratta dal Gabbiani dall'originale di Tiziano si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-54.

²⁷ Ivi, p. 8. Su Livio Mehus si vedano il fondamentale contributo di M. Gregori, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-266 e N. Barbolani di Montauto, *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII (135-136), 2017, pp. 26-55. La studiosa ipotizza una sosta a Venezia nel viaggio 'lombardo' del Mehus documentato al 1673 in alcune missive al cardinal Leopoldo provenienti da Bologna e Modena, cfr. ivi, pp. 48-49, nota 56.

²⁸ Sul dipinto del Mehus si rinvia a N. Barbolani di Montauto, in M. Chiarini (a cura di), *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2000), Sillabe, Livorno 2000, p. 62, n. 1.

²⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-54.

³⁰ La prova grafica che copia la parte bassa della *Madonna dei Frari*, conservata tra i disegni sotto il nome del Gabbiani agli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da ora in avanti GDSU, inv. n. 1734 F) è stata ricondotta, con altri fogli 'veneziani' del medesimo fondo grafico attribuiti al fiorentino, da Novella Barbolani di Montauto agli esercizi 'lagunari' di Livio Mehus, cfr. Barbolani di Montauto, *L'Antico e Venezia*, cit., 2017, pp. 35-39. La studiosa toglie la paternità del fiorentino a quasi tutti gli studi grafici tratti da opere di maestri del Cinquecento visibili nel Seicento a Venezia presenti nella citata cartella. Rimando ad un futuro studio la mia opinione sull'autografia di tali fogli che richiederebbe approfondimenti non percorribili in questa sede.

sa fiorentina di San Giorgio e dello Spirito Santo alla Costa³¹, in cui Anton Domenico riprese lo sviluppo in profondità della scena tramite la presenza di colonne la cui sequenza, sottolineata dalla luce, segna i diversi piani che portano verso lo sfondo paesaggistico.

Il Gabbiani individua brani o singole figure dei più famosi e grandi quadri del maestro veneto su cui esercitarsi, ma egli studia anche le opere del pittore cadorino meno note e di contenute dimensioni come la tavola con *San Nicola di Bari* nella chiesa di San Sebastiano che il pittore fiorentino tradusse su una piccola tela, non rintracciata³². La squisitezza degli accordi cromatici con la quale Tiziano dà rilievo al nastro blu morbidamente annodato sulla veste rossa del giovinetto o il profilo rosso della cappa del santo è appresa dal Gabbiani che ne ha fatto una costante distintiva della sua attività pittorica. Una eleganza coloristica che rivedremo nei fiocchi serici indossati dai musicisti e cantori ritratti nella ormai nota serie di tele dipinte per il gran principe Ferdinando tra il 1685 e il 1687³³ o nella mozzetta indossata dal santo nel *San Francesco di Sales in gloria*³⁴ nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, la prima pala d'altare fiorentina nota, stando ai documenti reperiti, eseguita nei primi due mesi del 1690³⁵. Brillanti cromie originali antipatrici della chiarezza settecentesca sono emerse in seguito al restauro che ha evidenziato una velocità di pennellata, insolita a questa data, con cui il Gabbiani tratta le insegne episcopali e le vesti del santo. Note aderenti al naturale sono restituite tramite l'uso del colore e dei chiaroscuri e sostenute

³¹ Sull'intervento di riammodernamento della chiesa effettuato dal Foggini e quindi sulla pala d'altare del Gabbiani si rinvia a R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003, pp. 193-207, fig. 224, con bibliografia precedente.

³² Sul dipinto di Tiziano si rinvia a Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., pp. 151-152, n. 131, fig. 170.

³³ Su tali dipinti, noti da tempo, si rinvia in ultimo a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 40-47, nn. 5-6; R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 148-151, nn. 6, 7.

³⁴ M.M. Simari (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011. La sinergia che dovrebbe accompagnare sempre il lavoro del ricercatore a quello delle soprintendenze è testimoniata dalla mia richiesta di visionare il dipinto che ha permesso a Maria Matilde Simari di rintracciare la tela in uno dei depositi adibiti alla conservazione degli strappi d'affresco e di poterla ricollocare sull'altare designato nella chiesa dei Santi Apostoli nel novembre del 2011.

³⁵ ASFi, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, B/784, Libro di Entrata e Uscita della chiesa di S. Francesco di Sales in SS. Apostoli, 1678-1784, inserto XX, cc. 120-122. Le inedite carte d'archivio documentano un compenso al pittore di 280 scudi e posticipano di cinque anni l'esecuzione della tela ritenuta dalla critica del 1685 (si veda in ultimo M. Betti, *L'attività giovanile del Gabbiani e la pala dei Santi Apostoli*, in Simari, *Il restauro della pala*, cit., p. non numerata).

dal disegno, quali il merletto che profila la cotta, la bellissima mitria e il pastorale, ma anche il viandante che rende più evocativo il paesaggio di sfondo. La luce, che avvolge e affusola le membra dei grandi angeli in primo piano, permea il paesaggio sullo sfondo, condotto con toni ariosi, in cui l'armonia dei bianchi fa risaltare gli edifici, restituendo un'atmosfera calma, tipica del tramonto e quasi silenziosa che bene si contrappone alla macchinosità della composizione e che ha condotto Mina Gregori a definire lo squarcio di paesaggio dai forti accenti veneti, il brano più poetico del dipinto³⁶.

Riconducibile al *San Francesco di Sales in gloria* è l'inedito studio degli Uffizi preparatorio della figura dell'angelo posto centralmente sotto le nuvole a sostegno del santo (Fig. 1)³⁷. Il disegno, condotto a matita nera e ripassato a carboncino, strumentale alle marcature di alcune linee in contrasto con le aree luminose eseguite a gessetto bianco, documenta non solo lo studio approfondito delle singole figure della composizione delineate nelle loro pose finali e nella loro definitiva caratterizzazione chiaroscurale, dagli effetti tonali veneti, ma dimostra anche l'estrema capacità acquisita dal Gabbiani di saperle rappresentare nei più arditi scorci come testimonia il volto dell'angelo.



Figura 1 – Anton Domenico Gabbiani, *Angelo*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

³⁶ Gregori, *Appunti*, cit., p. 30.

³⁷ GDSU, inv. n. 9843 F, matita nera, tocchi di matita nera grassa, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 270×402 mm.

Dall'opera di Tiziano il Gabbiani non si limitò ad apprendere il sofisticato maneggio delle tinte ma osservò anche gli sfondi come gli elementi architettonici di memoria classica del citato *San Nicola di Bari* e lo scorcio del volto del giovinetto reggi-tiara che è ripreso dal pittore fiorentino nella raffigurazione della testa del santo nel *Martirio di San Lorenzo* di Pescia, verosimilmente compiuto tra il luglio del 1708 e l'agosto del 1709³⁸.

L'esercizio sulle opere di insigni autori ed in particolare su quelle dipinte da Tiziano è ricordato dallo Hugford come «massima del Gabbiani per non deteriorare nell'Arte» e consigliato, nella misura di «almeno un bel Quadro di detto Autore» all'anno, a coloro che avessero voluto mantenersi nella «buona maniera del dipingere», evitando di «trovarsi fuori strada». Uno scostamento dal 'giusto' modo pittorico ritenuto dallo Hugford comune a molti che, dopo avere dato ottimi saggi di sé durante gli studi giovanili, operano «molto di pura pratica, senza voler [...] vedere le cose dal vero» e così «si riducono a segno»³⁹. Una pratica mantenuta durante tutta la sua vita nella quale, secondo il biografo, il Gabbiani copiò dal maestro cadorino ritratti maschili e femminili, dipinti sia profani che religiosi, come la *Venere di Urbino* e il *Cristo Salvatore*. Ancora «per suo studio nel 1708 in età d'anni 56»⁴⁰ il Gabbiani si confrontava con la complessità delle gradazioni cromatiche della *Santa Maria Maddalena penitente* di palazzo Pitti⁴¹. La copia dello *Sposalizio di Santa Caterina*⁴², l'esercizio «non del tutto finito» su un «Ritratto di un uomo con corazza sotto la veste»⁴³, o una mezza figura di «San Giuseppe», derivata con molta probabilità dalla grande tavola della *Sacra Famiglia*, oggi perduta, sono altre opere ricor-

³⁸ G. Salvagnini, *La decorazione pittorica della cappella Cecchi*, in G.C. Romby, A. Spicciani (a cura di), *Il Duomo di Pescia: una chiesa per la città*, ETS, Pisa 1998, pp. 87-93.

³⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 52, 53.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Sull'opera tizianesca si rinvia a S. Padovani, in M. Chiarini, S. Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze, 2003, II, p. 453, n. 746 con bibliografia precedente. Pur mantenendo la formula dubitativa, Shigetoshi Osano avanza il nome del Gabbiani come possibile autore della bella copia della *Maddalena* di Tiziano conservata nella caserma Antonio Baldissera del Comando Legione Carabinieri Toscana di Firenze quale deposito delle Gallerie degli Uffizi (inv. Poggio Imperiale 1860, n. 1293), Osano, *Le riproduzioni pittoriche*, cit., p. 22, fig. 3.

⁴² La tela fu ritenuta autografa fino al 1877 ma è opinione della critica che si debba riferirla alla bottega del pittore cadorino. Sul dipinto si rinvia a M. Manfredini, in G. Agostini, E. Allegri (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1978-1979), Centro Di, Firenze 1978, pp. 70-72, n. 11.

⁴³ La descrizione dell'originale tizianesco induce ad identificarlo con il *Ritratto di Ippolito de' Medici vestito all'ungherese*, sul quale si rinvia a S. Padovani, in Chiarini, Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina*, cit., II, p. 458, n. 751.

date dallo Hugford e tratte dal Gabbiani da originali di Tiziano conservati nell'appartamento del gran principe Ferdinando⁴⁴.

L'esperienza veneziana del Gabbiani, che gli fece acquisire la stima della famiglia Medici in qualità di ottimo intendente della pittura dei grandi maestri del Cinquecento veneto⁴⁵, non si concluse secondo la versione baldinucciana con un ritorno volontario del pittore dopo sei mesi dalla sospensione del mantenimento da parte dei due patroni, ma terminò per cause di forza maggiore. Fu merito di Giovanni Vincenzo Salviati se il Gabbiani tornerà a Firenze e continuerà a dipingere. Le ricordate ed inedite lettere di Alessandro Ambrogi⁴⁶ all'aristocratico testimoniano l'assenza di un tenore economico e di una condotta morale decorosi che giustificano lo stato di estrema difficoltà in cui fu colto Anton Domenico, il quale si aggirava per la Serenissima «malissimo vestito e quel [che] guadagna e spende tutto malam[en]te». La condizione era, a detta dell'Ambrogi, conseguente al peggioramento del «negoziò»⁴⁷ avviato dal pittore a Venezia e alla mancanza di «un soldo», oltre alla leggerezza di essersi «innamorato e che voleva sposare una donna, che non voleva far bene». Le lettere relazionano sull'opera di convincimento compiuta dal maggiordomo del Salviati nei confronti del Gabbiani al fine di riportarlo a Firenze dove il pittore non voleva tornare a causa dei sentimenti di vergogna e di timore provati nel caso in cui si fosse saputo nella propria città natia delle 'leggezze' compiute a Venezia.

Una generosa offerta di lavoro da parte del marchese Salviati, intuibile dalla lettera del 4 marzo 1681 (stile comune), riusciva a fare desistere il pittore dall'idea di rimanere nella città lagunare e a farlo rientrare a Firenze. La proposta al Gabbiani, della quale non abbiamo l'accordo scritto ma che dovette essere simile al contratto offerto dal Salviati a Jean Nicolas Rom-

⁴⁴ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 50. Per altre copie tratte dai dipinti della collezione dei Medici si veda oltre nel testo.

⁴⁵ Nel 1715 il Gabbiani fu mandato a Roma per valutare l'autenticità di un dipinto ritenuto un originale di Paolo Veronese. La notizia è documentata in due lettere di Bartolomeo Pesenti inviate al pittore da Firenze nelle date 8 e 15 maggio 1715, cfr. Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere artistiche*, cit., V, 1822, pp. 302-304. A commento della prima lettera il Bottari affermava che il dipinto fosse un ritratto del Veronese conservato nella collezione del Duca di Bracciano pervenutovi dalla quadreria della regina Cristina di Svezia. Sebbene originale, il dipinto non fu comprato poiché, sostiene il Bottari, «era a figura intera al naturale, e storiato, fingendo Paolo d'accogliere la Pittura», e per tale motivo non adatto alla serie dei ritratti dei pittori, cfr. *ivi*, p. 302. Sulla conoscenza della maniera veneta del Gabbiani e sugli incarichi peritali ricevuti dai Medici si veda Paliaga, *Apprendimento artistico*, cit., pp. 78-79.

⁴⁶ Si veda la nota 14.

⁴⁷ È probabile che lo Hugford intenda la volontà del Gabbiani di essersi proposto come pittore sulla piazza veneziana.

bouts nel 1689⁴⁸, non fu accettata da Anton Domenico, il quale, sebbene fosse disposto a dipingere le opere che il nobiluomo gli avesse richiesto, non acconsentì a vivere nel palazzo Salviati di Firenze né a condurre le opere con i tempi dettatigli dal committente. La risposta del Gabbiani riportata dall'Ambrogi dimostra una certa dignità e una particolare sincerità del pittore soprattutto in considerazione della situazione di evidente difficoltà da lui sofferta a Venezia, che lasciava poco spazio alle pretese personali. La situazione economica debitoria del Gabbiani fu risanata dal marchese con l'elargizione di almeno cinquanta scudi per saldare i conti aperti dal pittore nella Serenissima.

Una volta a Firenze, dalla primavera del 1681, il Gabbiani eseguì opere, non rintracciate ma ricordate dai documenti d'archivio, per il cardinale medico Francesco Maria e per Pier Antonio Gerini, che anticipano l'interesse della famiglia granducale e della corte per la sua pittura, il cui inizio era stato individuato dalla critica nella commissione del gran principe Ferdinando della serie, già ricordata, di tele con i ritratti dei suoi musici e cantanti⁴⁹.

Francesco Saverio Baldinucci ricorda come il Gabbiani, in questo frangente, «intraprese a fare molti ritratti terminandone fino a due il giorno, con molto credito e reputazione», tale da richiamare l'attenzione di Cosimo III ed essere invitato alla villa di Castello a ritrarre al 'naturale' «i suoi più nobili cortigiani e le persone al suo servizio»⁵⁰.

L'inedito *Ritratto di un pastore sardo in atto di suonare due zufoli*⁵¹ (Fig. 2) e i *Famigli della corte del granduca Cosimo III*, tela quest'ultima recentemente pubblicata⁵², ma ancora poco nota, che fu descritta minuziosamente anche dallo Hugford⁵³, sono i due dipinti commissionati dal granduca e ri-

⁴⁸ P. Hurtubise, *Une Famille-témoin, les Salviati*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1985, p. 463. Sui contratti stipulati dal Salviati con artisti si veda anche V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999, p. 138.

⁴⁹ Le carte d'archivio riferiscono il pagamento di 10 scudi al Gabbiani per un dipinto eseguito per Francesco Maria de' Medici in data 5 agosto 1681 (ASFi, Congregazione di San Giovanni Battista, IV serie, n. 171, c. 62v) e altri 10 scudi per un ritratto, verosimilmente di Pier Antonio Gerini, e 2 scudi per una pala per l'Accademia della Crusca saldati al pittore il 31 luglio 1682 (ASFi, Gerini, 3932, c. 250r; trascritto in M.T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, «Storia dell'arte», 119, 2008, p. 80, nota 84). Sui ritratti dei musici e cantori del gran principe Ferdinando si rinvia alla bibliografia citata in nota 33.

⁵⁰ Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 66 (c. 44v del manoscritto).

⁵¹ Inv. 1890, n. 3838, olio su tela, 205×140 cm.

⁵² Sulla tela si veda S. Rampino, in A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016, pp. 92-93, n. 8.

⁵³ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 12.



Figura 2 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di un pastore sardo in atto di suonare due zupoli*. Scandicci (FI), villa di Castelpulci, Scuola Superiore della Magistratura. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

tenuti del 1684, anno in cui le due tele furono inviate alla villa di Castello, dove rimasero fino al 1846⁵⁴. Dai documenti reperiti risulta che la loro esecuzione sia da anticipare alla primavera del 1682, periodo in cui il Gabbiani ritrasse il *Pastore* e i *Famigli* su due tele appartenute a Justus Suttermans. Continuatore in chiave moderna del genere e dello stile del pittore fiammingo, Anton Domenico ne proseguì l'attività, volta a soddisfare, così come fece Niccolò Cassana, il particolare interesse del granduca per i ritratti della gente di corte⁵⁵.

Il *Ritratto del pastore sardo* può essere interpretato come quello di un suonatore di 'launeddas', strumento tipico della tradizione musicale sarda dalle sonorità particolari che ricordano il suono della cornamusa che può avere attratto il Gabbiani. La particolarità del soggetto e l'ampio sfondo paesaggistico, espressione del gusto per la natura vegetale e animale molto apprezzato a Firenze, per la quale i Medici coltivarono un interesse scientifico⁵⁶, fece guadagnare al pittore la stima del giovane principe Ferdinando, il quale dopo pochi anni avrebbe scelto il pittore per farsi ritrarre con i propri musicisti⁵⁷.

⁵⁴ Il dipinto è descritto come un «quadro alto Braccia 3 e ½ largo Braccia 2 e ½ entrovi dipinto il Villano che venne di Sardigna, che suona due zufoli, con due pecore e vedute in lontananza con pastori e pastorelle» fu inviato con il compagno alla villa di Castello in data 7 novembre del 1684 (ASFi, Guardaroba medicea, 871, Giornale di entrata e uscita, 1684-1685, c. 189r; trascritto da Elena Scaravella in entrambe le schede ministeriali relative ai due dipinti OA/09/00227248, OA/09/002272451, 1990). Le due tele sono state rintracciate dalla studiosa negli elenchi della villa del 1785, 1799, 1802 e del 1815, per poi essere inviate il 31 dicembre 1846 al magazzino dei mobili di palazzo Vecchio. Da quel momento le sorti dei due dipinti si divisero e nei vari spostamenti il nome dell'autore del *Ritratto del pastore sardo* è indicato in maniera sempre più vaga nei documenti successivi, fino a perdersi completamente nella attribuzione «alla maniera del Volterrano» nell'inventario del 1890. Il dipinto è in deposito alla Scuola Superiore della Magistratura nella villa di Castelpulci a Scandicci (FI). Il quadro compagno raffigurante i *Famigli* decora la cosiddetta 'Galleria del Gabbiani', per essere stata dipinta dal pittore unitamente alla sala della Meridiana, ovvero nella Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Angiolini di palazzo Pitti. Si auspica che le due opere ritornino ad essere esposte unite come in origine.

⁵⁵ A tale interesse dei Medici è stata dedicata la mostra *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, citata in nota 52. Sul rapporto tra Cosimo III e Suttermans si rinvia a L. Goldenberg Stoppato (a cura di), *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006), Sillabe, Livorno 2006; sul Cassana ritrattista in rapporto con la corte fiorentina si rinvia a M. Chiarini, *Niccolò Cassana. Portraitist of the Florentine Court*, «Apollo», 100, 1974, pp. 234-239.

⁵⁶ Sul tema si rinvia a M. Chiarini (a cura di), *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997.

⁵⁷ Sulla tela si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 40-43, n. 5.

La tavolozza giocata sulle tonalità essenziali del nero, del bruno con incursioni di verde malva nel berretto e nella stola di panno a righe che fanno risaltare l'incarnato arrossato del pastore, il gruppo variopinto di figure sullo sfondo, che ben si accorda con le sfumature dell'azzurro e del rosa tenue del cielo, creano una atmosfera arcadica dai toni naturalistici, come la pecora in primo piano che bruca un filo d'erba. Il Gabbiani mostra il proprio interesse rivolto agli sfondi naturali e alle atmosfere quiete dei paesaggi, colti al calare della sera, non esenti da ispirazioni derivate dalle ambientazioni di Pier Francesco Mola, già suggerite da Mina Gregori⁵⁸, e confermate dal ricordo dello Hugford delle copie tratte dal fiorentino da due «paesetti tondi» e di un «Paese con Argo e Mercurio» del pittore ticinese, in collezione medicea⁵⁹. Se Nicholas Turner⁶⁰ indica nel *Riposo nella fuga in Egitto* di Pier Francesco Mola, conservato al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, il dipinto di confronto per il gruppo centrale dipinto dal Gabbiani nella tela del medesimo soggetto eseguita per il gran principe Ferdinando, si osserva che in un'altra occasione la pittura del Mola sia stata presa a modello. Dall'*Endimione*⁶¹, ora in collezione Koelliker di Milano, sembra che Anton Domenico abbia derivato la posa del giovane addormentato disteso e con il braccio sinistro piegato a cingere la testa disegnato in un foglio degli Uffizi (Fig. 3)⁶². Uno studio che potrebbe essere servito al Gabbiani per definire la posa del braccio della personificazione dell'Ozio nell'affresco nella sala della Meridiana a palazzo Pitti, condotto nel 1693, o, per ipotesi, la figura dell'*Endimione* per il dipinto, non rintracciato, presentato da Alessandro Del Grazia

⁵⁸ Gregori, *Appunti*, cit., p. 30.

⁵⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53, 55. I due piccoli paesi in forma ovale del Mola erano collocati nella «stanza medesima» dell'appartamento del gran principe Ferdinando in cui erano esposti altri originali copiati dal Gabbiani come *Lo Sposalizio di Santa Caterina* di Tiziano citato. Inventariati nell'elenco dei quadri della collezione di Ferdinando stilato nel 1713, anno della sua morte, i due dipinti non sono stati rintracciati, rendendo impossibile avere i modelli di riferimento per le copie eseguite dal Gabbiani (ASFi, Guardaroba Medicea, 1222, c. 13v, trascritto in M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (I)*, «Paragone», XXVI (301), 1975, p. 72).

⁶⁰ N. Turner, *A Previously unpublished compositional study by Anton Domenico Gabbiani for his late "Rest on the flight into Egypt" at Marina di Carrara (Massa Carrara)*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005, pp. 28-32.

⁶¹ Sul dipinto si rinvia a F. Petrucci, in Id. (a cura di), *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia, palazzo Chigi, 2005), Skira, Milano 2005, pp. 142-143, n. 20; per un profilo del pittore e per l'analisi stilistica delle diverse componenti del linguaggio pittorico del ticinese rimane valido lo studio di R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972.

⁶² GDSU, inv. n. 9850 F, matita nera grassa, lumeggiature a gessetto bianco, carta scureta, 260x415 mm.

all'esposizione del 1724 organizzata dall'Accademia del Disegno nel chiostro della Santissima Annunziata⁶³.

Nel disegno la figura è indagata con un tratto puntuale e continuo, i cui contorni sono ispessiti dall'uso più marcato della matita nera grassa là dove il Gabbiani necessita di rendere volumetrica la forma anatomica. Il pittore delinea la gamba e il piede sinistro a lato, confermando l'attitudine di studiare compiutamente le figure e di sviluppare i loro particolari anatomici separatamente sullo stesso foglio.



Figura 3 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura maschile distesa*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'approfondimento della sensibilità naturalistica rimane un obiettivo costante perseguito dal Gabbiani che nello studio grafico (Fig. 4)⁶⁴ per la personificazione di una musa nell'affresco rappresentante *Esiodo risvegliato dalle muse*, dipinto in palazzo Corsini sul lungarno nel 1694, ne offre, come osserva Mara Visonà, un corrispettivo nell'immagine della figura com-

⁶³ Sull'affresco raffigurante *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza* e su alcuni disegni preparatori all'opera si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 74-81, n. 12; sul dipinto *Del Grazia* si rinvia a F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, p. 87.

⁶⁴ GDSU, inv. n. 9851 F, matita nera, tracce e lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 278x415 mm. Sul cartone di supporto l'annotazione di Annamaria Petrioli Tofani individua il disegno come studio preparatorio per l'affresco Corsini.

pleta dal modellato differenziato tra il primo piano e quello più distanziato dall'occhio del riguardante immerso nell'ambiente luminoso.



Figura 4 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura femminile distesa e vista di schiena*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'atmosfera dal sapore arcadico dispiegata nel *Pastore sardo* è rappresentativa del gusto mediceo tanto quanto l'ambientazione sfarzosa e le tonalità squillanti del dipinto raffigurante i *Famigli*, in cui Gabbiani mostra la propria espressività nella resa dei chiaroscuri nella figura di 'Pietro Moro' aggiornando il ricordo veronesiano, nel vibrante gioco di luci e ombre dell'epidermide, sulla pittura del Suttermans espressa nella *Monna Domenica delle Cascine*, *la Cecca di Pratolino* e *Pietro Moro* degli Uffizi⁶⁵. Modulazioni chiaroscurali che Anton Domenico riproporrà nel moretto con il pappagallo nel *Ritratto di tre virtuosi del gran principe Ferdinando con servo moro*⁶⁶ della serie dei 'Musici' o nella più tarda figura di Baldassarre nell'affresco della cupola di San Frediano in Cestello⁶⁷. Le tele dipinte dal Gabbiani per Castello testimoniano il gusto di Cosimo III che si rivela anche nell'alternanza di nero e oro scelti a sottolineare l'intaglio mosso e articolato, nella sequenza di bacche

⁶⁵ Sul dipinto si rinvia a Goldenberg Stoppato (a cura di), *Un granduca e il suo ritrattista*, cit., pp. 48-49, con bibliografia precedente.

⁶⁶ Sulla tela (inv. 1890, n. 2802) si veda R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., pp. 150-151, n. 7.

⁶⁷ Sull'affresco si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 106-119, n. 17.

e foglie di lauro, delle ricche cornici, ancora presenti in entrambi i dipinti, che furono eseguite da Giovanni Magni, «intagliatore alla Piazza di San Giovanni» e dorate da Giuseppe Picchi tra il novembre e il dicembre del 1684⁶⁸.

L'ambientazione naturale del *Ritratto del pastore sardo* si amplia nella visione paesaggistica dei 'Paesi' Gerini come nella poco nota *Madonna della zucca* di palazzo Pitti (Fig. 5) o nel *Ritrovamento di Mosè* di New York⁶⁹. Entrambi i dipinti rivelano la forte matrice veneta modulata nella *Madonna sulla lezione* di Tiziano, espressa nella *Madonna del coniglio* del Louvre⁷⁰, per lo sviluppo in senso orizzontale della composizione, in cui la Vergine Maria è seduta sul prato così come la raffigura il Gabbiani, e per le variazioni cromatiche degli squarci atmosferici, declinati sui toni e semitoni del rosa e dell'azzurro. Nella tela newyorkese il Gabbiani restituisce la regalità degli atteggiamenti, la preziosità delle vesti seriche offerte dalle opere dello stesso tema dipinte dal Veronese, del quale Anton Domenico recupera qui quel modo di rendere la luce «senza violenti contrapposti dipingendo il *plein-air*»⁷¹ attraverso quella velocità di pennello distintiva della pittura veneziana. La figura femminile che assiste, mesta e silenziosa, al ritrovamento di Mosè dietro la protagonista regale trova il suo modello di riferimento nella *Madalena* di Giovanni Gerolamo Savoldo (1480-1548), un soggetto molto amato dal pittore d'origine bresciana ma veneziano per attività e stile pittorico⁷².

⁶⁸ Gli inediti conti rimessi alla Guardaroba generale dal Picchi e dal Magni contengono, confermandoli, l'autografia e i soggetti dei due dipinti, nelle cui descrizioni difficilmente si dilungavano gli artigiani e che sottolineano l'importanza e il prestigio delle due opere commissionate dal granduca. I documenti consentono di escludere definitivamente il nome dell'intagliatore Michele Prester, al quale Marilena Mosco aveva attribuito per tangenze stilistiche la cornice di corredo al dipinto raffigurante i *Famigli*, cfr. M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, Pagliai, Firenze 2007, p. 178.

⁶⁹ Per gli affreschi Gerini si rinvia a G. Ewald, *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 344-358; per la *Madonna della zucca* (inv. Oggetti d'arte Pitti 1911, n. 1319), così detta per l'ortaggio posto accanto al gruppo divino in primo piano, che attualmente decora l'appartamento della duchessa di Aosta a palazzo Pitti si rimanda a M. Chiarini, *Inediti del Settecento fiorentino. Anton Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Electa, Milano 1977, II, p. 586, fig. 542; per il dipinto newyorkese si rinvia a M. Gregori, *Florence and Tuscany*, in J. Maxon, J. Rishel (eds.), *Painting in Italy in the eighteenth century. Rococo to Romanticism*, Catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1970), Veriton Company, Chicago 1970, pp. 154-155.

⁷⁰ Sulla tela parigina si veda Wethey, *The Paintings of Titian*, cit., I, pp. 105-106, n. 60.

⁷¹ T. Pignatti, *Veronese*, Alfieri, Venezia 1976, p. 9. Lo studioso parafrasa uno dei commenti critici espressi da Eugène Delacroix sulla pittura del Caliari.

⁷² Oltre alle versioni della National Gallery di Londra e del Paul Getty Museum di Los Angeles si ricorda quella proveniente dalla collezione Contini Bonacossi ora alla Galleria degli Uffizi, cfr. L. Brunori, in S. Draghi, A. Tosone (a cura di), *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018, pp. 118-119.



Figura 5 – Anton Domenico Gabbiani, *La Madonna della zucca*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, appartamento della duchessa di Aosta. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Il Gabbiani riesce a restituire quell'incolmabile distacco aristocratico espresso dalle figure veronesiane, quale componente di un venetismo declinato in senso gioioso e sensuale in alternativa all'interpretazione drammatica della pittura lagunare che ne diede Livio Mehus.

Per i biografi l'esordio come ritrattista a Firenze è indicato nel *Ritratto di Niccolò Mogliani*, che, attraverso le descrizioni consegnateci dalle fonti⁷³, credo di individuare in un dipinto passato sul mercato antiquario londinese nel 1968 (Fig. 6)⁷⁴. La posizione assunta dal soggetto, vestito in abito da città connotato dalla facciola bianca, la mano destra sul petto e la particolarità dei lineamenti molto marcati del volto, dall'espressione intensa, «attissimo a far figura di sgherro», come commenta lo Hugford, sono elementi che

⁷³ Una persona alta e «complesso molto» che «pareva un colosso [...] col viso tutto tarmato dal vaiuolo» è la descrizione del Mogliani fatta dal Baldinucci (Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 77, c. 56v del manoscritto) alla quale lo Hugford aggiunge «di cervello molto bislacco e assai sollazzevole» ribadendo anch'egli la particolarità del volto «assai pittoresco e grandemente tarmato» (Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 8-9).

⁷⁴ Il dipinto presentato dalla casa d'aste Sotheby's con una generica attribuzione alla scuola genovese del Seicento fu considerato da Gerhard Ewald uno dei perduti ritratti del gobbo Tomaso Trafedi dipinto dal Volterrano (Sotheby's, *Catalogue of an important collection of old master paintings*, 12 giugno 1968, Sotheby's, London 1968, n. 45; G. Ewald, *Unknown works by Baldassare Franceschini, called il Volterrano (1611-1689)*, «The Burlington Magazine», CXV (842), 1973, p. 282, fig. 21).



Figura 6 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di Niccolò Mogliani*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

corrispondono alla descrizione del dipinto data anche da Francesco Saverio Balduino. L'epidermide caratterizzata da chiazze più chiare, quasi a indicare una pelle segnata dalle cicatrici del vaiolo, lo sguardo rivolto proprio a «mirar qualcheduno come suol dirsi a stracciasacco», l'aggettivo «tizianesco», pertinente al modo di trattare i capelli e utilizzato dal Balduino per indicare «il colorito di carne lombardo», sono connotazioni che fanno pro-

pendere verso l'ipotesi attributiva al Gabbiani⁷⁵. Inoltre la modernità dell'impostazione diagonale è memore delle pose dei ritratti dipinti da Sebastiano Bombelli, il cui *Ritratto di tre avogadori* di Rovigo⁷⁶ ne illustra le varietà. La raffinatezza con la quale vengono condotte le pieghe dell'abbondante mantello, appena fermato dalla mano, unitamente alla magistrale regia chiaroscurale dell'intero dipinto sono caratteristiche che ritroviamo nello stile pittorico del Gabbiani, esemplificato nell'*Autoritratto* giovanile degli Uffizi eseguito nel 1685⁷⁷. La particolare posa del braccio, con il polso piegato e la mano al petto, sottolineato dalla luce nella garbata snodatura, è un elemento che Gabbiani ripropose nell'apostolo in primo piano della citata *Pentecoste*⁷⁸.

La «vivezza»⁷⁹ con la quale fu eseguito il ritratto del Mogliani, suscitò un grande plauso, di cui i dipinti per Castello sono una immediata conseguenza, e diede l'opportunità al Gabbiani di imporsi sulla scena fiorentina e di dedicare a tale genere pittorico la maggiore parte dell'attività degli anni ottanta del Seicento. Un periodo in cui la scomparsa di Justus Suttermans, avvenuta nel 1681, coincise con l'esigenza di una modernizzazione del genere, in assonanza con il gusto francese, esemplificato a Firenze dall'*Autoritratto* di Charles Le Brun⁸⁰, arrivato nel 1685, che influenzò il coevo *Autoritratto* del Gabbiani. Un ammodernamento già avviato dai ritrattisti scelti dalla famiglia granducale come dimostra la florida attività dell'ultimo Carlo Dolci o di Antonio Franchi, il ritrattista di corte eletto da Vittoria della Rovere nel 1686⁸¹. Anton Domenico ebbe la possibilità di ritrarre gli esponenti della famiglia medicea e della corte. Tra questi non solo gli ormai noti musicisti e cantanti di Ferdinando o il personale di basso servizio di corte citati ma anche l'amico, lo scultore Massimiliano Soldani Benzi, con cui il Gabbiani contraccambiò il dono della medaglia fattogli al suo rientro a Firenze⁸², oltre agli intellettuali

⁷⁵ Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 77 (c. 56v del manoscritto).

⁷⁶ Sul Bombelli e sul dipinto di Rovigo si rimanda ad A. Rizzi (a cura di), *Mostra del Bombelli e del Carneio*, Catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 1964), Doretti, Udine 1964, pp. 24-25.

⁷⁷ Sull'*Autoritratto* giovanile si veda S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), p. 876, n. A369.

⁷⁸ Sulla pala d'altare si rinvia alla nota n. 25.

⁷⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 9.

⁸⁰ Sul pittore e sul suo *Autoritratto* si rinvia a B. Gady, N. Milovanovic (éds.), *Charles Le Brun (1616-1690)*, Catalogo della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 2016), Lienart, Paris 2016, pp. 82-85.

⁸¹ Sulla ritrattistica di Carlo Dolci si rinvia L. Goldenberg Stoppato, *Carlo Dolci ritrattista*, in S. Bellesi, A. Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci 1616-1687*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2015), Sillabe, Livorno 2015, pp. 85-100; su Antonio Franchi e sul suo ruolo di ritrattista di corte, subentrando al defunto Suttermans, si rinvia a M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89.

⁸² Sulla medaglia eseguita dal Soldani nel 1681, come testimonia l'esemplare conservato al British Museum di Londra (G. 3.1.M 428, il recto riporta la scritta intorno «Antonius Dominicus Gabbiani Pictor Flor.», sotto il troncamento «1681» e sul verso

Francesco Redi⁸³, Giovan Battista Ricciardi⁸⁴, Benedetto Menzini⁸⁵, alcuni dottori come Giovanni Cosimo Villifranchi⁸⁶, Francesco Baldassini⁸⁷, tutti ritratti ricordati dallo Hugford e al momento non rintracciati.

intorno all'allegoria della Pittura il motto «Pro qua non metuam mori», diametro 92 mm), si rinvia a Mara Visonà che rintracciò il disegno preparatorio cfr. M. Visonà, *Un autoritratto di Anton Domenico Gabbiani per la medaglia di Massimiliano Soldani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 525-527. La mancanza dell'originale *Ritratto di Massimiliano Soldani Benzi* è sopperita in parte dalla incisione che Cosimo Colombini trasse dal disegno dello Hugford delineato a sua volta dal dipinto del Gabbiani e inserito a corredo dell'*Elogio* dello scultore nella *Serie degli uomini i più illustri*, cit., XII, 1775, pp. 95-102.

⁸³ Non menzionato dalle due principali biografie del pittore, ma ricordato in una lettera scritta dall'illustre aretino al fratello il 7 dicembre 1679, il *Ritratto di Francesco Redi* andava a decorare la villa agli Orti ad Arezzo, dove il dipinto era stato spedito assieme ad altri due eseguiti da Atanasio Bimbacci e da Giovan Battista Marmi, destinati ad altri sedi. Sebbene vi fosse sul retro delle tele il nome dell'autore, ad oggi i tre ritratti non sono ancora stati individuati. Sull'argomento e su alcune ipotesi attributive si rinvia a S. Casciu, *Aggiornamenti e nuove acquisizioni per l'iconografia rediana*, in W. Bernardi, L. Guerrini (a cura di), *Francesco Redi. Un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, Olschki, Firenze 1999, pp. 263-274; A. Matteoli, *Toscani illustri. Lo scienziato aretino Francesco Redi; apporti all'iconografia*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 74, 2007, pp. 51-72.

⁸⁴ Sul perduto ritratto del celebre letterato che fu eseguito prima del 1686, anno della morte, si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 39 e all'*Elogio di Anton Domenico Gabbiani*, in *Serie degli uomini i più illustri*, cit., XII, 1775, p. 63.

⁸⁵ Tra i principali esponenti di quella corrente letteraria che fu definita «arcadia edificante», Benedetto Menzini fu agevolato nei propri studi dall'intervento di Giovanni Vincenzo Salviati (C. Di Blase, *Arcadia edificante. Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1969). La comune frequentazione del Gabbiani e del Menzini del palazzo fiorentino ma anche della villa delle Selve, di proprietà del Salviati, nel periodo tra il ritorno a Firenze del pittore nel 1681 e l'andata a Roma del poeta nel 1685, offre buone possibilità di ipotizzare tale periodo per la realizzazione del ritratto del poeta.

⁸⁶ Giovanni Cosimo Villifranchi (1646-1699) fu per molti anni al servizio del gran principe Ferdinando de' Medici non solo come medico personale ma anche come autore di libretti comici che vennero rappresentati tra il 1683 e il 1695 nella villa medicea di Pratolino (per una valida sintesi dell'attività di librettista del Villifranchi si veda G. Rossi Rognoni, in Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., p. 160, n. 12). Rimasto fino al 1726 nello studio del Gabbiani, il *Ritratto del Dottore Giovanni Cosimo Villifranchi* entrò, dopo una breve sosta in casa del nipote Gaetano, nella collezione di Ignazio Enrico Hugford come lui stesso ricorda, cfr. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 39. Alla esposizione tenutasi nel chiostro della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata nel 1767 il biografo presentava la *Testa di Ritratto del Dottor Villifranchi* eseguita dal Gabbiani, che potrebbe essere identificata con il dipinto in oggetto cfr. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte*, cit., p. 87.

⁸⁷ Anton Domenico, nella veste eccezionale di poeta, si cimentava nell'esercizio poetico in risposta ad alcune composizioni del Baldassini lusinghiere delle opere del pittore, le quali confermano, se non una riflessione critica sul Gabbiani, certamente una attenzione coeva rivolta al suo operato cfr. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit. p. 39. Al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi è conservato nel *corpus* grafico del Gabbiani un disegno che ritrae di profilo il Baldassini, inv. n. 3590 F, matita rossa su carta bianca incollata su altra carta con cornice a penna, 127x85 mm.

Il Gabbiani sviluppa in profondità gli sfondi in cui ambienta non solo le grandi pale d'altare come la citata *Pentecoste* ma anche i quadri da cavalletto come il *Cristo che somministra da bere a San Pietro d'Alcantara alla presenza di Santa Teresa d'Avila* di Monaco di Baviera del 1713 e la *Cena in casa del Fariseo* di Dresda⁸⁸. In essi si rivela l'adesione agli impianti compositivi ed espressivi della *Pentecoste* di Tiziano ma anche delle *Cene* di Paolo Veronese, da cui il Gabbiani trasse delle copie ricordate dallo Hugford tra i dipinti trovati nello studio del maestro dopo la sua morte⁸⁹ e non identificate come la copia su «piccola tela»⁹⁰ tratta dal *Battesimo di Cristo* conservata nell'appartamento del gran principe Ferdinando oppure quella derivata da una delle versioni del *Martirio di Santa Giustina*⁹¹.

Non sorprende l'interesse di Gabbiani per il lessico veronesiano, il cui studio dovè essere incentivato anche dall'entusiasmo trasmessogli dall'amico Sebastiano Bombelli, che fu, secondo le fonti, un assiduo copista e il responsabile, ancora prima di Sebastiano Ricci, della rivalutazione della pittura di Paolo a Venezia⁹².

Citazioni dalle opere dei grandi maestri del Cinquecento veneziano che si modernizzano nell'adesione al colore intenso e caldo e alla stesura della materia pittorica più veloce e in alcuni tratti liquida, offerta dagli esempi fiorentini della pittura di Sebastiano Ricci, si ravvisano in pezzi quali l'*Allegoria della Toscana*, o i modelletti per gli episodi della vita di Ercole affrescati

⁸⁸ Il dipinto bavarese è ricordato dalle fonti antiche quale dono di Cosimo III alla figlia Anna Maria Luisa e, sebbene l'iscrizione a tergo indichi il 1714 quale presunto anno di esecuzione, l'inedito pagamento di 200 talleri avvenuto il 6 settembre 1713 anticipa a tale data la realizzazione dell'opera. Sull'opera si rinvia a N. Barbolani di Montauto, in S. Casciu (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006, pp. 318-319, n. 175; la tela di Dresda attende un giusto interesse non ancora emerso come risulta dai recenti cataloghi della galleria tedesca che le riservano una semplice menzione cfr. H. Marx (hrsg.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog*, 2 voll., König, Köln 2005, II, *Illustriertes Gesamtverzeichnis*, p. 753, n. 751.

⁸⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 53-55.

⁹⁰ Ivi, p. 53.

⁹¹ Sul *Battesimo di Cristo* del Veronese si veda M. Chiarini, in Id., Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina*, cit., II, p. 479, n. 780 con bibliografia precedente. Del *Martirio di Santa Giustina* sono note la versione fiorentina, acquistata nel 1675 dal cardinale Leopoldo de' Medici da Paolo del Sera, la grande pala per l'altare maggiore della basilica di Santa Giustina a Padova che il Gabbiani potrebbe avere visto nella sosta durante il viaggio di ritorno a Firenze documentata in una lettera dell'Ambrogi al Salviati e infine la tela conservata nel Museo Civico della città veneta, cfr. Pignatti, *Veronese*, cit., pp. 60, 137, figg. 121-123, 458-469, 471-474.

⁹² S. Marinelli, *Veronese nella storia*, in G. Baldassin Molli, D. Banzato, E. Gastaldi (a cura di), *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 2014-2015), Skira, Milano 2014, p. 50.

in palazzo Marucelli-Fenzi⁹³. Una materia pittorica a volte trattata con più velocità in accordo con il gusto settecentesco per la pittura vivida e abbozzata, di cui il Gabbiani dà ampia prova nei modelli per gli affreschi dipinti nella villa medicea di Poggio a Caiano, nei palazzi Corsini e Incontri, o nelle chiese di San Frediano in Cestello e dell'eremo di Montesenario (Fig. 7)⁹⁴. Il modo di comporre e l'esecuzione delle figure ariose e lievi espressi nel modello e nei disegni preparatori degli affreschi Corsini⁹⁵ risentono, nell'opinione di Mara Visonà, di una matrice veneta a cui contribuirono l'esempio fiorentino lasciato dal padovano Pietro Liberi nell'oratorio dei Vanchetoni nel 1639⁹⁶ e gli esercizi svolti dal Gabbiani sugli «sfondi» di Paolo Veronese ricordati dallo Hugford⁹⁷. Tra questi il biografo menziona la copia non rinvenuta e tratta dal *Trionfo di Venezia* della sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale, i cui grandi angeli che scendono dal cielo possono avere suggerito al Gabbiani soluzioni formali per la figura dell'*Abbondanza* posta al centro della *Glorificazione della famiglia Corsini*. Della conoscenza degli impianti compositivi e pittorici veronesiani Anton Domenico aveva già dato ampia prova in uno dei tre affreschi condotti in palazzo Medici Riccardi nel 1691-1692, 'au retour' da Venezia, raffigurante *Le Belle Arti innalzate all'Immortalità*. Il ricordo del maestro veneto è percepibile nel gusto di mettere in scena eleganti allegorie formate da gruppi di figure disposti armonicamente nello spazio e nella preferenza per i colori chiari e cangianti⁹⁸. Nell'impresa riccardiana il Gabbiani dimostra di avere compreso le riflessioni di Giorda-

⁹³ Sulle tre tele conservate nei depositi degli Uffizi si rinvia alle schede di M. Chiarini, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 62-63, 68-69, nn. 9, 10, 12.

⁹⁴ Sui modelli preparatori degli affreschi citati si rinvia a Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini*, cit., p. 55; R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 56-59, 106-114, 283-284; Barletti, *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei*, cit., p. 155; R. Spinelli, in C. Sisi, R. Spinelli (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2009), Giunti, Firenze 2009, pp. 98-99, n. 18, 132-133, n. 33.

⁹⁵ La riflessione mi è stata riferita in una delle varie occasioni di confronto sul tema offertemi da Mara Visonà che ringrazio. Sugli affreschi Corsini si rinvia a Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini*, cit., pp. 55, 57, 64-67, 80-89, 123, 126, 129-130, tavv. 35-41, 54-67.

⁹⁶ Sull'oratorio di San Francesco detto dei Vanchetoni si rinvia a M. Gregori, *L'Oratorio dei Vanchetoni*, «Bollettino della Unione Storia ed Arte», 1-2, 1967, pp. 2-3; A. Barsanti, *Una Confraternita dimenticata*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 115-133.

⁹⁷ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit. p. 54.

⁹⁸ Sugli affreschi Riccardi si rinvia a R. Spinelli, *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici*, in C. Giannini, S. Meloni Trkulja (a cura di), *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 2005), Olschki, Firenze 2005, pp. 75-81, figg. 46, 47, 49.

no sulla pittura di Paolo nell'omaggio alle cromie accese esibite nella vicina galleria che il fiorentino ripropone nella scelta del blu acceso e del verde acido per i panni indossati da alcune figure ne *L'eroe abbatte l'Errore e incatena la Concupiscenza*. L'ardita impaginazione spaziale e le figure scorciate avvolte da panneggi ampi e variegati espressi nella *Caduta di Icaro*, affrescata nella prima delle tre stanze Riccardi su via Larga, sono debitorie nell'invenzione anche degli studi rivolti alle tele di Tintoretto ricordate dallo Hugford⁹⁹.



Figura 7 – Anton Domenico Gabbiani, *La Madonna dona l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

⁹⁹ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 54, «La presentazione al Tempio, di mano del Tintoretto, in tela di braccia due e un quarto pel traverso».

Un foglio¹⁰⁰ (Fig. 8) conservato agli Uffizi nel *corpus* grafico del Gabbiani testimonia l'esercizio, taciuto dai biografi, sulle tele eseguite dal Robusti per la Scuola di San Rocco, delle quali il Gabbiani copia a matita nera ed acquerellature brune l'*Elia e l'angelo* dipinto nella sala superiore dell'edificio veneziano¹⁰¹.



Figura 8 – Anton Domenico Gabbiani, *Elia e l'angelo* (da Tintoretto). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

L'interesse per le complesse composizioni a decoro dei soffitti veneziani può essere stato approfondito dal Gabbiani in occasione del secondo soggiorno in

¹⁰⁰ GDSU, inv. n. 16149 F, matita nera, acquerellature brune, carta gialletta, 401×259 mm. La nota «da Tintoretto» è riportata sul cartone di supporto in basso a destra. Il foglio è stato pubblicato da Sandro Bellesi come probabile disegno preparatorio al dipinto eseguito dal Gabbiani per Girolamo Biffi nel 1674, durante il soggiorno formativo all'Accademia medicea di Roma, cfr. S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96. Trattandosi di un esercizio grafico derivato da un originale di Tintoretto l'ipotesi avanzata dallo studioso perde di validità.

¹⁰¹ R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, cat. n. 343, II, p. 511, fig. 442.

‘Lombardia’ svoltosi agli inizi del 1697, quando, nel ricordo del Baldinucci, il pittore fu inviato dal gran principe Ferdinando in qualità di esperto consulente per «l’acquisto d’un qualche bel quadro per la raccolta che andava facendo»¹⁰². Il pittore fece alcune soste documentate a Modena e a Parma alle quali seguirono Venezia e Verona nel periodo carnevalesco¹⁰³. Tutte tappe strumentali all’esigenza del Gabbiani di aggiornarsi sulle grandi composizioni che decoravano le cupole delle chiese e i soffitti dei palazzi per poter soddisfare le committenze appena ricevute della volta del Cestello e del ‘cielo’ del salone Corsini.

Al 1717 sono ascrivibili l’*Autoritratto*¹⁰⁴ in età adulta, il *Ritratto di Anna Maria Luisa de’ Medici in abito vedovile*¹⁰⁵ e il *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana cacciatrice* (Fig. 9), documentato in quell’anno da una ricevuta di pagamento inedita¹⁰⁶. Tre dipinti che confer-

¹⁰² Baldinucci, *Vite di artisti*, cit., p. 71 (c. 50v del manoscritto).

¹⁰³ Lo scambio di lettere tra un non meglio specificato Andrea Sorzano di Modena e il gran principe Ferdinando conferma la richiesta del Medici di dare accoglienza al pittore fiorentino al suo arrivo nella città estense, avvenuto il 9 gennaio 1697. La sosta diede la possibilità al Gabbiani di «vedere l’appartamento di pitture di questa Corte» (ASFi, Mediceo del Principato, 5881, lettera n. 609f; ivi, 5882, lettera n. 333). La tappa parmense è invece documentata da una lettera di Rutilio Sansedoni del 22 febbraio successivo in cui il religioso informa il fratello Alessandro della sua intenzione di riservare i soldi necessari alla decorazione della volta della cappella nel palazzo familiare a Siena «con isperare che il Gabbiani pittore debba ritornare in breve da Parma, e venirsene, costì, a dar principio all’opera», cfr. G. Balestrucci (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Protagon, Siena 2004, p. 401, doc. 33.

¹⁰⁴ Sul dipinto si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 34-35, n. 2.

¹⁰⁵ Sulla tela si veda R. Spinelli, in Id. (a cura di) *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 36-37, n. 3.

¹⁰⁶ Il dipinto conservato al Musée des Beau-Art de Chambéry (inv. n. M 1358) è stato pubblicato e ricondotto da Sandro Bellesi a Francesco Maria Salvetti, allievo del Gabbiani. Lo studioso attribuisce la tela su «precise basi documentarie», datando la tela al 1711, cfr. S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del ‘600 e ‘700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009, III, p. 248, fig. 1479. Il percorso collezionistico di alcuni dipinti Guicciardini entrati nella raccolta Rinuccini e pervenuti al museo francese in seguito all’acquisto di Hector Garriod è stato chiarito dal Bellesi in altra sede (S. Bellesi, *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi Bronzei del Soldani Benzi*, «Antichità viva», XXXII (5), 1993, pp. 30, 32, nota 37. Sui dipinti Rinuccini confluiti al museo di Chambéry si veda V. Damian, *Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux-Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 339-347; R. Foggi, *Rinuccini*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, III, 2019, pp. 119-122). A parziale correzione di quanto riportato dallo studioso la ricevuta di 15 scudi rilasciata dal Salvetti a Giovanni Gualberto Guicciardini «per la pittura del Ritratto della Sig.ra Sposa Renuccini sua Sig.ra figliola, copiato dall’originale del Gabbiani» è datata 4 giugno 1717 (ASFi, Panciatichi, 123, Ricevute Guicciardini dal 1710 al 1719, c. non numerata). Credo che tale quietanza si debba riferire alla copia tratta dal Salvetti dall’origi-



Figura 9 – Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana cacciatrice*. Chambéry, Musée des Beaux-Arts. [Musée des Beaux-Arts, Chambéry]

mano l'intensa attività di ritrattista svolta dal Gabbiani durante tutta la sua esperienza pittorica, alla quale torna a dedicarsi negli ultimi anni dipingendo sia ritratti di nobildonne effigiate nelle vesti di dee e di personificazioni mitologiche che ritratti aulici. La finezza esecutiva che contraddistingue l'*Autoritratto* in età adulta è sostituita nel citato ritratto dell'Elettrice Palatina in abito vedovile con la stesura della materia pittorica più fluida, il cui impasto è più ricco ed è condotto con una velocità di pennello che trova il suo apice di prestezza nella *Diana Rinuccini*. Dipinto, quest'ultimo, che rivela assonanze dirette nella resa delle teste, dei capelli morbidamente raccolti sulla nuca, nel trattamento delle forme e dei panneggi delle vesti – che, abbondanti, a volte scivolano dai giovani seni – dei busti femminili di Giuseppe Piamontini¹⁰⁷. L'inedito foglio degli Uffizi (Fig. 10)¹⁰⁸, ricondu-

nale eseguito dal Gabbiani per Carlo Rinuccini, neo sposo di Vittoria Guicciardini, sebbene l'inedita ricevuta ammontante a 30 scudi rilasciata da Anton Domenico in data 1 dicembre 1717 sia posteriore di sei mesi a quella del Salvetti (San Casciano in Val di Pesa, archivio Corsini, fondo Rinuccini, Armadio L, stanza 4, filza 17bis, Galleria e Biblioteca Famiglia Rinuccini (Ricevute dei pittori), inserto 12, c. s.). Giovanni Gualberto Guicciardini dovette apprezzare l'originale del Gabbiani visto in collezione Rinuccini tanto da richiederne una copia al Salvetti e a ricorrere direttamente ad Anton Domenico per eseguire il ritratto di Caterina, la sua seconda figlia in occasione del matrimonio con Niccolò Panciatichi. L'inedita ricevuta del pittore datata 27 giugno 1719 per il compenso di 36 scudi relativo al *Ritratto di Caterina Guicciardini Panciatichi in veste di Flora*, non identificato, conferma la commissione del Guicciardini (ASFi, Panciatichi, 123, Ricevute Guicciardini dal 1710 al 1719, c. non numerata). Tale ritratto entrò in collezione Rinuccini e non Panciatichi, come ci si aspetterebbe, al momento della suddivisione del patrimonio del defunto Giovanni Gualberto avvenuta nel 1727 (ASFi, Panciatichi, 109, c. 99r). Il *Ritratto di Caterina* raggiungeva quello della sorella Vittoria già in collezione Rinuccini dove lo Hugford li ricorda entrambi «ammirabili» e dipinti dal Gabbiani «nel tempo del loro spozalizio», come confermano i documenti reperiti (Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 25). Il *Ritratto di Vittoria Guicciardini Rinuccini in veste di Diana* ritenuto del Gabbiani nell'elenco dei dipinti Guicciardini confluiti nella collezione di Niccolò Panciatichi (ASFi, Panciatichi, 109, c. 98v) è quindi da ritenersi la copia eseguita dal Salvetti che credo di avere individuato nella tela conservata presso il Northampton Museum & Art Gallery (Inghilterra). Il dipinto inglese, che rispetta le dimensioni della tela francese, era stato attribuito da Eric Young ad Antonio Bellucci, cfr. E. Young, *Additions to Bellucci's oeuvre*, «Apollo», 100, 1974, p. 305, fig. 11.

¹⁰⁷ Sul Piamontini si veda S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Polistampa, Firenze 2008. Sul suo legame con la pittura del Gabbiani si veda M. Visonà, *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 207-208.

¹⁰⁸ GDSU, inv. n. 16193 F, matita nera, tocchi di matita bianca lumeggiata su carta azzurra incollata su altra carta, 249×299 mm. Senza cogliere la relazione con il dipinto di Pistoia, Riccardo Spinelli indirizza il disegno delle due teste femminili, che cita ma non pubblica, allo studio preparatorio per la figura dell'Estate e per il ritratto di Amerigo Vespucci inseriti nell'affresco della sala della Meridiana di palazzo Pitti, cfr. R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 80, nota 17.

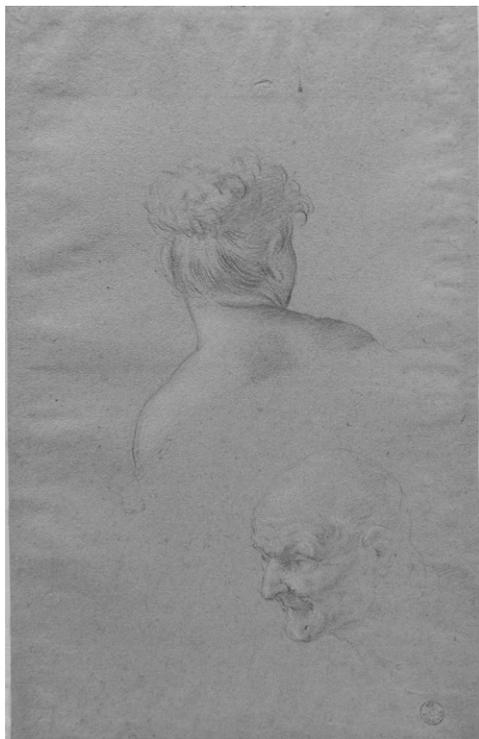


Figura 10 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di testa e spalle femminili e volto di donna anziana*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

cibile alla *Presentazione al tempio*¹⁰⁹ di Pistoia, è il raffinatissimo ‘ritratto’ da tergo della testa della donna in primo piano con i capelli raccolti in una vaporosa e morbida acconciatura che scopre fino alle spalle il candido collo, la quale, con una decisa rotazione, volge il capo verso l’anziana donna sulla sua sinistra. La testa femminile vista da tergo, nel rivelare totalmente la sua matrice cortonesca, ripropone in chiave moderna la sensualità veneziana espressa dai modelli veronesiani, contribuendo ad offrire nuovi esempi di ‘arie’ quali gradevoli espressioni della bellezza giovanile e del genere erotico a cui guarderanno i pittori neoclassici, quali Pierre-Paul Prud’hon¹¹⁰. L’ine-

¹⁰⁹ Sull’opera si rinvia a R. Spinelli, in Id. (a cura di), *Attorno all’opera. La presentazione di Gesù al tempio di Anton Domenico Gabbiani*, Catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico, 2017- 2018), Gli Ori, Pistoia 2018, pp. 74-75, n. 8.

¹¹⁰ Sul tema si rinvia a M. Gregori, *Prud’hon e Pietro da Cortona: un rapporto da chiarire*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati (a cura di), *Studi di storia dell’arte in onore di Denis Mahon*, Electa, Milano 2000, pp. 366-368.

dito studio della variazione della veste e della manica sinistra della donna di spalle della *Presentazione* (Fig. 11)¹¹¹ omaggia, nell'uso della matita rosa, l'accuratezza e la correttezza del disegno appresa da Vincenzo Dandini.



Figura 11 – Anton Domenico Gabbiani, *Studio di figura femminile vista di schiena*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Nella tarda attività il Gabbiani riserva ai dipinti destinati alla devozione privata una più sofisticata sperimentazione delle cromie e delle composizioni con un maggiore accento dell'affettività dei personaggi. Nelle tre tele raffiguranti la *Vergine assunta in cielo con angioletti* (Fig. 12), il *Dio Padre che mostra i simboli della Passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna* (Fig. 13), conservate nel 'soffittone' di palazzo Pitti, e

¹¹¹ GDSU, inv. n. 15482 F, matita rosa, tocchi di matita bianca su carta azzurra incollata su altra carta, 390×248 mm.

la *Morte di San Giuseppe* (Fig. 14), esposta nella sala di Aurora della Galleria Palatina, dipinte per Cosimo III, il Gabbiani semplifica le ambientazioni e ritorna a disporre le figure in primo piano come nei ritratti di gruppo degli anni ottanta del Seicento¹¹². Il colorismo intenso e la stesura fluente della materia pittorica espressa nella *Assunta* e nel *Dio Padre* – tele compagne eseguite verosimilmente nei primi anni venti del Settecento – riprendono le chiarezze cromatiche del Ricci che il Gabbiani poté cogliere dal bozzetto relativo all'affresco, compiuto nel 1706-1707, della volta dell'antisala dell'appartamento estivo di Ferdinando di Cosimo III a palazzo Pitti raffigurante *Venere e Adone*, conservato nella collezione del gran principe¹¹³. Nella mostra fiorentina del 1969 al bellunese era stata attribuita la *Morte di San Giuseppe*¹¹⁴, che è ritenuta l'ultima tela commissionata ad Anton Domenico da Cosimo III, in cui i cromatismi e i forti accenti chiaroscurali sostenuti da una rapida stesura della ricca, quasi pastosa, materia pittorica giustificano l'errore attributivo. L'incarnato ceruleo, alla Guercino, del morente Giuseppe e della dolente Maria Vergine rammentano lo studio delle composizioni del maestro di Cento testimoniato dai disegni del Gabbiani derivati dagli affreschi di Piacenza in collezione Gabburri, confluiti nella collezione grafica degli Uffizi¹¹⁵, e dall'esercizio sulle scelte coloristiche e sui forti accenti chiaroscurali esemplificati dal *San Pietro che resuscita la vedova Tabita*, altro dipinto appartenuto al gran principe Ferdinando, da cui, secondo lo Hugford, il Gabbiani trasse una copia¹¹⁶.

¹¹² Sull'*Assunta* (Inv. Poggio Imperiale rosso, n. 359) si rinvia a S. Meloni Trkulja, in *La Madonna nell'arte italiana*, Catalogo della mostra (Osaka, Hanshin-Shiga, Museo Kinoshita-Hiroshima, Museo Municipale di Kure-Tokyo, Tobu, 1982-1983), NHK Visual art center, Osaka 1982, pp. non numerate, n. 5. Sulla tela raffigurante *Dio Padre che mostra i simboli della passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna* (inv. 1890, n. 6215) si veda S. Meloni Trkulja, in A. Walther, H. Nützmann (hrsgg.), *Kunstschätze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Catalogo della mostra (Dresda, Albertinum-Berlino, Bode Museum, 1987), Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Staatliche Museen zu Berlin, Dresden-Berlin 1987, pp. 124-125, n. 52. Sulla *Morte di San Giuseppe* (Inv. Poggio Imperiale, n. 1029) si rinvia in ultimo a R. Spinelli, in Sisi, Spinelli (a cura di), *Il fasto e la ragione*, cit., p. 212, n. 71, con bibliografia precedente.

¹¹³ Sul bozzetto del Ricci si rinvia a M. Chiarini, in Pavanello (a cura di) *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 66-67, n. 11.

¹¹⁴ M. Chiarini, in Id. (a cura di), *Artisti alla corte granducale*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1969), Centro Di, Firenze 1969, p. 76, n. 130.

¹¹⁵ Su tali disegni si rinvia a N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, «Paragone», LVIII (75-76), 2007, p. 47, nn. 31-37, tav. 43.

¹¹⁶ Sulla presunta copia di Gabbiani derivata dal dipinto di Guercino si rinvia a Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., p. 54.



Figura 12 – Anton Domenico Gabbiani, *Vergine assunta in cielo con angioletti*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 13 – Anton Domenico Gabbiani, *Dio Padre che mostra i simboli della Passione portati dagli angeli a Gesù Bambino in braccio alla Madonna*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 14 – Anton Domenico Gabbiani, *Morte di San Giuseppe*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, palazzo Pitti, Galleria Palatina, sala di Aurora. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Un dipinto, quello del Barbieri, che concorse a suggerirgli la formula compositiva della tarda ed inedita *Morte di Santa Scolastica*, già a Buggiano Castello (Pistoia) (Fig. 15)¹¹⁷, per la quale il Gabbiani dové considerare attentamente una tela di eguale soggetto dipinta da Luca Giordano per la basilica di Santa Giustina a Padova nel 1676¹¹⁸, forse già vista nella sua sosta in città nel 1681¹¹⁹.

¹¹⁷ La tela, ricordata da Anna Benvenuti ancora sull'altare nel 1999, è attualmente irrintracciabile, cfr. A. Benvenuti, in O. Casazza (a cura di), *La Valdinevole. la storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio; itinerari nel patrimonio storico-religioso*, Mondadori, Milano 2000, p. 97; Sandro Bellesi la cita ma non la pubblica, cfr. S. Bellesi, *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, p. 59. Ringrazio Mina Gregori per la generosità con la quale ha concesso la riproduzione fotografica della tela, altrimenti sconosciuta.

¹¹⁸ Sulla tela si rinvia a O. Ferrari, in Id., G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa, Napoli 1992 (ed. orig. 1966), I, pp. 287-288, n. A224.

¹¹⁹ Le citate lettere dell'Ambrogi al Salviati documentano una sosta a Padova del maggiordomo in compagnia del Gabbiani durante il viaggio di ritorno a Firenze. Nelle missive si riferisce che il pittore fosse andato a raccomandarsi al Santo di quella città affinché lo illuminasse sulla strada da percorrere, e per tale motivo egli andava «disponendo le cere per supire tutte quelle difficoltà che ci possono ess[er]e». In quella occasione il Gabbiani decise di fare ritorno a Firenze al seguito dell'Ambrogi, il quale nei due giorni di permanenza a Padova condivise con il pittore l'occasione di visitare la quadreria di un non meglio definito conte Borromei, sulla quale il Gabbiani riserva



Figura 15 – Anton Domenico Gabbiani, *Morte di Santa Scolastica*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

Anton Domenico se ne serve, senza trattenersi dal parafrasarla, per dipingere la figura della monaca salda in primo piano che, mesta, accompagna con letture sacre il trapasso della santa sorella. Entrambi i dipinti sono connotati dalla presenza fragorosa dell'apparizione angelica, cortonesca nel trinciato dei panneggi, nei moti, negli affetti espressi alla correggesca. L'eloquio sommessamente dolente delle pose e della gestualità delle benedettine scelto dal Giordano per donare all'opera un ritmo compositivo sorvegliato, in cui la predilezione per corpi agili e snodati è abbandonata, e l'esperimento, a quella altezza cronologica, di lumeggiare alla veneta nel graduale schiarimento delle forme in profondità, sono resi dal Gabbiani con maggior esito espressivo, raggiungendone il vertice affettivamente coinvolgente. Il Gabbiani si conferma capace di gestire con abilità i neri delle vesti delle monache benedettine e dimostra di aver totalmente appreso la magistrale lezione sulle possibili declinazioni dei toni di colore già espressa nella variegata gamma dei bruni

parole di elogio ricordate dal maggiordomo: «veramente [...] dice che vi è di belle cose» (Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, f. XXXVI, fasc. I, ins. 7, c. non numerata, lettera del 15 febbraio 1681 stile comune).

diffusa nel citato *Cristo che somministra da bere a San Pietro d'Alcantara alla presenza di Santa Teresa d'Avila*, probabilmente frutto dell'esercizio sui virtuosismi del rosso espressi da Anton Van Dyck nel *Ritratto del cardinale Bentivoglio*, da cui Anton Domenico trasse una copia non rintracciata¹²⁰.

Bibliografia

- Agostini G., Allegrì E. (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1978-1979), Centro Di, Firenze 1978.
- Alfonsi M.S., *Cosimo II de' Medici e Venezia. I primi anni di regno*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine 2002, pp. 265-301.
- Baldinucci F.S., *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, prima edizione integrale del codice palatino 565, trascrizione, note, bibliografia e indici di A. Matteoli (a cura di), De Luca, Roma 1975.
- Balestrucci G. (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Protagon, Siena 2004.
- Barbolani di Montauto N., *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII (135-136), 2017, pp. 26-55.
- Barbolani di Montauto N., Turner N., *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, «Paragone», LVIII (75-76), 2007, pp. 27-92.
- Barletti E., *Anton Domenico Gabbiani e il Convito degli Dei. L'ultima impresa, la caduta dal 'cielo' e un miglior principio*, in Id. (a cura di), *Palazzo Incontri*, Banca CR Firenze, Firenze 2007, pp. 123-155.
- Barsanti A., *Una Confraternita dimenticata*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 115-133.
- Bellesi S., *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (II)*, «Paragone», XXXIX (465), 1988, pp. 79-96.
- , *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi Bronzei del Soldani Benzi*, «Antichità Viva», XXXII (5), 1993, pp. 26-32.
- , *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, pp. 56-122.
- , *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Polistampa, Firenze 2008.
- , *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009.
- Betti M., *L'attività giovanile del Gabbiani e la pala dei Santi Apostoli*, in M.M. Simari (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011, pp. non numerate.
- Bisceglia A., Ceriana M., Mammana S. (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2016), Sillabe, Livorno 2016.
- Boni F. (de), *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840.
- Borroni Salvadori F., *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, pp. 1-166.
- Bottari G.G., Ticozzi S., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., 1822-1825, per Giovanni Silvestri, Milano.

¹²⁰ Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, cit., pp. 54-55.

- Casazza O. (a cura di), *La Valdnievole. la storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio; itinerari nel patrimonio storico-religioso*, Mondadori, Milano 2000.
- Casciù S., *Aggiornamenti e nuove acquisizioni per l'iconografia rediana*, in W. Bernardi, L. Guerrini (a cura di), *Francesco Redi. Un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, Olschki, Firenze 1999, pp. 263-274.
- (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006.
- Chiarini M., *Artisti alla corte granducale*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1969), Centro Di, Firenze 1969.
- , *Niccolò Cassana. Portraitist of the Florentine Court*, «Apollo», 100, 1974, pp. 234-239.
- , *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (I-III)*, «Paragone», XXVI (301), 1975, pp. 57-98; XXVI (303), 1975, pp. 75-108; XXVI (305), 1975, pp. 53-83.
- , *Inediti del Settecento fiorentino. Anton Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Electa, Milano 1977, II, pp. 586-591.
- , *La pittura del Settecento in Toscana*, in G. Briganti (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, pp. 301-351.
- (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Seat, Torino 1997.
- (a cura di), *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2000), Sillabe, Livorno 2000.
- Chiarini M., Padovani S. (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003.
- Cocke R., *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972.
- Damian V., *Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux-Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 339-347.
- Di Blase C., *Arcadia edificante. Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1969.
- Di Dedda M.T., *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, «Storia dell'arte», 119, 2008, pp. 31-96.
- Draghi S., Tosone A. (a cura di), *La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018.
- Ewald G., *Unknown works by Baldassare Franceschini, called il Volterrano (1611-1689)*, «The Burlington Magazine», CXV (842), 1973, pp. 272-283.
- , *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Bruckmann, München 1976, pp. 344-358.
- Ferrari O., Scavizzi G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa, Napoli 1992 (ed. orig. 1966).
- Flores D'Arcais F., *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci*, «Antichità Viva», XII (2), 1973, pp. 18-25; XII (4), 1973, pp. 15-28; XII (6), 1973 pp. 6-13.
- Foggi R., *Rinuccini*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, III, 2019, pp. 105-143.
- Gady B., Milovanovic N. (éds.), *Charles Le Brun (1616-1690)*, Catalogo della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 2016), Lienart, Paris 2016.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).

- Goldenberg Stoppato L., *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006), Sillabe, Livorno 2006.
- , *Carlo Dolci ritrattista*, in S. Bellesi, A. Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci 1616-1687*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2015), Sillabe, Livorno 2015, pp. 85-100.
- Gregori M., *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in Ead. (a cura di), *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 1965), Vallecchi, Firenze 1965, pp. 5-37.
- , *L'Oratorio dei Vanchetoni*, «Bollettino della Unione Storia ed Arte», 1-2, 1967, pp. 2-3.
- , *Florence and Tuscany*, in J. Maxon, J. Rishel (eds.), *Painting in Italy in the eighteenth century. Rococo to Romanticism*, Catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1970), Veriton Company, Chicago 1970, pp. 154-155.
- , *Ricerche per Antonio Franchi*, «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89.
- , *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-266.
- , *Firenze*, in Ead. (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Bolis, Bergamo 1998, pp. 168-177.
- , *Pietro da Cortona e Firenze*, in C.L. Frommel, S. Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 1997), Electa, Milano 1998, pp. 129-144.
- , *Prud'hon e Pietro da Cortona: un rapporto da chiarire*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Electa, Milano 2000, pp. 366-368.
- , *Palazzo Pitti, piano nobile: gli affreschi di Pietro da Cortona nella stanza della Stufa e nelle sale dei Pianeti*, in Ead. (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006, pp. 91-134.
- , *La pittura a Firenze nel Settecento, dai Medici ai Lorena*, in Ead., R.P. Ciardi (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 9-40.
- Guicciardini Corsi Salviati A., *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze, 1650-1700*, Centro Di, Firenze 1989.
- Hugford I.E., *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino ...*, nella stamperia Mœuckiana, Firenze 1762.
- Hurtubise P., *Une Famille-témoin, les Salviati*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1985.
- Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796.
- Leionotti O., Prenetteri B. [G.D. Ottonelli, P. Berrettini], *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro ...*, ed. a cura di V. Casale, Canova, Treviso 1973 (ed. orig. 1652).
- Maccioni P., *Palazzo Corsini e villa Le Corti*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. I. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chavistelli a Niccolò Contestabili*, Edifir, Firenze 2012, pp. 21-42.
- La Madonna nell'arte italiana*, Catalogo della mostra (Osaka, Hanshin-Shiga, Museo Kinoshita-Hiroshima, Museo Municipale di Kure-Tokyo, Tobu, 1982-1983), NHK Visual art center, Osaka 1982.
- Marangoni M., *La pittura fiorentina del "Settecento"*, «Rivista d'arte», 8, 1912, pp. 61-102.
- Marinelli S., *Veronese nella storia*, in G. Baldassin Molli, D. Banzato, E. Gastaldi (a cura di), *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 2014-2015), Skira, Milano 2014, pp. 47-59.

- Marx H. (hrsg.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog*, 2 voll., König, Köln 2005.
- Matteoli A., *Toscani illustri. Lo scienziato aretino Francesco Redi; apporti all'iconografia*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 74, 2007, pp. 51-72.
- Meloni Trkulja S., *Luca Giordano a Firenze*, «Paragone», XXIII (267), 1972, pp. 25-74.
- Minicucci M.J., *Parabola di un museo*, «Rivista d'arte», 39, 1987, pp. 215-433.
- Morelli L., *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013.
- Mosco M., *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, Pagliai, Firenze 2007.
- Osano S., *Le riproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e XVIII secolo: sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in Id. (a cura di), *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Centro Di, Firenze 2017, pp. 21-55.
- Paliaga F., *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 83, 2016, pp. 53-101.
- Pallucchini R., Rossi P., *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Electa, Milano 1990.
- Pavanello G. (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010), Marsilio, Venezia 2010.
- Petrucchi F. (a cura di), *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia, palazzo Chigi, 2005), Skira, Milano 2005.
- Pignatti T., *Veronese*, Alfieri, Venezia 1976.
- Pinchera V., *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999.
- Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino fatti intagliare in rame da Ignazio Enrico Hugford pittore e suo discepolo ...*, nella stamperia Moückiana, Firenze 1762.
- Rizzi A. (a cura di), *Mostra del Bombelli e del Carneo*, Catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 1964), Doretti, Udine 1964.
- Salvagnini G., *La decorazione pittorica della cappella Cecchi*, in G.C. Romby, A. Spicciani (a cura di), *Il Duomo di Pescia: una chiesa per la città*, ETS, Pisa 1998, pp. 87-93.
- Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 voll., Gaetano Cambiagi et al., Firenze 1769-1775.
- Simari M.M. (a cura di), *Il restauro della pala di Anton Domenico Gabbiani nella basilica dei Santi Apostoli di Firenze*, Sillabe, Livorno 2011.
- Sisi C., Spinelli R. (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2009), Giunti, Firenze 2009.
- Sotheby's, *Catalogue of an important collection of old master paintings*, 12 giugno 1968, Sotheby's, London 1968.
- Spinelli R., *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003.
- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003.
- , *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del palazzo dei Medici*, in C. Giannini, S. Meloni Trkulja (a cura di), *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca*

- Giordano e oltre*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 2005), Olschki, Firenze 2005, pp. 55-84.
- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013.
 - (a cura di), *Attorno all'opera. La presentazione di Gesù al tempio di Anton Domenico Gabbiani*, Catalogo della mostra (Pistoia, Museo Civico, 2017- 2018), Gli Ori, Pistoia 2018.
- Strocchi M.L., *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1982, pp. 42-49.
- Turner N., *A Previously unpublished compositional study by Anton Domenico Gabbiani for his late "Rest on the flight into Egypt" at Marina di Carrara (Massa Carrara)*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005, pp. 28-32.
- Visonà M., *Un autoritratto di Anton Domenico Gabbiani per la medaglia di Massimiliano Soldani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 525-527.
- , *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180.
 - , *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 201-217.
- Walther A., Nützmann H. (hrsgg.), *Kunstschätze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Catalogo della mostra (Dresda, Albertinum-Berlino, Bode Museum, 1987), Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Staatliche Museen zu Berlin, Dresden-Berlin 1987.
- Wethey H.E., *The Paintings of Titian*, 3 voll., Phaidon, London 1969-1975.
- Young E., *Additions to Bellucci's oeuvre*, «Apollo», 100, 1974, pp. 300-305.

Amori proibiti in palazzo Mondragone Carnesecchi. Un'inedita cupola di Antonio Puglieschi e una memoria medicea*

Marco Betti

La conoscenza piena della città è impossibile.

Capita ogni giorno di passeggiare in strade, affiancando edifici che, allo spettatore che dedica loro un interesse sincero e uno sguardo attento, raccontano sempre una storia diversa.

È questo il caso del palazzo Mondragone Carnesecchi, posto nel cuore del centro di Firenze – tra via dei Panzani, via del Giglio e via dei Banchi – e oggi adibito a grande magazzino.

Là dove, fino al primo Cinquecento, sorgevano le case dei Tornabuoni, dei Carnesecchi, dei fratelli Alessandro e Giovanni Cini e infine di Filippo di Guasparre Ricasoli, il celebre scultore e architetto Bartolomeo Ammannati¹, su incarico e a spese del granduca Francesco I de' Medici, realizzò nel 1570

* Il presente scritto si basa sull'intervento tenuto in occasione del pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà, organizzato da Antonella Nesi, Cristiano Giometti, Marco Betti e Carlotta Brovadan, e svolto il 20 febbraio 2016 presso il Museo Bardini.

¹ Nella vita di Bartolomeo Ammannati redatta da Filippo Baldinucci si legge: «In Firenze per don Fabio Arazzola Aragona spagnolo marchese di Mondragone, che fu maestro di camera della gl. mem. del granduca Francesco, fece il disegno per un palazzo in sul canto detto per avanti il canto de' Cini, poi, dal padron del palazzo, il canto a Mondragone; la qual fabbrica contiene in sé alcune vestigia dell'antico cerchio della città nostra» (F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue*

Marco Betti, Opificio Foundation, Italy, marcobetti.fi@gmail.com, 0000-0001-8760-7355

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Betti, *Amori proibiti in palazzo Mondragone Carnesecchi. Un'inedita cupola di Antonio Puglieschi e una memoria medicea*, pp. 147-164, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.09, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

un possente palazzo per il marchese napoletano Fabio Arazzola di Mondragone, esponente di spicco della corte fiorentina².

Trovandosi a dover lavorare su costruzioni preesistenti, l'Ammannati decise di non eliminare completamente le case dei precedenti proprietari, bensì di dare un'unica forma alla molteplicità degli spazi; un limite col quale l'architetto³ dovette fare i conti era rappresentato dall'impossibilità di espandere il nuovo edificio verso l'esterno, dal momento che le strade confinanti erano già piuttosto anguste: ne risultò, dunque, un palazzo trapezoidale che, a causa dei muri ingrossati internamente, appariva suddiviso in molti ambienti piccoli e bizzarri derivati da queste trasformazioni strutturali.

Secondo la tradizione, o per meglio dire secondo un antico pettegolezzo⁴, proprio all'interno di questa dimora avvenivano – col benessere e l'aiuto della marchesa Anna Ramirez de Montalvo⁵, moglie di Pedro Arazzola di Mondragone, il figlio del marchese Fabio – gli incontri adulterini tra il granduca Francesco e la sua amante, la celebre veneziana Bianca Cappello, più tardi sua seconda moglie.

in qua, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), II, 1846, p. 358).

² Inizialmente il Mondragone prese in affitto la porzione di casa posseduta dal Ricasoli, poi, dopo essere entrato in possesso dell'eredità dei Cini, occupò tutto l'immobile (si veda L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, I pp. 277-278). Per le notizie storiche sul palazzo si veda in particolare la scheda di L. Trabalzini, in C. Acidini Luchinat, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Pagliai, Firenze 2011, pp. 213-214 (con bibliografia precedente).

³ Accanto all'attività di scultore, Bartolomeo condusse una felice e apprezzata carriera di architetto, tanto che l'umanista fiorentino Cosimo Bartoli gli dedica la sua traduzione in volgare del *De Statua* albertiano, definendo l'artista «[...] architetto et scultore eccellentissimo» (L.B. Alberti, *Opuscoli morali*, tr. it. di C. Bartoli, appreso Francesco Franceschi, Venezia 1568, p. 289; A. Belluzzi, *Scultura e architettura nell'opera di Ammannati*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra e il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 2011), Giunti, Firenze 2011, pp. 300-301).

⁴ La notizia dei ritrovi clandestini della coppia di amanti nel palazzo dei Mondragone ha origini molto antiche, si trova citata, nei testi a stampa, già dal Settecento (si veda, per esempio, M. Lastrì, *L'Osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria, seconda edizione riordinata e compiuta*, 8 voll., nella stamperia di Antonio Giuseppe Pagani e compagni, Firenze 1797-1799 (ed. orig. 1776-1778), III, 1798, pp. 34-44, dove i coniugi Mondragone vengono descritti come gli organizzatori degli incontri).

⁵ Figlia di don Antonio Ramirez de Montalvo, primo maggiordomo di Cosimo I de' Medici e avo della celebre mistica Eleonora, Anna, dopo la morte del marito Pedro Arazzola di Mondragone, si ritirò il 29 settembre 1593 nel convento di San Vincenzo d'Annalena a Firenze, cfr. Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASFI), Carte Ramirez Montalvo, serie Famiglia, n. 3, ins. 1). Il coinvolgimento di Anna negli incontri non è accertato, infatti già nel 1883 (G.E. Saltini, *La fuga di Bianca Cappello da Venezia. Memoria storica*, «La Rassegna Nazionale», V (15), 1883, p. 29) veniva negata la responsabilità della nobildonna e condannata la maldicenza che aveva attraversato i secoli e infamato per sempre il nome della marchesa.

Nell'estate del 1575, per motivi non meglio precisati, il marchese di Mondragone cadde in disgrazia presso Francesco I de' Medici e nel giro di un mese fu costretto a lasciare Firenze per tornare a Napoli⁶.

Il palazzo fu allora acquistato dal ricco banchiere Zanobi di Bartolomeo Carneseccchi⁷, il quale riportò l'immobile tra i possedimenti della sua famiglia. Ma le eccezionali, quasi rocambolesche vicende della dimora – e dei suoi fitti passaggi di proprietà – non si erano concluse: già alla metà del secolo successivo, infatti, Ugolino di Piero del Vernaccia, mercante, magistrato e stimato senatore⁸, comperò l'abitazione dai discendenti di Zanobi⁹.

Antichissima famiglia toscana – si ritiene essere una stirpe proveniente dal Castello di Cintoia presso Greve in Chianti, nella parte meridionale della provincia di Firenze¹⁰ – dalla quale ebbero origine illustri personaggi inseriti nella vita politica fiorentina al tempo dei granduchi medicei, i del Vernaccia fecero la loro fortuna, analogamente a quanto fatto da altre ricche famiglie nel primo Seicento, principalmente con la produzione e il commercio della seta, attività redditizia che permise loro, nel giro di pochi anni, di espandere gli af-

⁶ Agostino Lapini tramanda che il 12 agosto 1575 Francesco I de' Medici comunicò a Fabio Arazzola di Mondragone che entro il mese di settembre lo avrebbe voluto fuori dal Granducato di Toscana (A. Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596 ... ora per la prima volta pubblicato*, a cura di G.O. Corazzini, Sansoni, Firenze 1900, p. 188). È probabile che la cacciata del Mondragone rientrasse nel nuovo indirizzo politico che Francesco stava dando alla Toscana: nell'ultima parte del suo granducato si assiste a un deciso raffreddamento dei rapporti politici con la Spagna, rapporti nati con Eleonora di Toledo, la quale aveva introdotto alla corte di Firenze molti nobili e politici del regno spagnolo, e fino a quel momento più che floridi. Secondo un'altra versione il Mondragone sarebbe stato cacciato da Francesco poiché questi aveva scoperto che il marchese napoletano aveva confidato dei segreti di stato al re Filippo II di Spagna, mandando così a monte alcune importanti trattative commerciali (Lastri, *L'Osservatore*, cit., p. 45).

⁷ Stando a quanto riportato dalla letteratura antica, il Carneseccchi pagò l'immobile 7000 scudi (cfr. Lapini, *Diario*, cit., p. 189). Zanobi era l'unico figlio maschio del senatore Bartolomeo, detto anche Baccio, e di Maddalena di Luigi Velluti (si veda la *Cronica di casa sua* scritta da Paolo Velluti e pubblicata entro D. Velluti, *Cronica di Firenze dall'anno MCCC in circa fino al MCCCLXXX*, presso Domenico Maria Manni, Firenze 1731, pp. 30-31). Fu proprio Zanobi a commissionare a Giovanni Caccini le due sculture, raffiguranti san Zanobi e san Bartolomeo, poste nella cappella di famiglia in Santa Maria Maggiore a Firenze (cfr. Baldinucci, *Notizie de' Professori*, cit., II, 1846, p. 289).

⁸ Ugolino fu eletto senatore il 14 agosto 1682 (G.M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà, e cittadinanza di Firenze*, 3 voll., presso Giovanni di Simone, Napoli 1753-1754, II [Notizie storico-genealogiche appartenenti alla nobiltà fiorentina. Parte seconda che contiene il Senatorista, o sia la serie de' senatori fiorentini], 1753, p. 141).

⁹ Il palazzo fu acquistato nel 1820 da Hezechià Ambron per il figlio Sabatino, il quale però morì poco dopo. Nel 1841 risultano residenti nella dimora Giuseppe Abramo Ambron, scapolo sessantaquattrenne, il banchiere Sabato Jacob e la moglie di questi (cfr. L. Viterbo, *La comunità ebraica di Firenze nel censimento del 1841*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, p. 18).

¹⁰ C. e I. Baldini, *Pievi, parrocchie e castelli di Greve in Chianti*, Cooperativa tipografica degli operai, Vicenza 1979, p. 358.

fari nelle più importanti piazze d'Europa e, soprattutto, di creare un'impresa bancaria internazionale che consolidò le finanze e il prestigio sociale del casato.

Occorreva, dunque, una dimora in grado di dimostrare platealmente il rango della famiglia, e il palazzo Mondragone, ubicato nel centro della città, a pochi passi dalla cattedrale di Santa Maria del Fiore, parve il luogo adatto: come si è anticipato, nel 1659, infatti, Ugolino del Vernaccia acquistò l'immobile e lo elesse a residenza principale della famiglia.

Figlio di Piero del Vernaccia e della ricca possidente Margherita di Simonetto Morelli¹¹, Ugolino nacque il 23 luglio 1612 nella parrocchia di San Jacopo tra i Fossi, nel quartiere di Santa Croce in Firenze¹². Uomo ricordato per la sua condotta morale ineccepibile e per il suo rigore quasi ostentato – tanto che il poeta satirico Benedetto Menzini lo definì «sudicio»¹³, giacché era talmente avaro da indossare sempre capi sporchi e consunti nonostante le sue immense ricchezze – Ugolino rappresenta l'apice dei successi politici, economici e sociali dei del Vernaccia.

Dal matrimonio con la nobile Laura Costanza di Gino Piero Capponi ebbe diversi figli, dall'atto di battesimo dei quali si evince come il del Vernaccia, insieme con la famiglia, risiedesse stabilmente nel palazzo Mondragone: il primogenito maschio Pietro Antonino, infatti, nato l'8 maggio 1674¹⁴, viene registrato come appartenente al popolo di Santa Maria Maggiore, cioè nell'isolato dove tuttora sorge l'edificio ammannatiano, e lo stesso accade all'altro figlio maschio, Giovan Vincenzo, nato il 10 aprile 1685¹⁵.

Il senatore Ugolino, ormai quasi novantenne, si spense nel gennaio del 1701, e lasciò ai figli l'eredità familiare: di Giovan Vincenzo, bali di Monte San Savino, sappiamo che nel 1703 venne nominato cavaliere di Santo Stefano¹⁶ e che sposandosi con Ortensia di Domenico Caccini, ultima della propria stirpe, portò all'interno della propria famiglia i possedimenti della casata della moglie¹⁷, mentre di Pietro Antonino finora non si conosceva alcuna notizia.

¹¹ Figlia di Simonetto Morelli e della nobile Maria di Guglielmo Giramonti Gini, Margherita ereditò i possedimenti familiari nel Mugello poiché suo fratello Giovanni Gualberto morì senza discendenza nel 1663. Nel 1609 la nobildonna aveva sposato Piero del Vernaccia (cfr. *Croniche di Giovanni di Jacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti, accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, per Gaetano Cambiagi, Firenze 1785, p. 104).

¹² Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in avanti AOSMF), Registri battesimali, 1612, lettera UV, reg. 28, c. 254.

¹³ B. Menzini, *Le satire ... Con le note postume dell'abate Rinaldo Maria Bracci*, presso Gennaro Rota, Napoli 1763, p. 13.

¹⁴ AOSMF, Registri battesimali, 1674, lettera P, reg. 60, c. 101.

¹⁵ AOSMF, Registri battesimali, 1685, lettera G, reg. 65, c. 207.

¹⁶ Cfr. G.V. Marchesi, *La Galeria dell'onore, ove sono descritte le segnalate memorie del sagr'ordine militare di Santo Stefano P. e M. e de' suoi cavalieri ...*, per li fratelli Marozzi, Forlì 1735, p. 508.

¹⁷ G. Carocci, *Il comune di San Casciano in Val di Pesa*, Tipografia della Pia Casa di Patronato, Firenze 1892, p. 117.

La fortuita scoperta da parte di chi scrive di una cupola affrescata, finora ignorata dalla letteratura, all'interno del palazzo Mondragone permette di portare alla luce un episodio di committenza che vide protagonista proprio Pietro Antonino del Vernaccia e che consente di raccontare, attraverso le pitture del Settecento, la sublimazione dell'amore proibito di Francesco de' Medici e Bianca Cappello, amore che, come anticipato, nacque fra i muri di questa dimora.

Come aveva già scritto trent'anni fa Fabia Borroni Salvadori¹⁸, tra le cause che si trovano nelle carte del fondo dell'Accademia del Disegno, alla data del primo ottobre 1709 un tale Pier del Vernaccia muove una questione contro il pittore Antonio Puglieschi, senza però che vengano specificati i dettagli di tale controversia.

È lecito supporre che questo Pier del Vernaccia altri non sia che il nostro Pietro Antonino, e che il malcontento del committente riguardasse degli affreschi che il Puglieschi aveva realizzato, con ogni probabilità intorno al 1709, nel palazzo Mondragone.

Infatti, com'è noto, Antonio Puglieschi, pittore fiorentino molto richiesto e apprezzato al tempo degli ultimi Medici, ha lasciato traccia di sé in due grandi stanze al pianterreno del palazzo Mondragone. In un ampio salotto decorò il soffitto con una luminosa *Primavera* (Fig. 1) mentre in un ambiente adiacente la via dei Panzani dipinse una suggestiva *Allegoria della Notte* (Fig. 2), con interessanti richiami al mondo dell'occulto e della negromanzia¹⁹. Che la committenza di queste opere si debba alla famiglia del Vernaccia è certo, non solo per motivi di ordine cronologico, ma poiché il pittore, nella cornice architettonica che inquadra l'affresco del salotto, raffigurò accanto ad alcune borchie dorate lo stemma della casata, ovvero un cervo rampante.

¹⁸ Si veda F. Borroni Salvadori, *Committenti scontenti, artisti litigiosi nella Firenze del Settecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIX (1), 1985, p. 132.

¹⁹ Sull'interpretazione di queste due scene, desunta dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, si veda S. Bellesi, *Diavolerie, magie e incantesimi nella pittura barocca fiorentina*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 1997, p. 46. Sandro Bellesi non considera alcuni dettagli della composizione raffigurante l'*Allegoria della Notte*, ma in realtà vi sono dei particolari ricchi di significati nascosti, oltre che curiosi per la loro stranezza: il più evidente di tutti è certamente il gallo a tre zampe raffigurato in volo. Proprio nel fondamentale testo del Ripa si legge che la fanciulla con il libro aperto e affiancata da un gallo in volo rappresenta la quarta parte della notte, quella che precede l'alba (C. Ripa, *Iconologia*, per Pietro Paolo Tozzi, Padova 1611, pp. 384-387), ma in nessuna parte dell'*Iconologia* si trova un'allusione alle tre zampe dell'animale. Non è ben chiaro il motivo di questa scelta, si può ipotizzare che questa vistosa malformazione anatomica sia un rimando alla figura mitica, molto diffusa nella cultura orientale, del corvo solare a tre zampe, animale che indicava il sorgere del sole (cfr. N.J. Saunders, *Animali e spiritualità*, EDT, Torino 2000, p. 116). Addirittura i cinesi pensavano che all'interno del sole vivesse un corvo nero con tre zampe (C. Larre, E. Rochat De La Vallée, *I simboli cinesi di vita e di morte nelle pitture del drappo funerario di Mawangdui (II sec. a.C.)*, Jaca Book, Milano 2004, p. 49): questo mito sarebbe dunque coerente con l'accostamento all'alba fatto dal Puglieschi.

Quel che finora era sfuggito è un altro ambiente decorato dal Puglieschi, una cupoletta in una piccola stanza a pianta circolare, con ogni probabilità uno studiolo, affacciata su via del Giglio (Fig. 3).



Figura 1 – Antonio Puglieschi, *La Primavera*. Firenze, palazzo Mondragone Carnesecci. [OVS, Firenze]



Figura 2 – Antonio Puglieschi, *Allegoria della Notte*. Firenze, palazzo Mondragone Carnesecci. [OVS, Firenze]



Figura 3 – Antonio Puglieschi, *Venere e Marte scoperti da Vulcano*. Firenze, palazzo Mondragone Carneseccchi. [OVS, Firenze]

In un popoloso ma ordinato vortice centrifugo è rappresentata una delle scene più note e amate della mitologia classica: il dio Vulcano, venuto a sapere della relazione adulterina della moglie Venere con il dio Marte, decide di umiliare gli amanti esponendoli nudi al cospetto di tutte le divinità dell'Olimpo (Fig. 4).



Figura 4 – Antonio Puglieschi, *Venere e Marte scoperti da Vulcano* (particolare). Firenze, palazzo Mondragone Carneseccchi. [OVS, Firenze]

Al di là delle considerazioni stilistiche su queste pitture – nelle quali Antonio Puglieschi si conferma un fedele artista classicista di stampo marattesco e cortonesco, interessato alla resa di forme ben costruite tramite una solida base disegnativa – pare interessante soffermarsi sul significato della scena raffigurata nella cupola e provare a capire se, come pensiamo, esiste un nesso con i personaggi che nel passato frequentarono questi ambienti.

Il fatto che un tradimento mitologico sia stato raffigurato all'interno di una dimora nella quale, come si diceva già nel Settecento, avrebbero trovato rifugio proprio due amanti in cerca di intimità, costituisce una coincidenza così invitante che non può restare inascoltata.

La scelta di rappresentare il mito narrato da Ovidio nel quarto libro delle *Metamorfosi*, infatti, fu ben più profonda e consapevole della mera comparazione dei due tradimenti scoperti.

Indagando nella letteratura antica si scopre come spesso il granduca Francesco I de' Medici sia associato al dio Marte, e, parallelamente, come la futura granduchessa Bianca Cappello venga identificata con Venere.

Che il sovrano della Toscana venga assimilato a Marte non è fatto inconsueto, visto che secondo un'antichissima tradizione il dio della guerra è il nume tutelare di Firenze, e non va scordato che fino all'Ottocento si pensava che il Battistero di San Giovanni fosse in origine un tempio dedicato proprio al dio Marte²⁰.

E pure per Bianca, se cerchiamo nei testi letterari e figurativi, troveremo delle corrispondenze con la dea dell'amore e della bellezza.

Nel ben noto ritratto della nobildonna attribuito ad Alessandro Allori e attualmente conservato agli Uffizi si trova un dettaglio interessante: nel cameo che adorna la capigliatura della Cappello sono rappresentati Venere e Cupido (Fig. 5) e, com'è stato sottolineato da Philippe Costamagna²¹, non pare certo un caso che dagli anni settanta del Cinquecento – vale a dire dal periodo durante il quale Francesco e Bianca iniziarono la loro chiacchieratissima relazione amorosa – proprio il tema di Venere e Amore sia stato illustrato diverse volte, in relazione a Bianca, dai pittori di corte, trattandosi di un particolare che ben si confà al ritratto di un'amante.

Ma quella che riteniamo la conferma all'ipotesi di un collegamento fra gli amanti divini dipinti dal Puglieschi e gli amanti cinquecenteschi che si incontravano nelle stanze del palazzo Mondragone la si trova all'interno della dettagliata descrizione delle spettacolari celebrazioni tenutesi a Firenze, in occasione delle nozze di Francesco e Bianca.

²⁰ Per uno studio aggiornato e dettagliato sulla credenza che il Battistero di Firenze fosse in origine un tempio di età augustea dedicato al dio Marte si veda P. Degl'Innocenti, *Le origini del bel San Giovanni. Da tempio di Marte a battistero di Firenze*, CUSL, Firenze 1994.

²¹ P. Costamagna, in F. Falletti, J.K. Nelson (a cura di), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2002), Giunti, Firenze 2002, p. 227.



Figura 5 – Alessandro Allori, *Ritratto di Bianca Cappello* (particolare). Firenze, Gallerie degli Uffizi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Nel 1579, infatti, Raffaello Gualterotti, nella stamperia dei fratelli Filippo e Iacopo Giunti, pubblicò la relazione degli apparati decorativi e degli spettacoli che si tennero durante tali festeggiamenti nuziali²², e proprio grazie a questo testo si evince come il dio della guerra e la dea dell'amore fossero i protagonisti delle imprese che furono inscenate.

In particolare, nel racconto della «Sbarra», spettacolo che si tenne nel cortile di palazzo Pitti mercoledì 14 ottobre 1579, con dovizia di particolari troviamo narrati, tra le altre cose, gli scenografici carri allegorici decorati.

Accompagnato da musiche composte dal celebre Piero Strozzi e da madrigali ideati da Giambattista Strozzi, il carro di Venere viene condotto al cospetto della granduchessa Bianca (Fig. 6): ciò che ci interessa sottolineare sono le pitture realizzate da Sebastiano Marsili sui fianchi del carro, tutte raffiguranti episodi salienti della vita della dea.



Figura 6 – Sebastiano Marsili e Accursio Baldi, *Il carro di Venere*, da R. Gualterotti, *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello ...*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1579. [Archivio Autore]

²² R. Gualterotti, *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello ...*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1579.

Il Gualterotti tramanda che in una nicchia del carro si vedeva Venere «[...] dietro alla fucina di Vulcano esser stretta da Marte, e presa, e legata dal marito, e mirata da tutti gli Dei, e nel volto loro diversi affetti si conoscevano, le Dee parevano, che stessero in forse se le fossero dovute esser Venere; ma gli Dei tutti di non esser Marte si dolevano»²³.

Anche un carro dedicato al dio Marte sfilò, lasciando stupefatti tutti gli ospiti e anche noi, grazie all'incisione realizzata da Sebastiano Marsili e Accursio Baldi (Fig. 7), che ancora oggi possiamo ammirare: a difesa dell'onore delle donne «[...] abitatrici della sua carissima Fiorenza [...]»²⁴ vilipese dai Persiani, il nume della guerra, completamente armato, scese fra gli uomini ergendosi su di un gigantesco scorpione, suo attributo iconografico in virtù della terribile potenza distruttiva dell'animale.



Figura 7 – Sebastiano Marsili e Accursio Baldi, *Il carro di Marte*, da R. Gualterotti, *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello ...*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1579. [Archivio Autore]

Ma la presenza di Marte si ritrova, a più riprese, durante tutta la durata dello spettacolo, e alla fine della rappresentazione, come si legge nel testo, Venere si reca al cospetto di Bianca e le porge il contesissimo pomo d'oro, decretandola, così, la più bella.

Probabilmente a causa della grande passione che univa Francesco e Bianca, anche al di fuori e ben oltre le metafore adottate nei festeggiamenti del 1579, l'identificazione che la nuova granduchessa di Toscana ebbe con la dea dell'amore e della bellezza fu così profonda che la Cappello stessa scelse come propria impresa «Venere che dà l'armi al Amore»²⁵, insieme al motto *Aude et fiet*²⁶.

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Ivi, p. 43.

²⁵ ASFi, Carte Stroziane, I serie, pezzo IX, c. 29v.

²⁶ *Ibidem*.



Figura 8 – Sebastiano Marsili e Accursio Baldi, *La nascita di Venere*, da R. Gualterotti, *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello ...*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1579. [Archivio Autore]

A ben vedere, anche nella facciata della casa di Bianca Cappello in Oltrarno, nella complessa decorazione a grottesche realizzata da Bernardino Poccetti, è possibile rintracciare un riferimento alla dea dell'amore nei quattro candidi cigni – com'è noto sono animali cari a Venere poiché simboli di bellezza ed eleganza, ma anche perché, come la dea, sono creature legate all'acqua – che si trovano incorniciati e accompagnati dalla frase *Non minus candore quam cantu et vaticinio sacer*²⁷. E della parte del mito legata alla nascita di Venere dalla spuma del mare troveremo numerose corrispondenze con la vita di Bianca, sia nelle già citate nozze del 1579, quando sfilò una nave a forma di gigantesca conchiglia (Fig. 8), sia in un'altra impresa scelta dalla granduchessa consistente in una conchiglia aperta a mostrare una perla e adagiata su uno scoglio, accompagnata dal motto *Mari coeloque procreata merito carissima*; com'è stato notato²⁸, il motivo formale della conchiglia, che tra l'altro si ritrova anche nella facciata del palazzo di Bianca, non rimanda soltanto al mito della nascita della dea, ma anche all'amore sessuale e alla fertilità, tema assai caro ai granduchi, ansiosi di poter generare un erede maschio. Forse la più esplicita rappresentazione dell'identificazione della

²⁷ Per una lettura approfondita della facciata del palazzo di Bianca in via Maggio si veda G. e C. Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko, 14. bis 17. Jahrhundert*, Bruckmann, München 1964, in particolare pp. 108-110. Lo stesso motto si trova, insieme a un cigno, sul verso della medaglia fatta da Antonio Selvi. Sul recto è raffigurato il profilo di Bianca e l'iscrizione «Biancha Capp./De Medici Duc.» (pubblicata in K. Langedijk, *The portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, 3 voll., SPES, Firenze 1981-1987, I, 1981, p. 324).

²⁸ F. Jonietz, *Le conchiglie della Tribuna*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio internazionale (Firenze, palazzo Grifoni, 2012), Giunti, Firenze 2014, pp. 193, 196.

Cappello con Venere si trova in un dettaglio degli affreschi nella campata centrale delle grottesche del corridoio di Levante nella Galleria degli Uffizi: una conchiglia che racchiude una perla illuminata dal sole all'interno di uno stemma sormontato dal già citato motivo sulla nascita della divinità (Fig. 9).



Figura 9 – Alessandro Allori e bottega, *Grottesche* (particolare). Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoio di Levante, campata centrale. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Questo affresco fu realizzato da Alessandro Allori, con aiuti, nei primissimi anni ottanta del Cinquecento, e nello stesso periodo è documentato l'acquisto, da parte del granduca Francesco, di quasi diecimila gusci di madreperla che poi, nell'autunno del 1583, vennero collocati nella cupola della Tribuna²⁹.

²⁹ V. Conticelli, *La «spelunca» di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in Natali, Nova, Rossi (a cura di), *La Tribuna*, cit., p. 157.

Infine aggiungeremo che Francesco, il coltissimo principe dello Studio, più volte chiese agli artisti prediletti di affrontare, sia in scultura che in pittura, il tema di Venere con gli effetti dell'Amore³⁰ oppure della caccia all'Amore³¹.

Com'è stato sottolineato³², a differenza di Giovanna d'Austria, che era solita indossare abiti austeri, Bianca amava stupire con la propria bellezza chiunque le stesse vicino sfoggiando vesti ricche e scollate, caratterizzate da ricami e preziosi merletti.

Questi pensieri, forse in omaggio al leggendario amore fra i due granduchi, oppure in memoria degli incontri che presumibilmente avvennero in quel palazzo, Antonio Puglieschi li traspose in pittura seguendo fedelmente lo stile da lui appreso durante gli studi svolti prima nella bottega del cortonesco Pier Dandini, e poi a Roma con Ciro Ferri. E nella cupola, infatti, il Puglieschi interpreta bene il vivace colorismo dandiniano mostrandosi nella resa dei personaggi, però, più orientato verso un composto classicismo romano, di stampo chiaramente marattesco, quindi contenuto nell'espressività e nelle fisionomie – ben lontano, dunque, dalla pittura spregiudicata e dalla gestualità teatrale, quasi caricaturale, di Pier Dandini. Osservando i volti degli amanti scoperti, infatti, non si notano né vergogna né sorpresa, così come assente risulta essere quella gelosia nei volti delle dee che invece aveva raffigurato il Marsili nell'apparato effimero del Cinquecento. Andrà notata anche l'impaginazione agevole e ordinata, e se il senso di dinamismo tradisce l'apprendistato del Puglieschi nella bottega del primo maestro fiorentino, di nuovo al Maratta si dovrà pensare per comprendere la limitata quantità di personaggi raffigurati, laddove il Dandini, come per esempio nella cupola della cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi o nella volta della cappella di Ognissanti nella villa della Petraia, optava per composizioni affollate, quasi rumorose tanta è la concitazione e il moto che suggeriscono a chi le ammira.

Non stupisce, quindi, che Antonio Puglieschi sia stato talvolta confuso con un altro pittore fiorentino di nascita ma di formazione anche romana e di sensibilità classicista, vale a dire Anton Domenico Gabbiani: recentemente³³ al nostro è stata restituita la tela applicata al soffitto, raffigurante

³⁰ Cfr. C. Del Bravo, *Francesco a Pratolino*, «Artibus et Historiae», VIII (15), 1987, p. 42.

³¹ *Ibidem*.

³² Sul cospicuo guardaroba di Bianca Cappello si veda A.E. Tomasino, *Fasti granducali nella guardaroba di Bianca Cappello*, in I. Bigazzi (a cura di), *Apparir con stile. Guardaroba aristocratici e di corte, costumi teatrali e sistemi di moda*, Edifir, Firenze 2007, pp. 69-92.

³³ L. Leonelli, *Palazzo Orlandini del Beccuto, già Gondi di Francia*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. II. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2015, pp. 23-24, tav. V.

l'*Allegoria dell'Abbondanza* (Fig. 10), di una stanza al piano nobile di palazzo Orlandini del Beccuto, finora assegnata al Gabbiani³⁴.



Figura 10 – Antonio Puglieschi, *Allegoria dell'Abbondanza*. Firenze, palazzo Orlandini del Beccuto. [Banca Monte dei Paschi di Siena]

Se volessimo cercare una conferma a questa proposta di attribuzione dovremmo guardare ai dipinti del Puglieschi in palazzo Marucelli Fenzi, vale a dire quel cantiere dove egli lavorò in concomitanza con Sebastiano Ricci: così ben si spiegano, accanto al gusto accademizzante, le tangenze con la pittura veneta che si iniziano a notare nell'arte di Antonio a partire dai primissimi anni del Settecento, sia per l'uso dei colori che per il tentativo, non sempre ben riuscito, di emulare i vertiginosi e illusionistici sottinsù tipici dell'arte lagunare già dai teleri del Veronese e ben rappresentati proprio dal Ricci. La posa e la possente muscolatura della schiena della donna in alto a destra, infatti, rimandano immediatamente alla ninfa vestita di verde, sempre sulla destra, all'interno della cornice polilobata nel soffitto al pianterreno di palazzo Marucelli Fenzi, nella scena che rappresenta *La punizione di Amore*³⁵ (Fig.

³⁴ R. Spinelli, *La grande decorazione murale (1675-1700)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 190-191, e S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009, I, p. 156 (entrambi con bibliografia precedente).

³⁵ Su quest'opera, e in generale sulle decorazioni di Antonio Puglieschi in palazzo Marucelli Fenzi si vedano in particolare S. Bellesi, *La maturità artistica e l'ultimo*

11), ma anche alla figura femminile nella stessa posizione nel disegno a penna e acquerello grigio su carta bianca, conservato alla Biblioteca Riccardiana³⁶ e raffigurante, con uno stile vagamente giordanesco e gherardinesco, uno studio di divinità mitologiche, probabilmente un *Carro di Venere* (Fig. 12).



Figura 11 – Antonio Puglieschi, *La punizione di Amore*. Firenze, palazzo Marucelli Fenzi. [Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo]



Figura 12 – Antonio Puglieschi, *Studio di divinità mitologiche*. Firenze, Biblioteca Riccardiana. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Biblioteca Riccardiana di Firenze]

tempo di attività del pittore Antonio Puglieschi, «Arte Cristiana», 84, 1996, pp. 37-39, I. Bigazzi, Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, Polistampa, Firenze 2002, pp. 54, 120-124, e M. Betti, *Palazzo Marucelli. Le stanze nell'ala sinistra al pianterreno*, in Gregori, Visonà (a cura di), *Fasto Privato II*, cit., pp. 151-156.

³⁶ Biblioteca Riccardiana, inv. n. 5, 144×198 mm. Questo foglio è stato pubblicato in M. Chiarini (a cura di), *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1999), Olschki, Firenze 1999, pp. 81, 83, fig. 62.

E pur avendo dunque, in un certo senso, una formazione internazionale, o comunque aggiornata in quanto non più legata all'antico sistema medievale delle botteghe locali ma ad un apprendistato presso un'accademia internazionale e istituzionalizzata, Antonio non godé, dopo la morte, dello stesso, grandissimo apprezzamento che le autorità come il cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri³⁷ gli riservarono in vita: anzi, furono proprio quelle cifre distintive della propria opera tanto lodate dai suoi contemporanei ad essere la causa dell'oblio nel quale cadde a partire dall'Ottocento. Le lapidarie e impietose parole scritte da Filippo de Boni compendiano bene il pensiero che caratterizzò gli storici romantici che si soffermarono, anche brevemente, su questo artista: «[...] benché per taluno sia messo fra gl'illustri, pure non superò la mediocrità»³⁸.

Bibliografia

- Acidini Luchinat C., Pirazzoli G. (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Pagliai, Firenze 2011.
- Alberti L.B., *Opuscoli morali*, tr. it. di C. Bartoli, appresso Francesco Franceschi, Venezia 1568.
- Baldini C. e I., *Pievi, parrocchie e castelli di Greve in Chianti*, Cooperativa tipografica degli operai, Vicenza 1979.
- Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).
- Bellesi S., *La maturità artistica e l'ultimo tempo di attività del pittore Antonio Puglieschi*, «Arte Cristiana», 84, 1996, pp. 37-50.
- , *Diavolerie, magie e incantesimi nella pittura barocca fiorentina*, Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 1997.
- , *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009.
- Belluzzi A., *Scultura e architettura nell'opera di Ammannati*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *Lacqua, la pietra e il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 2011), Giunti, Firenze 2011, pp. 294-313.
- Betti M., *Palazzo Marucelli. Le stanze nell'ala sinistra al pianterreno*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. II. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2015, pp. 151-156.
- Bigazzi I., Ciuffoletti Z., *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, Polistampa, Firenze 2002.

³⁷ Francesco Maria Niccolò Gabburri (*Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, E.B.9.5, I, c. 184r), nella biografia di Antonio Puglieschi, riferisce che «Le sue opere parlano del gran valore di questo degnissimo artefice [...]». Gaetano Cambiagi, invece, lo annovera fra «[...] i più valenti Professori [...]» insieme ad Anton Domenico Gabbiani, Alessandro Gherardini e Pier Dandini (G. Cambiagi, *L'antiquario fiorentino, o sia guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, nella stamperia granducale, Firenze 1771 (ed. orig. 1765), p. 166).

³⁸ F. de Boni, *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840, p. 829.

- Boni F. (de), *Biografia degli artisti*, in *Emporio biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima*, co' i tipi del Gondoliere, Venezia 1840.
- Borroni Salvadori F., *Committenti scontenti, artisti litigiosi nella Firenze del Settecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIX (1), 1985, pp. 129-158.
- Cambiagi G., *L'antiquario fiorentino, o sia guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, nella stamperia granducale, Firenze 1771 (ed. orig. 1765).
- Carocci G., *Il comune di San Casciano in Val di Pesa*, Tipografia della Pia Casa di Patronato, Firenze 1892.
- Chiarini M. (a cura di), *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1999), Olschki, Firenze 1999.
- Conticelli V., *La «spelunca» di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio internazionale (Firenze, palazzo Grifoni, 2012), Giunti, Firenze 2014, pp. 153-163.
- Croniche di Giovanni di Iacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti, accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, per Gaetano Cambiagi, Firenze 1785.
- Deg'Innocenti P., *Le origini del bel San Giovanni. Da tempio di Marte a battistero di Firenze*, CUSL, Firenze 1994.
- Del Bravo C., *Francesco a Pratomino*, «Artibus et Historiae», VIII (15), 1987, pp. 37-46.
- Falletti F., Nelson J.K. (a cura di), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2002), Giunti, Firenze 2002.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Gualterotti R., *Feste nelle nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello ...*, nella stamperia de' Giunti, Firenze 1579.
- Jonietz F., *Le conchiglie della Tribuna*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio internazionale (Firenze, palazzo Grifoni, 2012), Giunti, Firenze 2014, pp. 191-203.
- Langedijk K., *The portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, 3 voll., SPES, Firenze 1981-1987.
- Lapini A., *Diario fiorentino dal 252 al 1596 ... ora per la prima volta pubblicato*, a cura di G.O. Corazzini, Sansoni, Firenze 1900.
- Larre C., Rochat De La Vallée E., *I simboli cinesi di vita e di morte nelle pitture del drappo funerario di Mawangdui (II sec. a.C.)*, Jaca Book, Milano 2004.
- Lastri M., *L'Osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria, seconda edizione riordinata e compiuta*, 8 voll., nella stamperia di Antonio Giuseppe Pagani e compagni, Firenze 1797-1799 (ed. orig. 1776-1778).
- Leonelli L., *Palazzo Orlandini del Beccuto, già Gondi di Francia*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. II. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2015, pp. 15-29.
- Marchesi G.V., *La Galeria dell'onore, ove sono descritte le segnalate memorie del sagr'ordine militare di Santo Stefano P. e M. e de' suoi cavalieri ...*, per li fratelli Marozzi, Forlì 1735.
- Mecatti G.M., *Storia genealogica della nobiltà, e cittadinanza di Firenze*, 3 voll., presso Giovanni di Simone, Napoli 1753-1754.
- Menzini B., *Le satire ... Con le note postume dell'abate Rinaldo Maria Bracci*, presso Gennaro Rota, Napoli 1763.
- Ripa C., *Iconologia*, per Pietro Paolo Tozzi, Padova 1611.

- Saltini G.E., *La fuga di Bianca Cappello da Venezia. Memoria storica*, «La Rassegna Nazionale», V (15), 1883, pp. 3-36.
- Saunders N.J., *Animali e spiritualità*, EDT, Torino 2000.
- Spinelli R., *La grande decorazione murale (1675-1700)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 181-200.
- Thiem G. e C., *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko, 14. bis 17. Jahrhundert*, Bruckmann, München 1964.
- Tomasino A.E., *Fasti granducali nella guardaroba di Bianca Cappello*, in I. Bigazzi (a cura di), *Apparir con stile. Guardaroba aristocratici e di corte, costumi teatrali e sistemi di moda*, Edifir, Firenze 2007, pp. 69-92.
- Velluti D., *Cronica di Firenze dall'anno MCCC in circa fino al MCCCCLXXX*, presso Domenico Maria Manni, Firenze 1731.
- Viterbo L., *La comunità ebraica di Firenze nel censimento del 1841*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004.

Per un profilo di Francesco Soderini, pittore
«assai ragionevole nella storia e nei paesi,
in grande e più in piccolo»*

Lisa Leonelli

Francesco Soderini, oggi noto prevalentemente per essere il padre di Mauro¹, nacque a Firenze nel 1671 (e non nel 1673 come sostenuto dalle fonti²) e vi morì il 6 gennaio 1736³.

* Questo contributo è stato presentato in occasione del pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà, Firenze, Museo Stefano Bardini, 20 febbraio 2016.

¹ Su Mauro Soderini si veda L. Leonelli, *Due inediti cicli di affreschi per la famiglia Frescobaldi: Giuseppe Zocchi, Vincenzo Meucci e Mauro Soderini nel marchesato di Capraia*, «Arte, musica e spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», 7, 2007, pp. 208-230; Ead., *Nuove scoperte sul soggiorno romano di Mauro Soderini e alcune precisazioni sulla prima attività fiorentina*, «Arte, musica e spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», 10, 2009, pp. 121-140 e M.C. Fabbri, *Soderini, Mauro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 72-74, con bibliografia precedente. Dalla biografia di Mauro in F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, IV, c. 1889, proviene la citazione del titolo.

² Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in avanti AOSMF), Registro dei battezzati maschi 1671, lettera G, c. 126, n. 827, inedito. Giovan Francesco di Giovan Filippo di Antonio Soderini, e di Lessandra di Raffaello Masi nacque il 6 ottobre nella parrocchia di Sant'Apollinare. La data di nascita era stata tramandata come 1673 da O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quelli pubblicati nel Museo Fiorentino esistente appresso labate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno ai medesimi*, 2 voll. in 4 tomi, Stamperia moückiana, Firenze 1764-1766, I, 1764, p. XXXIX.

³ L'artista fu sepolto in San Remigio il 6 gennaio 1736: Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF), Arte dei Medici e degli Speciali, 263, c. 135r, e ASF, Ufficiali poi

Lisa Leonelli, Italy, lisa79.leonelli@gmail.com, 0000-0003-4249-040X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Lisa Leonelli, *Per un profilo di Francesco Soderini, pittore «assai ragionevole nella storia e nei paesi, in grande e più in piccolo»*, pp. 165-186. © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.10, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

La ricostruzione della sua attività deve basarsi su due fonti antiche che consentono un quadro abbastanza esauriente della fitta rete di rapporti e di committenze intessuta da un pittore «che molto piacque»⁴. La prima è la biografia compilata da Francesco Maria Niccolò Gabburri, che non fu un grande estimatore dell'artista, sebbene gli avesse commissionato alcune decorazioni del suo palazzo di via Ghibellina⁵. Il Gabburri lo ricorda così:

Scolare di Alessandro Gherardini per le figure, e di Gio: Niccolò Rombout per i paesi, e per le marine. Con gli ammaestramenti di questi due bravi professori di due maniere diverse fece un composto, che molto piacque. Prevalse la sua virtù nelle composizioni istoriate di piccole figure, onde molti suoi quadri, in tal genere, furono richiesti dall'Inghilterra, e da altri paesi. Operò moltissimo in patria, per le chiese, per i cavalieri ma più per cittadini, e per persone di bassa sfera, per esser facile nei prezzi, spedito nell'opera, e di colorito vago ed ameno⁶.

La seconda fonte, più benevola, è edita nel 1764 da Orazio Marrini a compendio dell'*Autoritratto*⁷ appena acquistato da Pietro Leopoldo per la Galleria degli Uffizi, proveniente dalla collezione di Antonio Pazzi.

Il Marrini testimonia il favore accordato a Francesco dalla casata medicea, in particolar modo dall'Elettrice Palatina, e da alcune delle più eminenti famiglie fiorentine, tra le quali si menzionano i Marucelli, i Guiducci⁸ ed i Gerini. I registri contabili di questi ultimi dimostrano che i marchesi Gerini furono affezionati committenti dell'artista, poiché il nome di Francesco (più episodicamente quello del figlio Mauro) vi ricorre per quasi un trentennio per ogni sorta di incarico, dall'affresco (un «putto nella sfera del

Magistrato della Grascia, 200, Quartiere di Santa Croce, lettera F; si veda L. Leonelli, in S. Casciù (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006, p. 386. Tutte le date vengono riferite secondo il computo attuale.

⁴ Gabburri, *Vite di pittori*, cit., II, c. 1008.

⁵ C. Zamboni, *Il periodo di Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in *Il Palazzo Vivarelli Colonna*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1996, p. 59; il Soderini fu pagato nel 1716 per affreschi oggi perduti.

⁶ Gabburri, *Vite di pittori*, cit., II, c. 1008.

⁷ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9611. Marrini, *Serie di ritratti*, cit., pp. XXXIX-XXXX. La tela, in pessimo stato di conservazione, è schedata da S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), p. 1008, n. A894.

⁸ Alla famiglia Guiducci apparteneva il segretario di camera dell'Elettrice Palatina, Jacopo Niccolò, il cui nome ricorre costantemente nei conti della Depositeria granducale, poiché tutti i pagamenti erano effettuati tramite la sua persona. La famiglia, originaria di Massa, fu al servizio della casata medicea fin dal 1702: U. Dorini, *Guiducci*, in V. Spredi (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, III, 1930, p. 647.

camino», pagato nel 1715) a ogni genere di pittura su tela, ovvero paesaggi, ritratti, copie di dipinti celebri, piccole tele devozionali e persino un grande dipinto con l'albero genealogico Gerini e sullo sfondo le tre ville familiari, eseguito per la villa di Ronta⁹.

Recenti ricerche documentarie hanno evidenziato anche il mecenatismo della famiglia Salviati, poiché un inventario dei quadri del 1711¹⁰ riferisce che nel palazzo fiorentino di via del Palagio¹¹ esistevano quindici dipinti del Rombouts (tredici paesi e due marine)¹² e due tele «del Soderini», di cui non si specifica il soggetto.

Per quanto riguarda le commissioni procurate al Soderini dagli ultimi Medici, il Marrini riferisce che il tramite tra il gran principe Ferdinando e Francesco fu il pittore Pier Dandini che, dopo aver visto due marine¹³ copiate da Salvator Rosa, tanto le lodò al principe da spingerlo ad acquistarle e a prendere sotto la sua protezione il giovane artista. Il Marrini testimonia che

[...] il favore di questo Principe gli conciliò pure la stima della di lui regia consorte Violante Beatrice di Baviera [...] e gli procacciò similmente le rispettabili commissioni della Principessa Anna Luisa Elettrice Vedova Palatina, che volle adornare di sue pitture il nobile, e sacro ritiro della Quiete.

Delle commissioni elencate, alle quali si deve aggiungere un «Ecce Homo colorito con patto di dover muovere ad una tenera compunzione per comando del granduca Cosimo III, che sempre lo tenne nella sua camera vicino al letto»¹⁴, sono oggi note soltanto le tele eseguite per villa La Quiete, mentre il

⁹ M. Ingendaay, *“I migliori pennelli”. I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, 2 voll., Biblion, Milano 2013, I, pp. 130, 132, 134, 171, 172, 173, 176, 180, 224; II, pp. 81, 86, 106, 111.

¹⁰ Scuola Normale Superiore di Pisa, archivio Salviati, XLVII, I, fasc. 46, in V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999, p. 137.

¹¹ Il palazzo fiorentino di via del Palagio, l'odierna via Ghibellina, passò per eredità al principe Camillo Borghese, figlio dell'ultima discendente della famiglia Anna Maria Salviati. Si veda L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, II, pp. 565-572.

¹² Giovan Nicola Rombouts, pittore originario di Haarlem e maestro del Soderini, arrivò a Firenze nel 1689 chiamato dal marchese Giovan Vincenzo Salviati; fino al marzo del 1693 l'artista garantiva di eseguire tutto ciò che il marchese desiderava in cambio di vitto, alloggio, del materiale necessario alla sua opera e di un compenso mensile pari a cinque doble spagnole (Pinchera, *Lusso e decoro*, cit., pp. 137-139). Di lui tacciono i repertori artistici.

¹³ Le due marine del Rosa sono probabilmente da identificarsi con quelle esposte alla mostra *“Filosofico umore” e “maravigliosa speditezza”. Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2007-2008; si veda il catalogo a cura di E. Fumagalli con le schede di Novella Barbolani di Montauto, pp. 150-152, nn. 5-6), passate dalla collezione del principe Giovan Carlo a quella del gran principe Ferdinando ed esposte nell'attuale Sala verde degli Appartamenti reali di palazzo Pitti; le copie del Soderini ad oggi non sono state rintracciate.

¹⁴ Marrini, *Serie di ritratti*, cit., pp. XXXIX-XXXX.

mecenatismo di Violante Beatrice è stato verificato per via documentaria¹⁵. La gran principessa commissionò al Soderini una *Processione della Madonna dell'Impruneta* e una *Rappresentazione del Paradiso*, per le quali sono stati rintracciati i pagamenti, e fu verosimilmente su suo incarico che l'artista eseguì le cinque *Scene bibliche* già menzionate negli inventari della villa di Lappoggi.

Francesco Soderini si dedicò prevalentemente alla pittura da cavalletto, probabilmente più congeniale al suo temperamento artistico rispetto alla grande decorazione, alternando la produzione di pale d'altare e di tele di minori dimensioni di soggetto sacro o allegorico alla pittura di paesaggio, praticata con successo come genere autonomo. I suoi unici affreschi citati dalle fonti, eseguiti nel 1712 nella cupola della Madonna delle Grazie nei pressi dell'omonimo ponte fiorentino, sono andati distrutti¹⁶. Ugualmente perduti sono i già citati affreschi nei palazzi Gerini e Gabburri, assegnati all'artista per via documentaria, mentre sono stati in tempi recenti ricondotti ai pennelli del Soderini i riquadri con *Episodi della vita del cavaliere Geri della Rena* nel palazzo Bombicci Pontelli (già della Rena) a Firenze, documentati al 1712 e tuttora esistenti¹⁷.

È da respingere la convinzione che Francesco sia figlio di quell'Antonio Soderini cui viene attribuito il *Transito di San Giuseppe* nella chiesa di San Pier Gattolini a Firenze¹⁸ (Fig. 1), come è stato più volte ripetuto nella letteratura artistica¹⁹. Il padre di Francesco si chiamava Giovan Filippo, come emerge chiaramente in tutti i documenti burocratici che riguardano il pittore (l'atto di nascita, i due matrimoni²⁰, il battesimo del figlio Mauro²¹ e degli altri due figli, il testamento del 1735²² e la registrazione della morte del gen-

¹⁵ S. Benassai, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, «Valori tattili», 3-4, 2014, pp. 99-100, 111, note 159-160.

¹⁶ G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze 1754-1762, I, 1754, p. 167; IX, 1761, p. 129.

¹⁷ R. Barsanti, *Della Rena*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 136-138.

¹⁸ Richa, *Notizie storiche*, cit., X, 1762, p. 112; F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e dei suoi contorni*, Giuseppe e fratelli Ducci, Firenze 1842, p. 663.

¹⁹ S. Meloni Trkulja, *Soderini, Antonio*, in *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, X, Bolaffi, Torino 1975, p. 340; M. Chiarini, in Id. (a cura di), *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1999), Olschki, Firenze 1999, pp. 95, 97, n. 66; F. Berti, *Il 'Transito di San Giuseppe' nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, «Proporzioni», 2-3, 2001-2002, pp. 172, 181, nota 61, fig. 223.

²⁰ ASFi, Manoscritti, 583, Repertorio di matrimoni della città di Firenze dall'anno dal 1671 al 1720, *ad datas* 28 ottobre 1693 (con Caterina Angiola Carnesecchi, madre di Mauro) e 21 settembre 1705 (con Teresa Diomira Teferi, madre dei figli Michelangiolo e Pier Maria; quest'ultimo diventerà padre scolopio).

²¹ Leonelli, *Due inediti cicli*, cit., p. 216, nota 38.

²² ASFi, Notarile moderno, protocollo 23300, Repertorio del protocollo di Testamenti di Ser Antonio Pasquale di Federigo Mini, cc. 96r-98r.

naio 1736), e nelle ricerche d'archivio effettuate sulla famiglia Soderini non è mai emerso un personaggio di tale nome. C'è da aggiungere che, essendo la tela di San Pier Gattolini databile presumibilmente al 1722 come l'altare che la ospita, di patronato Baretti²³, se l'autore fosse stato il padre del cinquantunenne Francesco doveva avere più di settanta d'anni e nessun'altra opera nota. È probabile che il misterioso Antonio Soderini non sia mai esistito e che le guide fiorentine abbiano tramandato un nome di battesimo errato.



Figura 1 – Francesco Soderini, *Il transito di San Giuseppe*. Firenze, chiesa di San Pier Gattolini. [Archivio Autore]

A mio avviso il dipinto deve essere restituito su base stilistica al catalogo di Francesco Soderini; pur essendo già attivo nel 1722 il diciannovenne Mauro, la tela della chiesa di Serumido non può essergli riferita, né per via stilistica, poiché non mostra alcun influsso della formazione bolognese, né per la datazione, poiché il giovane pittore dal gennaio 1722 si recò a Roma a studiare presso Benedetto Luti su raccomandazione del granduca Cosimo III, che volle farlo ospitare a palazzo Firenze²⁴. Anche ammettendo che

²³ La lapide voluta da Domenico di Francesco Baretti è trascritta da Richa, *Notizie istoriche*, cit., X, 1762, p. 112.

²⁴ Leonelli, *Nuove scoperte*, cit., pp. 124-126.

la tela possa essere posteriore di qualche tempo all'altare, e che alcune ingenuità compositive e la mancanza di quell'orchestrazione ricca e calibrata che contraddistingue l'opera di Mauro possano essere attribuite alla sua giovane età, è inspiegabile l'assoluta mancanza di riferimenti ai modelli classicisti bolognesi appresi ai tempi della formazione presso Felice Torelli. Nemmeno il ricorso alla copia di una tela di Carlo Maratti²⁵, proposta nella parte inferiore a scapito di una composizione originale, sembra essere ricollegabile al soggiorno romano di Mauro, che si trattene nell'Urbe «alcuni anni» e che «[...] fece un profitto notevole, sotto la direzione di Benedetto Luti, disegnando indefessamente in tutte quelle Accademie del Nudo, dalle statue e dalle migliori pitture, che si ammirano in sì gran numero in quella città»²⁶.

Esaminando la parte superiore dell'opera, l'unica di invenzione, notiamo nelle ombre brune e nel modellato spigoloso dei volti del Dio Padre e degli angioletti un'indubbia vicinanza con alcuni dipinti sicuri di Francesco, quali la *Santa Cecilia* della chiesa di San Firenze (Fig. 2) e la *Madonna della cintola con Gesù Bambino, sant'Agostino e santa Monica* (Fig. 3).



Figura 2 – Francesco Soderini, *Santa Cecilia e angeli*. Firenze, chiesa di San Firenze. [Chiesa di San Firenze, Firenze]

²⁵ Nella chiesa dei Santi Stefano e Caterina a Pozzolatico, nei pressi di Firenze, esiste un'altra replica della tela marattesca eseguita per la chiesa di Sant'Isidoro a Roma (pubblicata da Berti, *Il 'Transito di San Giuseppe'*, cit., p. 172, fig. 222).

²⁶ Gabburri, *Vite di pittori*, cit., IV, c. 1889.



Figura 3 – Francesco Soderini, *Madonna della cintola con Gesù Bambino, Sant'Agostino e Santa Monica*. Firenze, chiesa di Santa Maria di Candeli. [Chiesa di Santa Maria di Candeli, Firenze]

L'equivoco sull'oscura figura di Antonio Soderini non è mai stato risolto per l'esiguità del catalogo di Francesco, che ha a lungo impedito una corretta lettura dell'opera. La feconda attività dell'artista per le chiese fiorentine si riduce oggi ad un ristretto numero di dipinti, improntati a criteri di sobrietà e di *medietas* che rifuggono dall'enfasi del barocco in direzione di una religiosità più dimessa e accostante. La prima opera documentata dalle fonti²⁷, la *Madonna della cintola con Gesù Bambino, sant'Agostino e santa Monica*, è stata ricollocata nel novembre 2015 nella chiesa di Santa Maria di Candeli a Firenze, per la quale era stata eseguita, dopo essere stata trasferita nel 1865 nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Badia a Cerreto, presso Gambassi. La tela, mai pubblicata per il pessimo stato di conservazione prima del recentissimo restauro, è stata citata²⁸ in relazione alle vicende decora-

²⁷ Richa, *Notizie istoriche*, cit., II, 1755, p. 294; Marrini, *Serie di ritratti*, cit., p. XXXX.

²⁸ A. Valentini, *La caserma dei carabinieri Vittorio Tassi: l'antico monastero di Santa Maria di Candeli al canto di Monteloro*, Polistampa, Firenze 2003, p. 162, n. 39: l'indicazione archivistica ivi segnalata è errata (la ricevuta non si trova in ASFi,

tive del monastero di Santa Maria di Candeli, che nei primissimi anni del Settecento vide l'intero arredo pittorico rinnovato per mano di Alessandro Gherardini, Tommaso Redi, Francesco Botti e Anton Domenico Gabbiani. In quella circostanza è stata rintracciata la quietanza di pagamento dell'artista datata 25 marzo 1703, menzionata senza rilevare che le antiche schedature del dipinto²⁹ segnalavano una firma («F. SODERINI») e la datazione «1726», tornate visibili solo con il restauro del 2015. L'incongruenza si spiega con un secondo intervento autografo sul dipinto, che emerge chiaramente da una ricevuta nella quale si esplicita che il 19 luglio 1726 il Soderini fu pagato «ducato trenta [...] per saldo di una tavola d'altare rifatta di mia mano»³⁰. L'intervento fu probabilmente tanto esteso da indurre l'artista ad apporre la data del secondo rifacimento e dovette interessare soprattutto la zona inferiore, ossia le figure dei santi Agostino e Monica e degli angeli, contraddistinte da una più solida articolazione dei volumi e da un piglio più sciolto. Per la stessa chiesa di Candeli e nel medesimo 1703 Francesco Soderini aveva eseguito altri due quadri, ovvero il dipinto «per l'organo [raffigurante] la santissima nunziata» e il «battesimo di santo agostino»³¹, quest'ultimo posto per simmetria sopra la porta laterale di fronte all'organo. Le due tele furono pagate complessivamente novanta scudi in due ricevute datate 10 giugno e 30 luglio 1703, ma già nell'inventario dei beni ecclesiastici del 1865 erano segnalate come mancanti.

Tra il 15 dicembre 1714 ed il 4 maggio 1715 Francesco Soderini ricevette quaranta scudi per la tela raffigurante *Santa Cecilia*, posta a copertura dell'organo della chiesa di San Firenze e recentemente ripristinata nella sua ubicazione originaria. La tela non fu pagata in due fasi³², poiché i pagamenti al Soderini avvennero in quattro volte, come si evince anche dalle quietanze autografe di pagamento³³ da me rintracciate. L'11 maggio 1715 il pittore fu retribuito dagli stessi padri filippini di San Firenze con ventotto lire anche

Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 128, nella filza 154 come segnalato, ma nella 155).

²⁹ Così nell'inventario redatto da Rondoni nel novembre 1865, al momento del trasferimento della tela dai depositi delle Reali Gallerie Fiorentine a Badia a Cerreto: si veda Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze (d'ora in avanti SBAS), scheda OA 09/00117670 (compilatore G. Lombardi, 1979).

³⁰ ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 128, 155, ins. 5, Riceute della fabbrica della chiesa dal 1702 al 1704; si veda L. Leonelli, in Casciu (a cura di), *La principessa saggia*, cit., p. 388.

³¹ ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 128, 155, c. 39, inediti. Le tele erano menzionate già da Richa, *Notizie storiche*, cit., II, 1755, p. 294.

³² S. Bellesi, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, p. 112, nota 144 indica la tela come saldata il primo febbraio 1715.

³³ ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 136, 88, Conti e ricevute 1710-1715, cc. non numerate, *ad datas* 15 dicembre 1714, 1 febbraio, 16 marzo e 4 maggio 1715.

«per 4 quadretti per i due confessionari», trafugati in tempi remoti³⁴. Il recente restauro ha restituito leggibilità all'opera e ha permesso di notare alcune disomogeneità stilistiche, evidenti soprattutto nella fisionomia e nella lussuosa veste di santa Cecilia e nell'angelo in primo piano con il drappo rosso, contraddistinti da una pennellata più sciolta e franca e da uno stile più aggiornato rispetto agli angeli sullo sfondo. Anche in questo caso le differenze si spiegano con un intervento autografo sul dipinto documentato al 1733³⁵, dove il pittore dichiara di «aver ridipinto la giunta della tela dell'organo e ritoccata in vari logi»³⁶.

La vicinanza stilistica con la *Santa Cecilia* ha permesso di ricondurre alla mano del Soderini una coppia di tele passate sul mercato con l'attribuzione a Francesco Conti³⁷, una *Santa Cecilia all'organo* e una *Santa Caterina di Alessandria* (Figg. 4-5); conducono al Soderini i volti dai lineamenti minuti e aguzzi, le ombre brune e i panneggi preziosi e raffinati, dalle pieghe strizzate.

Dal mercato³⁸ provengono anche due inediti *Santi gesuiti* (Figg. 6-7) firmati e datati «1719» sul retro della tela. I due dipinti, di piccole dimensioni e di discreta fattura, rappresentano un'importante acquisizione all'esiguo catalogo dell'artista fiorentino, sebbene il tema devozionale e una certa corsività dell'esecuzione lascino intuire che si debbano ricondurre alla copiosa attività di Francesco «per le chiese, per i cavalieri, ma più per cittadini, e per persone di bassa sfera» stigmatizzata dal Gabburri. Nelle due tele si nota un piglio sciolto e sicuro, con veloci pennellate filamentose che modellano la materia esaltandone il dato cromatico e luministico.

È recentemente passata in asta anche l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 8), siglata «FS», assegnata nel catalogo di vendita alla scuola lombarda, con datazione intorno al 1700³⁹: le figure dalle membra allungate e le fisionomie appuntite evidenziate dagli squarci di luce sono indubbiamente peculiari del Soderini.

³⁴ S. Bellesi, in Fantappiè, *Il Settecento a Prato*, cit., p. 112, n. 144.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese 136, 93, Ricevute dal 1-12-1732 al 30-11-1739, cc. non numerate, *ad datam* 23 maggio 1733, inedito.

³⁷ Roma, Christie's, 28 novembre 1989, pp. 118-119 lotto 341, 166×85 cm; si veda F. Berti, *Francesco Conti*, Edifir, Firenze 2010, p. 267.

³⁸ Firenze, Pandolfini, 4 ottobre 1999, lotto 334, 52×33,59 cm.

³⁹ Zürich, Koller, 17 settembre 2010, lotto 3030, 115×17 cm. La tela è segnalata da Berti, *Francesco Conti*, cit., p. 267.



Figura 4 – Francesco Soderini, *Santa Cecilia all'organo*. Olio su tela, 166×85 cm. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 5 – Francesco Soderini, *Santa Caterina di Alessandria*. Olio su tela, 166×85 cm. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 6 – Francesco Soderini, *Santo Gesuita*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 7 – Francesco Soderini, *Santo Gesuita*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 8 – Francesco Soderini, *Adorazione dei pastori*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 9 – Francesco Soderini, *Santa Barbara con il padre colpito da un fulmine*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

Successivamente al pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà, che costituisce il nucleo fondante di questo approfondimento su Francesco Soderini, sono passati sul mercato altri tre dipinti di Francesco, una *Santa Barbara con il padre colpito da un fulmine* (Fig. 9), correttamente riferita all'artista nel cata-

logo di vendita⁴⁰ e due *Figure maschili con turbanti*, genericamente attribuite a «Scuola toscana, fine sec. XVII-inizi XVIII»⁴¹ (Figg. 10-11). Il tocco rapido e a tratti abbreviato (ad esempio nell'articolazione delle mani delle due figure virili), nonché la luce utilizzata per far emergere le forme senza tuttavia delinearle mi sembrano assolutamente distintivi dell'attività di Francesco Soderini.



Figura 10 – Francesco Soderini, *Figura maschile con turbante*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 11 – Francesco Soderini, *Figura maschile con turbante*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

⁴⁰ Firenze, Gonnelli, 12 dicembre 2016, lotto 202, olio su tela, 62,5×115 cm, gentilmente segnalatomi da Mara Visonà. La casa d'aste segnala nel catalogo di vendita che l'opera è corredata da *expertise* di Sandro Bellesi. Il dipinto è stato nuovamente presentato all'incanto il 17 maggio 2017 (Genova, Cambi, Castello Mackenzie, asta 298, lotto 456).

⁴¹ Firenze, Pandolfini, 1° marzo 2017, lotto 193, rispettivamente 90×72 cm e 90×73 cm.

Mi sembra interessante ricordare che, nel *Catalogo dei disegni e delle stampe di Francesco Maria Niccolò Gabburri*⁴², l'unico disegno di mano dell'artista era un «Disegno d'acquerelli coloriti per maschera, che rappresenta un Santone turco, con una gran pelle sulle spalle, molto ben terminato; per alto soldi 14 e 1/2, largo 9 e 2/3», a testimonianza dell'interesse per le raffigurazioni di personaggi dall'abbigliamento esotico e per le *turqueries*.

I medesimi caratteri stilistici di rapidità di tocco e di vivacità esecutiva mi spingono ad attribuire all'artista anche l'*Ultima cena* (Fig. 12) conservata presso il nuovo percorso museale dell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, attribuita a un anonimo artista settecentesco memore di Giovanni Camillo Sagrestani nell'ariosità della composizione e nel cromatismo⁴³. La tela non è da identificarsi con il «quadro largo braccia quattro e alto braccia due e mezzo entrovi dipinta la cena di Nostro Sig.re Giesu Cristo che la Ser.ma Elettrice Palatina a fatto provvedere e dare per carità a i padri della Riforma di San Francesco per il refettorio del loro ospizio in Pinti»⁴⁴ che fu saldato al Soderini con dodici ducati il 9 luglio 1732 e che Orazio Marrini ricordava tra le sue opere più notevoli⁴⁵, poiché le dimensioni differiscono⁴⁶.

L'abate Marrini si rivela una fonte preziosa per ricollegare al lacunoso *corpus* del Soderini anche l'inedita tela con *San Romualdo e il miracolo del faggio* (Fig. 13), che presenta la scena miracolosa entro un paesaggio di ampio respiro, nel quale si inseriscono con eleganza la costruzione architettonica alle spalle del santo (secondo la leggenda la stessa cella dell'eremo

⁴² Il catalogo, risalente al 1722 e custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è stato digitalizzato dalla Fondazione Memofonte: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/COLLEZIONE_GABBURRI.pdf> (09/2020). Il disegno «Di mano del Soderini, pittore fiorentino» si trovava nel «Libro terzo» al numero 58 (p. 36 della trascrizione di Memofonte).

⁴³ Già negli uffici amministrativi dell'ospedale, si veda SBAS Firenze, scheda OA 09/00190074 (compilatore C. Paolini, 1986). Nell'inventario dei beni mobili e delle opere d'arte dell'ospedale di Santa Maria Nuova (1979) è contraddistinto dal numero 7, 116×271 cm. Una riproduzione si trova nella guida divulgativa del museo a cura di Beatrice Boschi, *Le Stanze dei nostri Avi. Viaggio nel patrimonio artistico-culturale di Santa Maria Nuova*, Noè Edizioni, Firenze 2014, p. 20.

⁴⁴ ASFi, Depositeria Generale, 464, Ricevute dell'Elettrice Palatina settembre 1731-marzo 1733, cc. non numerate. L'edificio, che si trovava nei pressi della Porta a Pinti, è stato rimaneggiato nel corso del Settecento e dell'Ottocento e al suo posto oggi sorge la casa famiglia Santa Lucia (F. Carrara, *Una visita agli orti della Mattonaia nella città leopoldina*, in F. Carrara, V. Orgera, U. Tramonti, *Firenze. Piazza d'Azeglio alla Mattonaia*, Alinea, Firenze 2003, p. 24).

⁴⁵ Marrini, *Serie di ritratti*, cit., p. XXXIX.

⁴⁶ L'*Ultima cena* commissionata dall'Elettrice Palatina per i padri riformati di san Francesco, che sarà oggetto di una prossima pubblicazione, è verosimilmente da identificarsi con una grande tela già conservata presso le Scuole Normali di Santa Caterina, passata poi alle Scuole leopoldine.

di Camaldoli, sulla quale il grande albero minacciava di crollare) ed un'immaginaria rovina sulla sinistra. Appare evidente che l'ideale paesaggio 'alla romana', realizzato con gradevoli tonalità cromatiche e un sapiente uso del luminismo che rivelano il più autentico Soderini paesaggista, non riflette minimamente la realtà territoriale camaldolese. La maestosa figura di san Romualdo conquista solennità grazie alla solida volumetria del panneggio, notevole nel fraseggio cromatico delle tonalità del bianco. La fisionomia dai tratti somatici marcati, evidenziati attraverso veloci pennellate circolari, richiama alla mente uno dei due *Santi gesuiti*, ma il trattamento materico è più accarezzato e fuso e le tonalità cromatiche sono più accattivanti e liquide. Sebbene la datazione di questo dipinto non sia attestata, ritengo si possa assegnare alla fase estrema dell'artista per l'equilibrio formale e per gli alti risultati raggiunti, vicini alle *Virtù allegoriche* di villa La Quiete. In via ipotetica si può proporre una datazione intorno al 1734, quando la «cella fu foderata di tavole [...] per difenderla dall'umidità»⁴⁷.

A fronte dell'estrema lacunosità del catalogo del Soderini a destinazione chiesastica, resta un cospicuo nucleo di opere a soggetto sacro ed allegorico commissionate dall'ultima dei Medici, Anna Maria Luisa, che predilesse il pittore per la sua chiara impronta devozionale e per l'estrema aderenza ai temi dottrinari.



Figura 12 – Francesco Soderini, *Ultima cena*. Firenze, Arcispedale di Santa Maria Nuova. [Azienda Usl Toscana centro – Ospedale di Santa Maria Nuova, Firenze]

⁴⁷ P. Ciampelli, *Guida storica illustrata di Camaldoli e sacro eremo*, Tipografia del Patronato, Udine 1906, p. 91.



Figura 13 – Francesco Soderini, *San Romualdo e il miracolo del faggio*. Poppi (AR), eremo di Camaldoli. [Sacro Eremo di Camaldoli]

Dal maggio 1727 all'ottobre 1730 Francesco Soderini fu attivo continuamente per villa La Quiete su incarico dell'Elettrice Palatina, che aveva eletto il conservatorio delle Montalve a proprio ritiro spirituale⁴⁸: il pittore eseguì per la sede delle Minime Ancille della Trinità ben ventiquattro tele⁴⁹, delle quali oggi restano *in loco* solo otto dipinti⁵⁰, in parte per antiche dispersioni non testimoniate ed in parte per un furto patito nel 1990. Il mecenatismo di Anna Maria Luisa per la Quiete non sembra privilegiare un particolare indirizzo artistico, poiché l'interesse dell'Elettrice non si focalizzava tanto sullo stile pittorico quanto sulle tematiche raffigurate, improntate ad un rigoroso programma devozionale e pietistico. I soggetti scelti dall'Elettrice e la loro realizzazione sono indicativi dello spirito religioso del tempo, pervaso da un intenso misticismo, cui si affianca un tenue ma non certo trascurabi-

⁴⁸ Si vedano gli studi di S. Casciu, *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, «Arte cristiana», 78, 1990, pp. 249-266 e C. De Benedictis (a cura di), *Villa la Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze 1997. Sulle opere del Soderini si rimanda alle schede di catalogo curate dalla scrivente in Casciu (a cura di), *La principessa saggia*, cit., pp. 386-389.

⁴⁹ I cinque *Misteri gaudiosi* del maggio 1727 (non rintracciati), le quattro tele con le *Virtù teologali* e la *Contrizione* del febbraio 1729, i quattro ottagonali con l'*Anima beata, purgante e dannata* e la *Figura della morte* del maggio-settembre 1729, le quattro tele con le *Virtù cardinali* del settembre 1729, i quattro ottagonali con *L'Ultima cena*, *Cristo e Satana arruolano i loro eserciti*, il *Figliuol prodigo* ed il *Peccato di Adamo e degli Angeli* del dicembre 1729, la *Nascita di Cristo* e la *Sacra conversazione* del maggio 1730 e la *Religione* dell'ottobre 1730.

⁵⁰ Un nono dipinto, *L'Anima purgante*, è da attribuire per via stilistica al figlio Mauro.

le rigorismo, che trova la sua matrice nella spiritualità gesuitica della quale Anna Maria Luisa era una fervente devota⁵¹.

Dalla continuità di commissioni che si protraggono per l'intero quadriennio dedicato all'abbellimento della Quietè, si denota un ruolo di primo piano offerto al Soderini; dei circa sessanta dipinti commissionati dall'Elettrice, più di un terzo gli furono affidati. L'artista fu impegnato, è vero, con tele di dimensioni ridotte e dal costo abbastanza contenuto, sì da prestare il fianco al Gabburri, che lo definiva «facile nei prezzi», ma lavorò per la Quietè con un'assiduità senza pari. Il fatto che il Soderini, pittore gradevole ma privo del colpo d'ala del grande artista, sia stato l'autore impiegato con maggior frequenza dall'Elettrice Palatina, che gli affidò persino la quadreria destinata ad adornare la propria camera da letto, ispirata agli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, indica come l'ultima dei Medici desiderasse semplicemente veder tradotti in immagini i principi religiosi tanto cari alla sua spiritualità severa, senza indulgere a compiacimenti estetici che la potessero distrarre dalle meditazioni devote.

Il cantiere di villa La Quietè segna l'esordio nel panorama fiorentino del figlio di Francesco, quel Mauro che a detta del Gabburri «nell'arte hà superato di gran lunga il padre»⁵²; è infatti unanimemente accettato dalla critica che una delle quattro tele «di misura di un braccio in figura ottangolo» saldate a Francesco il 10 maggio 1729⁵³, ovvero l'*Allegoria dell'Anima purgante* (Fig. 14), sia da ricondurre alla mano di Mauro, al quale a parer mio si deve attribuire anche il volto dell'*Allegoria della Religione* (Fig. 15) eseguita per la Quietè nell'ottobre 1730⁵⁴. In quest'ultima figura si nota maggiore monumentalità e anche il trattamento pittorico appare più accarezzato e morbido rispetto a quello degli angeli. Le stringenti somiglianze fisionomiche con l'*Anima purgante*, il cui volto dalle guance paffute e dal naso regolare e dritto sembra sovrapponibile, e la stretta affinità del modo di modellare le forme e di tornirle con una più marcata ombreggiatura mi fanno pensare ad un intervento di Mauro, circoscrivibile però al solo viso della figura allegorica, in quanto gli angioletti e la veste della *Religione* sono tipici di Francesco, come appare dal confronto con gli altri dipinti della Quietè.

Tali considerazioni stilistiche non devono tuttavia indurre a postulare una più vasta partecipazione di Mauro celata sotto il nome del padre Francesco: il giovane Soderini aveva già licenziato due opere a proprio nome per l'Elettrice Palatina l'anno precedente, ovvero «due quadri di braccio e un

⁵¹ Sull'argomento si veda L. Leonelli, in Casciù (a cura di), *La principessa saggia*, cit., pp. 386-389 e M. Branca, ivi, pp. 88-93.

⁵² Gabburri, *Vite di pittori*, cit., II, c. 1008.

⁵³ ASFi, Depositeria Generale, 462, Conti e Ricevute dell'Elettrice Palatina 1729-1730, cc. non numerate, in Casciù, *Vicende settecentesche*, cit., p. 262.

⁵⁴ L'*Allegoria della Religione* è pubblicata in Casciù, *Vicende settecentesche*, cit., p. 253, fig. 6.



Figura 14 – Mauro Soderini, *Allegoria dell'Anima Purgante*. Quarto (Fi), villa La Quiete. [Regione Toscana – Villa La Quiete alle Montalve]



Figura 15 – Francesco e Mauro Soderini, *Allegoria della Religione*. Quarto (FI), villa La Quiete. [Regione Toscana – Villa La Quiete alle Montalve]

quarto entrovi in un la Vergine che presenta Giesù Bambino a Santa Maria Maddalena de' Pazzi e l'altro San Pietro d'Alcantara che in atto di adorare la Santa Croce retta da angeli»⁵⁵ non rintracciati. La constatazione che su tutte le tele eseguite per villa La Quietè soltanto una sia da ricondurre integralmente alla mano di Mauro deve far ritenere che questi si aggirasse nel cantiere mediceo soltanto in maniera episodica, senza collaborare attivamente alle commissioni paterne. La frequentazione del fecondo ambiente della Quietè è tuttavia avvalorata da un'inedita ricevuta di pagamento del 20 aprile 1729⁵⁶ di un oscuro «Niccolo Lesge di Praga magniano», ricompensato dall'Elettrice Palatina per dei lavori eseguiti per la Quietè, il quale «per che disse non sapere scrivere pregò me Mauro Soderini che facessi la presente riceuta quale è fatta ai suoi preghi e presenza». L'annotazione contestualizza il giovane Soderini tra gli artisti attivi per il conservatorio delle Montalve, sebbene in un ruolo che appare marginale al fianco del padre, ed è finora l'unico documento che citi esplicitamente il pittore e lo collochi tra gli artisti palatini.

Lo stile peculiare delle opere eseguite da Francesco Soderini per la Quietè è riconoscibile, a mio avviso, in due piccole tele raffiguranti scene eremitiche, conservate presso il Museo Civico di Prato con l'attribuzione generica a «Scuola fiorentina-romana del tardo sec. XVIII»⁵⁷. Le due tele con l'*Estasi di san Girolamo* e la *Comunione della Maddalena* (Figg. 16-17), eseguite *en pendant*, mostrano figurine spigliate e di buona qualità, rese con pennellate veloci all'interno di paesaggi di ampio respiro. Già attribuite in passato ad un «Ignoto seguace di Salvator Rosa»⁵⁸, a Pier Francesco Mola⁵⁹ e ad un «Seguace di Pier Francesco Mola [...] di una generazione più giovanex»⁶⁰, le tele sono state ricondotte al «giro di Crescenzo Onofri (Roma 1632-Firenze 1715 circa) per lo studio lenticolare delle fronde degli alberi e di Pier Dandini

⁵⁵ ASFi, Depositeria Generale, 461, Conti e ricevute dell'Elettrice Palatina 1728-1729, cc. non numerate (si veda Leonelli, *Due inediti cicli*, cit., p. 217, nota 42). Le due tele, le prime opere documentate del giovane Soderini insieme ai «due tondi sopra gl'Altari» della distrutta chiesa della Congrega di Sant'Elisabetta, detta della Congregazione (C. Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci*, Edifir, Firenze 2014, p. 252), furono pagate sedici scudi il 23 agosto 1728.

⁵⁶ ASFi, Depositeria Generale, 462, Conti e Ricevute dell'Elettrice Palatina 1729-1730, cc. non numerate.

⁵⁷ M.P. Mannini (a cura di), *Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte*, Arti grafiche Giorgi & Cambi, Firenze 1990, p. 188 (inv. nn. 1335, 1708). Le opere provengono dalla collezione del gonfaloniere Giovanni Martini.

⁵⁸ R. Papini, *Catalogo della Galleria Comunale di Prato*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1912, pp. 51-52.

⁵⁹ G. Marchini, *La Galleria comunale di Prato. Catalogo delle opere*, Arnaud, Firenze 1958, p. 38 (solo la *Comunione della Maddalena*).

⁶⁰ G. Datini (a cura di), *Musei di Prato. Galleria di palazzo Pretorio, Opera del Duomo, Quadreria Comunale*, Calderini, Bologna 1972, n. 120.

per le figure»⁶¹. Il paesaggio terso ed apollineo può ricordare la produzione di Crescenzo Onofri, che arrivò a Firenze da Roma nel 1689, probabilmente su invito del gran principe Ferdinando⁶², nell'attenzione precipua allo studio delle luci e dell'atmosfera, così come nella descrizione minuziosa delle fronde, ma mostra un tratto più minuto che non si concilia con la vasta disposizione spaziale dell'Onofri. I personaggi mostrano strettissime tangenze con gli ottagoni della *Quiete* soprattutto nelle figure degli angioletti dalle forme paffute tornite da ombre brune. Il *San Girolamo* mostra palesi affinità con i due operai dipinti nel *San Romualdo e il miracolo del faggio*: le analogie sono stringenti nel modellato fluido, nel modo di ombreggiare i lineamenti del volto dagli occhi grandi ma infossati e, non ultimo, nelle fisionomie e nelle posture. Sarei propensa pertanto a restituire al catalogo di Francesco Soderini i due dipinti pratesi, proponendo per essi una datazione intorno al 1730, nella fase cioè più tarda dell'attività del pittore: lo stile di queste due opere è assolutamente consentaneo alle *Virtù* della *Quiete*, sia nel trattamento della figura umana che nello studio analitico e preciso del paesaggio.



Figura 16 – Francesco Soderini, *La comunione della Maddalena*. Prato, Museo Civico di Palazzo Pretorio. [Comune di Prato – Museo di Palazzo Pretorio]

⁶¹ Mannini, *Il Museo Civico di Prato*, cit., p. 188.

⁶² M. Chiarini, *Crescenzo Onofri a Firenze*, «Bollettino d'arte», LII (1), 1967, pp. 30-32; Id., in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts-Firenze, palazzo Pitti, 1974), Centro Di, Firenze 1974, p. 292.



Figura 17 – Francesco Soderini, *L'estasi di san Girolamo*. Prato, Museo Civico di Palazzo Pretorio. [Comune di Prato – Museo di Palazzo Pretorio]

Bibliografia

- Barsanti R., *Della Rena*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 125-154.
- Benassai S., *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, «Valori tattili», 3-4, 2014, pp. 80-113.
- Berti F., *Il 'Transito di San Giuseppe' nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, «Proporzioni», 2-3, 2001-2002, pp. 164-184.
- , *Francesco Conti*, Edifir, Firenze 2010.
- Boschi B. (a cura di), *Le Stanze dei nostri Avi. Viaggio nel patrimonio artistico-culturale di Santa Maria Nuova*, Noè Edizioni, Firenze 2014.
- Carrara F., *Una visita agli orti della Mattonaia nella città leopoldina*, in F. Carrara, V. Orgera, U. Tramonti, *Firenze. Piazza d'Azeglio alla Mattonaia*, Alinea, Firenze 2003, pp. 22-43.
- Casciu S., *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, «Arte cristiana», 78, 1990, pp. 249-266.
- (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006.
- Chiarini M., *Crescenzo Onofri a Firenze*, «Bollettino d'arte», LII (1), 1967, pp. 30-32.
- (a cura di), *I disegni della Biblioteca Riccardiana*, Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1999), Olschki, Firenze 1999.
- Ciampelli P., *Guida storica illustrata di Camaldoli e sacro eremo*, Tipografia del Patronato, Udine 1906.
- Datini G. (a cura di), *Musei di Prato. Galleria di palazzo Pretorio, Opera del Duomo, Quadreria Comunale*, Calderini, Bologna 1972.

- De Benedictis C. (a cura di), *Villa la Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze 1997.
- Dorini U., *Guiducci*, in V. Spreti (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, III, 1930, p. 647.
- Fabbi M.C., *Soderini, Mauro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 72-74.
- Fantappiè R. (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999.
- Fantozzi F., *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e dei suoi contorni*, Giuseppe e fratelli Ducci, Firenze 1842.
- Fumagalli E. (a cura di), *"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza". Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2007-2008), Giunti, Firenze 2007.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Ingendaay M., *"I migliori pennelli". I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, 2 voll., Biblion, Milano 2013.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).
- Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts-Firenze, palazzo Pitti, 1974), Centro Di, Firenze 1974.
- Lenzi Iacomelli C., *Vincenzo Meucci*, Edifir, Firenze 2014.
- Leonelli L., *Due inediti cicli di affreschi per la famiglia Frescobaldi: Giuseppe Zocchi, Vincenzo Meucci e Mauro Soderini nel marchesato di Capraia*, «Arte, musica e spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», 7, 2007, pp. 208-230.
- , *Nuove scoperte sul soggiorno romano di Mauro Soderini e alcune precisazioni sulla prima attività fiorentina*, «Arte, musica e spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», 10, 2009, pp. 121-140.
- Mannini M.P. (a cura di), *Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte*, Arti grafiche Giorgi & Cambi, Firenze 1990.
- Marchini G., *La Galleria comunale di Prato. Catalogo delle opere*, Arnaud, Firenze 1958.
- Marrini O., *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quelli pubblicati nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno ai medesimi*, 2 voll. in 4 tomi, Stamperia mouckiana, Firenze 1764-1766.
- Meloni Trkulja S., *Soderini, Antonio*, in *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, X, Bolaffi, Torino 1975, p. 340.
- Papini R., *Catalogo della Galleria Comunale di Prato*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1912.
- Pinchera V., *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salvati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999.
- Richa G., *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze 1754-1762.
- Valentini A., *La caserma dei carabinieri Vittorio Tassi: l'antico monastero di Santa Maria di Candeli al canto di Monteloro*, Polistampa, Firenze 2003.
- Zamboni C., *Il periodo di Francesco Maria Niccolò Gabburri*, in *Il Palazzo Vivarelli Colonna*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1996, pp. 39-73.

Per la ritrattistica di Antonio Montauti. Tre busti inediti di eruditi fiorentini*

Eleonora Arba

La Biblioteca Roncioniana di Prato, aperta nel 1722 per volere di Marco Roncioni¹, ospita una raccolta di opere d'arte di diversa provenienza. Tra queste troviamo tre busti virili in stucco, due dei quali sono attualmente privi di collocazione stabile all'interno dei locali.

* Questo contributo è un approfondimento delle ricerche svolte durante la redazione della mia tesi di laurea triennale: E. Arba, *Dal patrimonio della Biblioteca Roncioniana di Prato: sculture, dipinti e altre opere d'arte*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014, relattrice prof.ssa Mara Visonà. Colgo l'occasione per ringraziare la professoressa per avermi suggerito l'argomento di ricerca, ma soprattutto per i consigli di metodo e gli incoraggiamenti forniti durante la stesura della tesi e nel corso delle ricerche che ne sono seguite. Ringrazio anche la direzione e il personale della Biblioteca Roncioniana per l'assistenza e per aver permesso la pubblicazione delle immagini; un ringraziamento in particolare al dott. Giovanni Pestelli per avermi fornito le fotografie da lui realizzate dei busti di Anton Maria Salvini e Francesco Baldovini.

¹ La biblioteca aprì provvisoriamente nel 1722 e si trasferì nell'attuale sede, costruita per l'occasione, nel 1766. Nel 2022 cadrà il terzo centenario dall'apertura e questo testo può considerarsi un primo tributo. Per approfondimenti su quest'istituzione: L. Draghici Rinfreschi, *La Biblioteca Roncioniana nella cultura pratese dell'Ottocento*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Ex Libris. Tipografia e cultura a Prato nell'800*, Le Monnier, Firenze 1985, pp. 803-863; L. Perini, *La cultura*, in *Prato: storia di una città*, sotto la direzione di F. Braudel, 4 voll. in 6 tomi, Le Monnier, Firenze 1986-1997, II, 1986, pp. 827-880.

Eleonora Arba, University of Pisa, Italy, eleonora.arba1992@gmail.com, 0000-0002-8798-0149

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Eleonora Arba, *Per la ritrattistica di Antonio Montauti. Tre busti inediti di eruditi fiorentini*, pp. 187-204, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.11, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

Le sculture hanno uguali dimensioni² e caratteri stilistici affini: ciascuna di esse è posata su un peduccio, al quale è apposto un cartiglio iscritto. Le iscrizioni, in latino, chiariscono l'identità dei soggetti indicandone in breve le doti morali o le cariche ricoperte nel corso della vita. I ritratti raffigurano tre eruditi molto noti nella Firenze di inizio Settecento: Anton Maria Salvini (Fig. 1), Francesco Baldovini (Fig. 2) e Giovan Battista Casotti (Fig. 3).

La cura destinata alla rifinitura delle superfici e alla definizione dei particolari rivela che i busti non sono modelli bensì sculture compiute, pensate per essere esposte in un'accademia, per esempio; altrettanto indicativa è la modalità di realizzazione delle iscrizioni, incise sullo stucco fresco e in seguito colorate di nero.

Il primo busto che esaminiamo è quello di Anton Maria Salvini (1653-1729)³, illustre grecista nominato a soli ventiquattro anni professore di greco presso lo Studio fiorentino, per volontà del granduca Cosimo III. Il Salvini viene ritratto all'eroica, il petto nudo, secondo la ripresa antiquaria dei busti romani di età repubblicana, ai quali quest'opera sembra guardare anche per l'adesione programmatica ad uno stile realistico: lo scultore indugia sulla rappresentazione particolareggiata dell'aspetto del soggetto, restituendo minuziosamente sul materiale plasmato l'impressione visiva e rinunciando ad ogni forma di idealizzazione. All'interno di questa vena veristica si colloca anche la scelta di rappresentare il soggetto senza parrucca, contrariamente al costume seicentesco e settecentesco ma coerentemente con le preferenze del soggetto, che si fece ritrarre a testa nuda anche da Antonio Selvi su una medaglia datata 1713⁴ (Fig. 4).

² Il busto ritraente Anton Maria Salvini misura 60×35×19,5 cm; quello di Francesco Baldovini misura 60×38×19,5 cm; ad oggi non è stato possibile misurare il busto di Giovan Battista Casotti a causa della sua collocazione, ma esso sembra essere coerente con le misure già rilevate.

³ M.P. Paoli, *Salvini, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 58-61; Ead., *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un "letterato" nella Firenze di fine Seicento*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (éds.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII siècle)*, École française de Rome, Roma 2005, pp. 501-544.

⁴ Cfr. M. Visonà, *Carlo Marcellini. Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pacini, Ospedaletto 1990, p. 59. Nella sua introduzione ad A.M. Salvini, *Sonetti di Anton Maria Salvini fin qui inediti*, a cura di D. Moreni, per il Margheri, Firenze 1823, p. XXVIII, Domenico Moreni aveva tramandato l'autografia del Montauti per questa medaglia. Anton Maria Salvini venne ritratto due volte da Giulio Pignatti e in entrambe le occasioni è raffigurato con la parrucca, a conferma della novità della modalità di rappresentazione scelta dal Montauti. Cfr. S. Meloni Trkulja, *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 77, 80 n. 33, figg. 79, 80.



Figura 1 – Antonio Montauti, *Ritratto di Anton Maria Salvini*, 1713. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Giovanni Pestelli)]

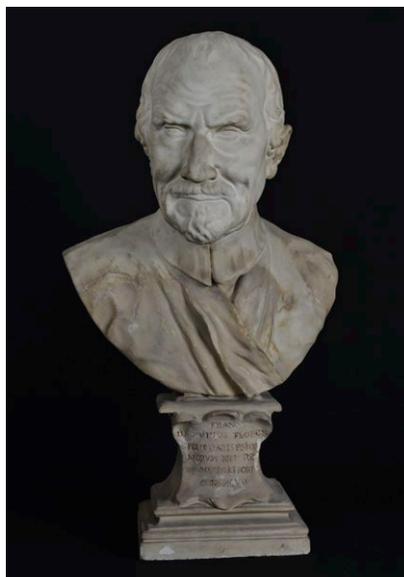


Figura 2 – Antonio Montauti, *Ritratto di Francesco Baldovini*, 1713 circa. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Giovanni Pestelli)]



Figura 3 – Antonio Montauti, *Ritratto di Giovan Battista Casotti*, 1713 circa. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Eleonora Arba)]



Figura 4 – Antonio Selvi, *Medaglia col ritratto di Anton Maria Salvini*, 1713. Bronzo. Firenze, Museo del Bargello. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali per il Turismo]

La posa in cui l'intellettuale è rappresentato fa sì che egli sembri colto in conversazione: la testa leggermente volta a destra, il viso mobile animato da un'espressione in divenire e poco decifrabile, la bocca semiaperta come se egli fosse in procinto di interloquire. La conversazione e il dialogo erano al centro degli interessi del Salvini, che fu accademico della Crusca e dell'Accademia fiorentina, pertanto avvezzo a ricercare il confronto con amici e colleghi su questioni letterarie e filosofiche. Coerentemente con gli interessi dei letterati fiorentini a lui contemporanei, le inclinazioni filosofiche del Salvini erano orientate verso il recupero dello stoicismo, cosa che ben giustifica l'atteggiamento interlocutorio e l'espressione vagamente scettica appena descritti⁵.

È possibile che lo scultore abbia voluto esprimere visivamente, con una modalità di rappresentazione così marcatamente radicata nella tradizione della ritrattistica antica, gli interessi del soggetto.

Il peduccio reca l'iscrizione: «ANT·M·SALVINI / PATRICIUS FLOR- / OMNI LITERARUM / ET VIRTUTUM / GENERE PRAECLARUS / MDCCXIII / AMF» (Fig. 5). Vi si ricavano due informazioni fondamentali: la data di realizzazione, il 1713, e l'identità dell'autore.

La presenza della sigla a lettere intrecciate ci consente di riconoscere come autore dell'opera Antonio Montauti (1683-1746)⁶, che aveva utilizzato questo

⁵ Nel 1669 il Salvini fu iscritto all'Accademia degli Apatisti. In uno dei suoi discorsi accademici il Salvini si presenta così: «Viene oggi in questa fiorita adunanza un rigido Storico a spacciare paradossi della sua setta» (A.M. Salvini, *Discorsi accademici ... Sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, 3 voll., appresso Giuseppe Manni all'insegna di S. Giovanni di Dio, Firenze 1712-1733, II, 1712, pp. 327-330, discorso LVII).

⁶ Le notizie sullo scultore ci giungono dalla vita scritta da F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, I, cc. 315-316 (trascritta in K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Bruckmann, München 1962, pp. 224-235). Sebbene egli sia ancora in attesa di uno studio mo-



Figura 5 – Antonio Montauti, *Ritratto di Anton Maria Salvini* (particolare con la sigla dell'autore), 1713. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Eleonora Arba)]

monogramma in altre sue opere⁷ e specificamente in una scultura in marmo passata sul mercato antiquario, raffigurante *Cristo bambino adagiato sulla Croce*⁸ (Fig. 6), la quale presenta la sigla sulla base, sotto alla testa del bambino.

nografico, sono stati pubblicati importanti contributi a partire dagli anni settanta, tra gli altri: J. Montagu, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts-Firenze, palazzo Pitti, 1974), Centro Di, Firenze 1974, pp. 86-89; Ead., *Antonio Montauti's "Return of the prodigal son"*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LIV (1), 1975, pp. 14-23; V. Johnson, *Dieci anni di studi di medaglistica. 1968-1978*, Stabilimento Stefano Johnson, Milano 1979, pp. 117-120, 143-144, 211-212; S. Bellesi, *La decorazione scultorea della chiesa di San Firenze e alcune considerazioni sull'attività di Giovacchino Fortini*, «Antichità Viva», XXXI (1), 1992, pp. 37-46; G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993, ad indicem; S. Bellesi, *I modelli in gesso per i medaglioni con le storie di san Filippo Neri nella chiesa di San Firenze*, «Paragone», XLVII (8-10), 1996, pp. 203-210; M. Visonà, in G. Rocchi Coopmans de Yoldi (a cura di), *S. Pietro. Arte e storia nella Basilica vaticana*, Bolis, Bergamo 1996, pp. 371-377; G. Mancini, *Antonio Montauti*, in E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei granduchi, 2019-2020), Sillabe, Livorno 2019, pp. 584-587.

⁷ Cfr. M. Visonà, in Rocchi Coopmans de Yoldi (a cura di), *S. Pietro*, cit., p. 373.

⁸ La scultura è stata battuta all'asta *Arredi e quadreria di una villa toscana*, casa d'aste Pitti-Finarte, Firenze, 22 novembre 1989, lotto n. 106. Ringrazio la prof.ssa Visonà, che ha riconosciuto lo scalpello del Montauti, per la segnalazione e per avermi fornito le immagini dell'opera. La data presente sul busto del Salvini consente di ipotizza-

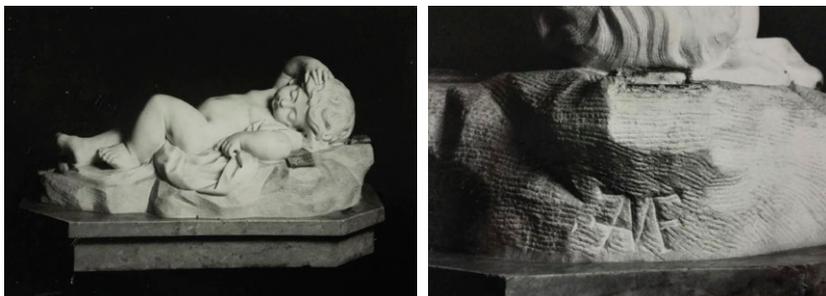


Figura 6 – a) Antonio Montauti, *Cristo bambino adagiato sulla Croce*, secondo decennio del Settecento. Ubicazione sconosciuta. b) Particolare con la sigla dell'autore. [Archivio di Mara Visonà]

Lo scultore e il Salvini furono legati da una sincera e lunga amicizia, testimoniata da un ricco carteggio. Sono edite ben trentasei lettere indirizzate al Montauti dal Salvini⁹, contenute nelle *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*¹⁰. Le lettere, che coprono un arco di tempo fra il 1707 e il 1728, offrono un interessante spaccato della cerchia fiorentina di intellettuali di cui entrambi facevano parte, sono ricche di aneddoti e riportano dialoghi con esponenti in vista della Firenze di inizio Settecento. Dalle lettere scritte dal Salvini siamo in grado di capire che il rapporto tra i due si dispiegava declinandosi in scambi sui più svariati temi, anche se spesso si indugia proprio sull'arte del Montauti, con consigli e commenti sulle sue opere. Il letterato pubblicizzava inoltre il lavoro dell'artista e gli procurava commissioni di medaglie presso personaggi in vista a Firenze¹¹. È costante l'invito allo studio, che per il Salvini è alla base di ogni ricerca intellettuale

re che il Montauti abbia utilizzato la sigla nel secondo decennio del Settecento e che anche questa scultura sia da ascrivere a questo periodo. La sigla AMF compare anche nel celebre ritratto marmoreo di Marsilio Ficino proveniente dalla Heim's Gallery e battuto all'asta da Christie's a Londra in tempi recenti (19 luglio 2012, n. 144), con una datazione al 1720, del tutto compatibile con la nostra. Cfr. F. Berti, in Id. (a cura di), *Firenze e gli ultimi Medici. The Haukohl Family collection*, Catalogo della mostra (Luxembourg, 2018-2019), Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 228-235.

⁹ Cfr. Paoli, *Anton Maria Salvini (1653-1729)*, cit., pp. 29-32.

¹⁰ Riporto l'indicazione bibliografica: [C.R. Dati], *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, 5 voll., presso Domenico Occhi, Venezia 1730-1735, V, 1735.

¹¹ Ivi, p. 135, lettera XCIV datata al 14 gennaio 1707: il Salvini riferisce al Montauti di aver mostrato la medaglia di Vincenzo da Filicaia da lui realizzata, e di aver ricevuto richieste per medaglie analoghe da Pandolfo Pandolfini, dal cavalier Orazio Ricasoli Rucellai e dal dottore Artini. Egli stesso indicò come prezzo per la singola medaglia quello di una piastra, «che è parsa modesta dimanda». Tre esemplari di questa medaglia sono conservati al Museo del Bargello. Cfr. F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Polistampa, Firenze 2003-2007, II, 2005, ad indicem.

e artistica, ed egli incoraggiava spesso l'amico lodandolo e riferendo del successo che le sue opere avevano ottenuto presso la cerchia degli intellettuali di cui faceva parte. In queste lettere non mancano anche suggerimenti iconografici per le medaglie realizzate dallo scultore, in linea con l'attività di iconografo portata avanti dal Salvini¹². Degna di nota, per meglio definire il clima culturale entro cui si innesta lo stile della ritrattistica dello scultore, è una lettera del 1716 in cui il Salvini, a proposito della medaglia di Antonio Magliabechi che il Montauti stava realizzando, lo invita a ritrarlo più bello di quanto la natura lo aveva creato ma, aggiunge, «non perdendo di vista la somiglianza»: punto importante questo, perché perfettamente compatibile con lo stile che il Montauti aveva già dimostrato di andare cercando in opere come quelle prese in esame in questa sede. L'artista tornò sullo stesso soggetto nel 1725, quando realizzò il busto in marmo ritraente il Magliabechi oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fig. 7), occasione per indagare i lineamenti del letterato mostrando la propria perizia nell'accurata rappresentazione delle fisionomie e delle espressioni.

Il Salvini prosegue: «Pure ho visto anche i Principi fargli come sono [...] perché l'Imperadore, come ognuno sa, aveva il labbro, che gli ciondolava, era brutto, e brutto è dal bravo Ritrattista ritratto»¹³. In questa occasione il Salvini sottolinea come la natura avesse creato il Magliabechi con delle fattezze non gradevoli affinché egli potesse meglio mostrare le proprie virtù, e questo pare essere lo spirito con cui veniva trattato il tema della bruttezza nella Firenze di inizio Settecento: gli artisti colsero l'occasione per esercitarsi nella rappresentazione delle più disparate fattezze, rinunciando all'idealizzazione ed enfatizzando l'osservazione del reale¹⁴.

Il tono del Salvini è sempre colloquiale e affettuoso, anche nel trattare ed esporre i principi morali alla base del suo ideale di erudito-umanista: l'*otium*, l'amicizia, l'erudizione come faro direzionale della vita. Non è diffici-

¹² Cfr. [Dati], *Prose fiorentine*, cit., V, 1735, pp. 133-134, lettera LXXV datata il 23 giugno 1722, in cui il Salvini espone al Montauti le difficoltà incontrate nel lavorare a contatto con Anton Domenico Gabbiani nell'elaborazione iconografica per la decorazione del soffitto di palazzo Incontri a Firenze. In questa sede afferma di aver assistito Giovanni Camillo Sagrestani in analoga occasione aiutandolo con l'affresco da lui realizzato a palazzo Tempi. Cfr. per palazzo Incontri: L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, I, pp. 427-428; E. Barletti (a cura di), *Palazzo Incontri*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2007. Per palazzo Tempi: Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., II, pp. 659-664; M. Mosco (a cura di), *Itinerario di Firenze barocca*, Centro Di, Firenze 1974, p. 130; P. Bargellini, E. Guarnieri, *Le strade di Firenze*, 4 voll., Bonechi, Firenze 1977, II, p. 229; M. Vannucci, *Splendidi palazzi di Firenze*, Le Lettere, Firenze 1995, pp. 384-386; L. Leonelli, *Le dimore dei Tempi*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 101-115.

¹³ [Dati], *Prose fiorentine*, cit., V, 1735, p. 121.

¹⁴ Cfr. Visonà, *Carlo Marcellini*, cit., pp. 57-61.



Figura 7 – Antonio Montauti, *Ritratto di Antonio Magliabechi* (particolare), 1725. Marmo. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze]

le ravvisare la vicinanza agli esempi epistolari più illustri tramandatici dal mondo classico, e infatti il Salvini cita esplicitamente le *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca nella lettera del 22 novembre 1713, confrontandole con gli insegnamenti di Isocrate a Demonico¹⁵.

Il carteggio ci consente di conoscere meglio anche la personalità dello scultore, fornendoci note di costume come quelle contenute in una lettera databile agli anni intorno al 1713, scritta a commento di una festa di Carnevale alla quale il Montauti si presentò vestito da cavaliere, armato di lancia, su un cavallo bardato e accompagnato da scudieri e fanti. Il suo ingresso destò la massima ammirazione nel Salvini che, nel rievocare quel momento nella lettera, lo paragonò ad un novello san Giorgio, facendo esplicito riferimento alla scultura di Donatello¹⁶. Nella medesima lettera, in riferimento all'arte del Montauti, il Salvini scrisse: «voi, che dietro le vestigia di quel glorioso antico n'andate la verità della natura, imitando coll'arte, e migliorando». In questa frase troviamo enunciato il fulcro della ricerca dello scultore: l'imitazione realistica della natura, secondo l'esempio dell'arte antica.

L'esistenza di (almeno) un ritratto di Anton Maria Salvini è testimoniata da due componimenti poetici dell'erudito, entrambi riguardanti il tema della consegna all'immortalità per mezzo dell'arte¹⁷. Il sonetto CCCLIX cita esplicitamente il «gentile Antonio» come autore del ritratto, ma non conosciamo la data esatta in cui esso fu scritto (sebbene, come gli altri componimenti del Salvini, sia anteriore al 1728) e non possiamo metterlo in diretta relazione col busto della Biblioteca Roncioniana. Domenico Moreni afferma che il Montauti realizzò due ritratti del Salvini, uno di creta e uno di marmo¹⁸, non conosciuti.

Dei tre ritratti della Roncioniana, il busto del Salvini è l'unico a presentare la sigla dell'autore e l'anno di realizzazione, che tuttavia non trova riscontri specifici correlabili ad eventi della biografia del letterato ad eccezione della pubblicazione della seconda parte dei suoi *Discorsi accademici*¹⁹: non essendovi riferimento esplicito a questo evento nel peduccio, il busto non è da ritenersi celebrativo di quest'occasione.

È interessante notare che, alla data del 1713, il Montauti si stava affermando a Firenze: nello stesso anno realizzò la medaglia per Violante Beatrice di Baviera²⁰, al 1714 risale la commissione dei medaglioni marmorei della chiesa di San Filippo Neri, e negli anni successivi lo scultore ne avrebbe ottenute ulteriori legate alle famiglie nobili fiorentine e ai cantieri più fecondi

¹⁵ [Dati], *Prose fiorentine*, cit., V, 1735, p. 127, lettera LXX.

¹⁶ Ivi, p. 116-118, lettera LXI, priva di data ma è collocata tra il 1709 e il 1714.

¹⁷ Sonetti CCCLI e CCCLIX, in A.M. Salvini, *Sonetti ...*, nella stamperia di Sua Altezza Reale, appresso li Tartini, e Franchi, Firenze 1728, pp. 351, 359.

¹⁸ Salvini, *Sonetti di Anton Maria Salvini fin qui inediti*, cit., p. XXVIII.

¹⁹ Salvini, *Discorsi accademici*, cit., II, 1712.

²⁰ Cfr. Johnson, *Dieci anni di studi*, cit., p. 144.

della città (Santa Maria Maddalena de' Pazzi, San Frediano in Cestello). A pochi anni prima risale il suo dono al sovrano di Danimarca, Federico IV, in viaggio a Firenze: anche per lui il Montauti realizzò una medaglia²¹, contribuendo ad accrescere la propria notorietà.

Giungiamo così a trattare del secondo busto, ritraente Francesco Baldovini (1634-1716)²². Questi, che prese i voti quasi quarantenne nel 1674, fu grande amico di Antonio Magliabechi, cui dedicò il suo poemetto *Il Lamento di Cecco da Varlungo* (risalente al 1661, stampato per la prima volta nel 1694).

Strinse amicizia con Salvator Rosa²³ e venne citato dal Baldinucci come artefice del ritorno in seno al cattolicesimo del pittore²⁴. Legato al gran principe Ferdinando²⁵, nel 1699 ottenne, grazie a questo rapporto privilegiato, la prioria di Santa Felicita, la chiesa parrocchiale della famiglia granducale. Ricopriva dunque un ruolo di estremo rilievo e prestigio.

L'alta qualità dell'opera è apprezzabile considerando l'attenzione per i particolari, dalle increspature della stoffa alla definizione dei riccioli dei capelli, fino alle pieghe della pelle sotto al mento. Le pupille appena accennate sulla superficie scultorea indirizzano lo sguardo del soggetto verso la sua destra, accentuandone l'espressione severa e il piglio introspettivo, ben restituiti dalle sopracciglia lievemente aggrottate e dalla piega decisa della bocca, incorniciata dai corti baffi ben curati.

Anche in questo caso la ricerca di naturalismo è molto forte: lo scultore si è premurato di restituire le singole rughe, il volto è indagato nei suggestivi effetti chiaroscurali provocati dall'espressione accigliata. La stoffa dell'abito talare è resa con pieghe marcate mosse in un crescendo culminante al centro del petto, dove si sollevano. Il panneggio di quest'opera contiene *in nuce* quello a cui il Montauti arriverà nel 1726 con la statua della *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*: il lembo della veste della santa che si solleva al centro svolazzando, mosso da un vento non percepibile dall'osservatore, ha lo stesso andamento della forte piega centrale dell'abito del Baldovini. L'alto colletto ha le punte lievemente piegate verso l'esterno, e questo lo fa risul-

²¹ 1709. Un esemplare della medaglia è conservato al Museo del Bargello. Cfr. Johnson, *Dieci anni di studi*, cit., p. 117; Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, cit., p. 162; S. Bellesi, in Id., M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2008, II, p. 171.

²² R. Amatore, *Baldovini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 519-521.

²³ D.M. Manni, in F. Baldovini, *Il lamento di Cecco da Varlungo ed altre poesie rusticalli*, per Bettoni, Brescia 1807, p. XXV.

²⁴ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728), V, 1847, p. 466.

²⁵ D.M. Manni, in Baldovini, *Il lamento*, cit., p. XXXIII. Questo brano viene citato in Visonà, *Carlo Marcellini*, cit., p. 60, e questa testimonianza viene ripresa nel recente Mancini, *Antonio Montauti*, cit., p. 585.

tare leggermente asimmetrico: questi contrappunti sono dei particolari che contribuiscono a vivificare l'immagine dell'effigiato, restituendo un risultato molto più vivace rispetto al busto del Salvini.

In questo caso l'iscrizione sul peduccio non riporta la data di realizzazione né la sigla dello scultore: «FRANC·BALDUINUS FLOREN / S·FELICITATIS PRIOR / MORVM NITORE / ET MUSEO LEPORI / CONSPICVV» (Fig. 8). Tuttavia, assumendo come *ante quem* il 1716, anno di morte del Baldovini, si può ipotizzare che il ritratto sia coevo a quello del Salvini: nel 1713 il Baldovini aveva 79 anni e il suo aspetto nell'opera è compatibile con quest'età.



Figura 8 – Antonio Montauti, *Ritratto di Francesco Baldovini* (particolare), 1713 circa. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Eleonora Arba)]

Vale la pena segnalare che in questo caso il cartiglio ha una forma lievemente diversa rispetto a quello sottostante il busto del Salvini. Non si hanno notizie di un rapporto tra il Montauti e il Baldovini tale da poter giustificare la commissione diretta del ritratto.

Un busto di Francesco Baldovini è noto dalle fonti. Notizie di un suo ritratto scultoreo, di cui non è precisata la materia, ci vengono tramandate da Domenico Maria Manni, che del priore scrisse una biografia in apertura alla riedizione del 1755 del *Lamento* e che per l'opera da lui citata dà la notizia che fosse stata realizzata dal Montauti in questi termini: «Fu di complessione magro, e segaligno, colla faccia alquanto increspata, di ciglia aggrottate, e d'occhio ridente, e con un piccol porro sulla narice sinistra, quali cose appunto dimostra il Ritratto di lui di rilievo (che ben potrebbe essere del celebre Antonio Montauti) che io posseggio».

La descrizione prosegue: «Usò, siccome i Sacerdoti più osservanti allor costumavano, di portare corti capelli, sottili basette, ed un piccolo barbetino sopra il mento, lo che era un residuo della barba ne' Preti cominciata ne' tempi di Clemente VII e finita totalmente a poco nei giorni nostri»²⁶.

Questo passo appare particolarmente rilevante perché i caratteri fisio-nomici descritti sono riscontrabili nel busto in stucco conservato a Prato, tanto che si può ipotizzare che esso sia proprio l'opera cui fa riferimento il Manni, giacché nel brano non è specificato il materiale di realizzazione.

Dall'inventario dei beni della Biblioteca Roncioniana del 1904 si apprende che i ritratti del Baldovini e del Salvini a quella data erano esposti nella Stanza delle adunanze, sita dirimpetto la sala di lettura e pensata per ospitare le riunioni dei Seniori, gli amministratori dell'eredità Roncioni: sulle pareti dell'ambiente erano esposti busti realizzati in epoche diverse e ritraenti letterati e personaggi in vista dell'ambiente culturale pratese e fiorentino²⁷.

Il busto di Giovan Battista Casotti²⁸ (1669-1737) è l'unico dei tre ad avere attualmente una collocazione all'interno della biblioteca: in virtù del ruolo preminente che l'erudito ebbe nello sviluppo dell'istituzione, alla quale donò, vivente, i propri libri nel 1731, esso è collocato su una mensola che sovrasta lo scalone della biblioteca, all'ingresso della sala di lettura.

Ad un attento esame, il busto è associabile stilisticamente agli altri due. A chi conosca i due ritratti dipinti conservati nella biblioteca, in particolare quello realizzato da Giovanna Fratellini nel 1718²⁹ (Fig. 9), il canonico risulta immediatamente riconoscibile grazie alla capigliatura con corti ricci e al

²⁶ D.M. Manni, in Baldovini, *Il lamento*, cit., pp. IX-XLIII.

²⁷ Biblioteca Roncioniana di Prato (da ora in avanti BRP), f. 1, 8, c. 397. Le due sculture sono riportate nel documento come ritratti di «Anton Maria Salvini Patrizio Fiorentino» e «Francesco Baldini Fiorentino». Gli altri busti contenuti nell'elenco, ritraenti Luigi Muzzi e il canonico pratese Martino Benelli e attualmente inediti, sono databili alla seconda metà dell'Ottocento e sono tuttora conservati nella biblioteca.

²⁸ Ritengo utile inserire delle note biografiche su questo personaggio: nato a Prato nel 1669, nel corso della sua vita viaggiò molto ed ebbe la possibilità di entrare in contatto con letterati di fama. Ventenne, venne impiegato a Parigi come segretario del barone Bettino Ricasoli (1652-1734), che rappresentava il granduca di Toscana alla corte di Francia. Tornò a Firenze nel 1696, e nel 1702 venne nominato preside dell'Accademia de' Nobili di Firenze e lettore di filosofia morale. Fu precettore del Principe Elettore di Sassonia, Federico Augusto, il quale, riconoscente per gli insegnamenti ricevuti, conferì al Casotti il titolo di conte. Si rimanda a C. Mutini, *Casotti, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1978, pp. 426-428.

²⁹ Il ritratto è conservato nella Biblioteca Roncioniana e presenta sul retro una scritta coeva con l'indicazione dell'identità dell'autrice. L'opera è stata oggetto di riflessioni in R. Fantappiè (a cura di), *Il bel Prato*, 2 voll., Edizioni del Palazzo, Prato 1983, I, p. 135; Draghici Rinfreschi, *La Biblioteca Roncioniana*, cit., p. 835; S. Bellesi, *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, p. 61; R. Fantappiè, *Da Duomo a Cattedrale*, in *Il Duomo di Prato*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 46.

colletto alto dell'abito talare. Come si osserva, in questo caso nella resa della veste l'autore non si è profuso negli effetti naturalistici dell'abito del Baldovini: le pieghe appaiono molto più rigide e modulari. Nella testa si ritrova l'attenta indagine dei valori epidermici e delle ombre impresse dal tempo sul volto. Il soggetto ritratto è considerevolmente più giovane rispetto al Baldovini, ma presenta rughe di espressione vicino agli occhi e sulle guance. Mi soffermo su queste ultime perché la loro resa in prossimità della mandibola è di una morbidezza estrema e l'innegabile vivacità della resa fisionomica è indice della perizia dello scultore pur in assenza della sua sigla (Fig. 10).



Figura 9 – Giovanna Fratellini, *Ritratto di Giovan Battista Casotti*, 1718. Pastello su carta applicata su tavola. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Eleonora Arba)]



Figura 10 – Antonio Montauti, *Ritratto di Giovan Battista Casotti*, 1713 circa. Stucco. Prato, Biblioteca Roncioniana. [Fondazione eredità Marco Roncioni – Biblioteca Roncioniana, Prato (Fotografo: Eleonora Arba)]

L'identità dell'effigiato è comunque precisata, al solito, dall'iscrizione sottostante: «IO·BAPT·CASOTI / PATRIC·PRATENSIS / MORIBVS·INGENIO / MVLTIPLE / DOCTRINA [...]». Anche in questo caso non è presente la data di realizzazione dell'opera.

Nel 1712 il Casotti fu eletto da Cosimo III professore di storia sacra e profana nello Studio di Firenze. Questo fatto è molto importante per la datazione del busto, perché si colloca nello stesso arco temporale individuato per le due opere compagne. A quella data il Casotti aveva 43 anni: il volto è segnato dall'espressività del soggetto più che dal tempo e tale appare anche nel già citato ritratto dipinto dalla Fratellini nel 1718, per cui è ragionevole collocare l'esecuzione del busto in questo periodo.

Degna di nota è anche l'amicizia che unì il Casotti e Anton Francesco Gori, a sua volta buon amico del Montauti, com'è testimoniato dal carteggio tra i due conservato presso la Biblioteca Marucelliana: il Gori potrebbe essere stato il tramite tra il Casotti e lo scultore.

Nel 1714 il Casotti citò esplicitamente il Montauti nelle sue *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, in rapporto al racconto di un miracolo che aveva visto come protagonista la zia dello scultore, la quale viene detta «conosciuta per li molti saggi, che ha dato di non ordinario valore nella scultura Antonio Montauti suo

nipote»³⁰. A quella data il canonico conosceva e stimava il Montauti, fatto che contribuisce a rafforzare l'ipotesi che il suo ritratto sia stato realizzato intorno al 1713 come quello del Salvini.

Il Montauti del resto era ben inserito nell'ambiente che gravitava attorno all'Accademia della Crusca, di cui fecero parte sia il Salvini che il Casotti, così come il cardinale Alamanno Salviati, che fu uno dei committenti e protettori dello scultore³¹. Ancor più rilevante è il fatto che i tre personaggi ritratti fossero iscritti all'Accademia fiorentina del Disegno: immatricolatisi in anni diversi, le loro tasse risultano regolarmente versate negli anni tra il 1712 e il 1714³².

Assumendo sempre come anno di riferimento il 1713, indicato nell'iscrizione sottostante il busto del Salvini, possiamo ipotizzare che il Montauti abbia realizzato in questi anni una serie di busti di accademici: il Montauti faceva parte dell'Accademia del Disegno dal 1706, anno della sua immatricolazione. In questo modo è spiegabile anche il contatto col Baldovini, non documentabile altrimenti, ed è possibile trovare un *fil rouge* alla base dell'ideazione delle tre opere nella celebrazione degli accademici fiorentini.

Il Salvini, il Baldovini e il Casotti erano vicini alla corte medicea, così come lo era il Montauti, anche se a questa data non godeva ancora delle attenzioni esclusive di cui sarebbe stato destinatario solo pochi anni dopo. Risale all'incirca al 1718³³ il busto di Gian Gastone de' Medici da lui realizzato e conservato agli Uffizi. Le fonti³⁴ riportano che nel 1726 ricevette la visita

³⁰ G. Casotti, *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta raccolte da Giovambatista Casotti lettore d'Istoria sacra e profana nello Studio di Firenze ...*, appresso Giuseppe Manni all'insegna di S. Giovanni di Dio, Firenze 1714, p. 259.

³¹ Il Gabburri è la fonte principale che riporta questo legame in riferimento al trasferimento a Roma del Montauti nel 1733, cfr. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, cit., pp. 234-235. Da una lettera del Salvini datata 4 febbraio 1708 (stile comune) sappiamo che già a quella data il Salviati era tra i committenti dello scultore fiorentino e gli aveva richiesto una medaglia di Lorenzo Magalotti, cfr. [Dati], *Prose fiorentine*, cit., V, 1735, pp. 136-137, lettera LXXVIII. Per la medaglia del Magalotti cfr. Johnson, *Dieci anni di studi*, cit., p. 144.

³² Cfr. l'archivio degli accademici all'indirizzo <<https://www.aadfi.it/accademici/archivio-accademici/>> (09/2020).

³³ Datazione evinta anche da alcune notizie riportate in una lettera del Salvini, pubblicata in [Dati], *Prose fiorentine*, cit., V, 1735, pp. 122-123, lettera LXVI. Cfr. M. Visonà, in R. Balleri, A. D'Agliano, C. Lehner-Jobst (a cura di), *Fragili tesori dei principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei granduchi, 2018-2019), Sillabe, Livorno 2018, pp. 144-147, n. 7.

³⁴ Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASFi), Manoscritti, 143, *Memorie fiorentine dall'anno MDXXXII che la famiglia de' Medici ottenne l'assoluto principato della città e dominio fiorentino infino all'anno MDCCXXXVII che la medesima famiglia mancò di successione nel Granducato di Toscana, raccolte e fedelmente compilate da Francesco Settimanni nobil fiorentino e cavaliere di Santo Stefano*, XVI.I, c. 207r (cit. da S. Bellesi, in Id., Visonà, *Giovacchino Fortini*, cit., II, p. 207).

dell'Elettrice Palatina, che si recò nel suo studio 'alla Nunziata' per prendere visione della statua della *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, destinata alla chiesa di San Frediano in Cestello.

Allo stato attuale degli studi, non si conoscono documenti in grado di spiegare come questi busti siano entrati a far parte della collezione della Biblioteca Roncioniana né siamo in grado di datare il loro ingresso: l'unico documento noto che li cita è il già menzionato inventario dei beni della biblioteca del 1904³⁵. Sembra di poter escludere che vi siano giunti col lascito del Casotti giacché esso, benché stipulato quando il canonico era vivente, pervenne alla biblioteca dopo la sua morte e nell'inventario dei suoi beni redatto in quell'occasione, nel 1737, non c'è menzione di queste opere³⁶.

Non potendo ricostruire con certezza la storia collezionistica di questi busti possiamo avanzare alcune ipotesi. Se si ritiene che il busto del Baldovini posseduto da Domenico Maria Manni fosse quello preso in esame, si deve pensare che la serie sia stata smembrata nel Settecento, e riunita in un secondo momento, forse dopo la morte del Manni. In alternativa, si può ipotizzare che le sculture, concepite e pensate come serie organica, siano state conservate insieme (pertanto il Manni sarebbe stato in possesso di un altro busto del Baldovini) e siano state immesse nel mercato tra Settecento e Ottocento: a questo punto potrebbero essere state acquistate e destinate alla Biblioteca Roncioniana con l'intento di omaggiarla con un ritratto di uno dei suoi maggiori benefattori e di due illustri letterati³⁷.

Bibliografia

- Amaturo R., *Baldovini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 519-521.
- Arba E., *Dal patrimonio della Biblioteca Roncioniana di Prato: sculture, dipinti e altre opere d'arte*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014.
- Baldinucci F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Batelli, Firenze 1845-1847 (ed. orig. 1681-1728).
- Baldovini F., *Il lamento di Cecco da Varlungo ed altre poesie rusticali*, per Bettoni, Brescia 1807.

³⁵ BRP, f. 1, 8, c. 396v. Il busto del Casotti viene riportato nell'attuale collocazione sulla mensola in cima allo scalone, ma un'annotazione a lato, in data sconosciuta, lo definisce rotto: non conosciamo l'entità di questa 'rottura' e del successivo intervento, ma ha subito una pulitura e ridipintura, a cui gli altri due busti non sono stati sottoposti.

³⁶ Archivio diocesano di Prato, archivio del Capitolo della Cattedrale, n. 1337.

³⁷ Come già segnalato in Paoli, *Anton Maria Salvini (1653-1729)*, cit., p. 59, presso la Biblioteca Roncioniana sono conservati alcuni autografi di Anton Maria Salvini, divisi tra le carte collezionate nell'Ottocento da Cesare Guasti e i Manoscritti roncioniani. Una biblioteca di fondazione settecentesca non poteva prescindere dal riservare grande considerazione ad uno dei più importanti intellettuali fiorentini di quell'epoca.

- Balleri R., D'Agliano A., Lehner-Jobst C. (a cura di), *Fragili tesori dei principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei granduchi, 2018-2019), Sillabe, Livorno 2018.
- Bargellini P., Guarnieri E., *Le strade di Firenze*, 4 voll., Bonechi, Firenze 1977.
- Barletti E. (a cura di), *Palazzo Incontri*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 2007.
- Bellesi S., *La decorazione scultorea della chiesa di San Firenze e alcune considerazioni sull'attività di Giovacchino Fortini*, «Antichità Viva», XXXI (1), 1992, pp. 37-46.
- , *I modelli in gesso per i medaglioni con le storie di san Filippo Neri nella chiesa di San Firenze*, «Paragone», XLVII (8-10), 1996, pp. 203-210.
- , *La pittura a Prato in età medicea*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Skira, Milano 1999, pp. 56-122.
- Bellesi S., Visonà M., *Giovacchino Fortini. Scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2008.
- Berti F. (a cura di), *Firenze e gli ultimi Medici. The Haukohl Family collection*, Catalogo della mostra (Luxembourg, 2018-2019), Silvana, Cinisello Balsamo 2018.
- Casotti G., *Memorie storiche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta raccolte da Giovambattista Casotti lettore d'Istoria sacra e profana nello Studio di Firenze ...*, appresso Giuseppe Manni all'insegna di S. Giovanni di Dio, Firenze 1714. [Dati C.R.], *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*, 5 voll., presso Domenico Occhi, Venezia 1730-1735.
- Draghici Rinfreschi L., *La Biblioteca Roncioniana nella cultura pratese dell'Ottocento*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Ex Libris. Tipografia e cultura a Prato nell'800*, Le Monnier, Firenze 1985, pp. 803-863.
- Fantappiè R. (a cura di), *Il bel Prato*, 2 voll., Edizioni del Palazzo, Prato 1983.
- , *Da Duomo a Cattedrale*, in *Il Duomo di Prato*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 15-56.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze 1670-1743*, Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts-Firenze, palazzo Pitti, 1974), Centro Di, Firenze 1974.
- Johnson V., *Dieci anni di studi di medaglistica. 1968-1978*, Stabilimento Stefano Johnson, Milano 1979.
- Lankheit K., *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Bruckmann, München 1962.
- Leonelli L., *Le dimore dei Tempi*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 101-136.
- Mancini G., *Antonio Montauti*, in E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei granduchi, 2019-2020), Sillabe, Livorno 2019, pp. 584-587.
- Meloni Trkulja S., *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 73-80.
- Montagu J., *Antonio Montauti's "Return of the prodigal son"*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», LIV (1), 1975, pp. 14-23.
- Mosco M. (a cura di), *Itinerario di Firenze barocca*, Centro Di, Firenze 1974.
- Mutini C., *Casotti, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1978, pp. 426-428.
- Paoli M.P., *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un "letterato" nella Firenze di fine Seicento*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (éds.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIIIe siècle)*, École française de Rome, Roma 2005, pp. 501-544.

- , *Salvini, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 58-61.
- Perini L., *La cultura*, in *Prato: storia di una città*, sotto la direzione di F. Braudel, 4 voll. in 6 tomi, Le Monnier, Firenze 1986-1997, II, 1986, pp. 827-880.
- Pratesi G. (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1993.
- Rocchi Coopmans de Yoldi G. (a cura di), *S. Pietro. Arte e storia nella Basilica vaticana*, Bolis, Bergamo 1996.
- Salvini A.M., *Sonetti ...*, nella stamperia di Sua Altezza Reale, appresso li Tartini, e Franchi, Firenze 1728.
- , *Discorsi accademici ... Sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, 3 voll., appresso Giuseppe Manni all'insegna di S. Giovanni di Dio, Firenze 1712-1733.
- , *Sonetti di Anton Maria Salvini fin qui inediti*, a cura di D. Moreni, per il Margheri, Firenze 1823.
- Vannel F., Toderi V., *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Polistampa, Firenze 2003-2007.
- Vannucci M., *Splendidi palazzi di Firenze*, Le Lettere, Firenze 1995.
- Visonà M., *Carlo Marcellini. Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pacini, Ospedaletto 1990.

Ancora su Giulio Pignatti ritrattista. Il mondo dei *Grand Tourists* e degli eruditi a Firenze

Lisa Leonelli

Il recente passaggio sul mercato della tela raffigurante *Giuseppe Averani riceve la medaglia dedicatagli nel 1721 dagli allievi dell'Università di Pisa* (Fig. 1)¹ mi dà l'occasione di riprendere alcune considerazioni su Giulio Pignatti o Pignatta (Modena 1679-Firenze 1751)² e sul tema della *conversation piece*, già in precedenza espresse, ma senza i dovuti approfondimenti³.

- ¹ La tela, 96x77 cm, è passata in asta da Pandolfini (Firenze, 13 novembre 2018, lotto 21) con la generica attribuzione a «Scuola dell'Italia centrale, sec. XVIII» e il titolo di *Convito di eruditi*. L'anno seguente è stata presentata alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di palazzo Corsini a Firenze (21-29 settembre 2019) dalla Galleria Porcini di Napoli, che ne ha ravvisato la corretta paternità e il soggetto, come si detaglierà più diffusamente nel testo.
- ² Sull'artista si veda S. Meloni Trkulja, *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 73-80; L. Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti per la società fiorentina del Settecento*, «Paragone», LXVII (790), 2016, pp. 37-47; P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019, *ad indicem*.
- ³ L'analisi dettagliata del *Ritratto di Sir Andrew Fountaine con quattro amici nella Tribuna degli Uffizi* era stata inserita nella prima versione del mio articolo *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., 2016. Lo spazio concessomi portò a eliminare l'approfondimento sulla tela di Norfolk, che in parte si rielabora e si ripropone in questa sede.

Lisa Leonelli, Italy, lisa79.leonelli@gmail.com, 0000-0003-4249-040X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Lisa Leonelli, *Ancora su Giulio Pignatti ritrattista. Il mondo dei Grand Tourists e degli eruditi a Firenze*, pp. 205-239, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.12, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5



Figura 1 – Giulio Pignatti, *Giuseppe Averani riceve la medaglia dedicatagli nel 1721 dagli allievi dell'Università di Pisa*. Già Napoli, Galleria Porcini. [Galleria Porcini, Napoli]

L'opera più celebre eseguita dall'artista è il *Ritratto di Sir Andrew Fountainne con quattro amici nella Tribuna degli Uffizi* del Norwich Castle Museum and Art Gallery⁴ (Fig. 2), che è stato più volte presentato⁵, senza che tutta-

⁴ Collezione privata, in prestito al Norwich Castle Museum and Art Gallery, 45×118 cm.

⁵ O. Millar, *Zoffany and his Tribuna*, The Paul Mellon Foundation for British Art, London 1966, p. 12 (senza illustrazione); A. Moore, *Norfolk & the Grand Tour. Eighteenth-century Travellers abroad and their Souvenirs*, Norfolk Museums Service,

via siano state tratte riflessioni in merito ai caratteri di novità e alla precocità del tema. Il dipinto è firmato «Julius Pignatta Mod.is / P.Flor.us Anno 1715»; il modenese si sentiva evidentemente così radicato a Firenze da firmarsi «Pictor Florentinus».



Figura 2 – Giulio Pignatti, *Ritratto di Sir Andrew Fountaine con quattro amici nella Tribuna degli Uffizi*. Collezione privata, in prestito a Norwich, Norwich Castle Museum and Art Gallery. [Norwich Castle Museum and Art Gallery, Norwich]

La tela è ben conosciuta poiché costituisce una preziosa testimonianza dell'assetto con cui si presentava la Tribuna degli Uffizi nel 1715, ed è stata più volte riprodotta in relazione alla celebre versione dipinta da Johann Zoffany negli anni settanta del Settecento. Studi specifici di carattere museografico hanno evidenziato che le opere d'arte raffigurate, spesso ancora presenti nel-

Norwich 1985, pp. 29, 85-86; B. Ford, *Sir Andrew Fountaine. One of the Keenest Virtuosi of his Age*, «Apollo», 122, 1985, pp. 354-355, fig. 4; F. Haskell, *Norwich. Norfolk and the Grand Tour*, «The Burlington Magazine», CXXVIII (1995), 1986, pp. 160 (fig. 66), 162-163; J.G. Pollard, *Pignatta's Sir Andrew Fountaine and friends in the Tribune, 1715*, «The Burlington Magazine», CXXVIII (1998), 1986, p. 423; D. Heikamp, *Lo "studiolo grande" di Ferdinando I nella Tribuna degli Uffizi*, in A. Giusti (a cura di), *Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1988-1989), Giunti, Firenze 1988, pp. 58-59, fig. 3; Meloni Trkulja, *La pittura per turisti*, cit., p. 76, fig. 76; M. Webster, *Johann Zoffany. 1733-1810*, Yale University Press, New Haven 2011, p. 285, fig. 222.

le collezioni fiorentine⁶, erano all'epoca custodite all'interno della Tribuna, mentre gli studiosi anglosassoni hanno sovente trattato il dipinto in relazione alla poliedrica figura del protagonista, Sir Andrew Fountaine (1676-1753)⁷.

Figlio maggiore del gentiluomo, suo omonimo, Andrew Fountaine (1632-1707) e della figlia ultimogenita di Sir Thomas Chicheley di Wimpole, nel Cambridgeshire, il giovane Andrew studiò al College di Eton e poi a Oxford; nel 1699 fu nominato cavaliere da Guglielmo III di Orange, che era rimasto colpito dall'orazione in latino che lo stesso aveva composto e declamato in suo onore a Oxford l'anno precedente. Il Fountaine si fece presto notare per le sue doti di conoscitore e di erudito, entrando in contatto con i più illuminati collezionisti inglesi e con gli architetti classicisti teorici del palladianesimo, come, ad esempio, Richard Boyle, terzo conte di Burlington, William Kent, John Talman, Colen Campbell e Roger Morris⁸. L'inglese fu un precoce viaggiatore in Europa quando la moda del *Grand Tour* e del viaggio di formazione era ancora agli albori, nonché un instancabile collezionista, soprattutto di numismatica⁹ e di medaglie, ma anche di maioliche¹⁰, di dipinti e di oggetti d'arte di diversa tipologia, come testimoniano gli arredi veneziani acquistati durante il *Grand Tour* per la propria residenza di Norfolk¹¹.

Sembra velleitario affermare che un'opera così celebre sia in realtà ancora da analizzare nella sua complessità e che un esame più approfondito possa portare a nuove riflessioni, ma da un'indagine più attenta emerge come sulla tela del Pignatti esistano esclusivamente studi inerenti alla storia del collezionismo e alla museografia. La dovizia di notizie storiche e biografiche relative ad Andrew Fountaine¹² – non altrettanto si può dire per gli altri quattro gentiluomini effigiati – non ha chiarito i collegamenti tra i *Grand Tourists* e il granduca Cosimo III, che consentì con grande liberalità ai cin-

⁶ Ad esempio, il vaso di cristallo di rocca con la montatura in oro smaltato e rubini realizzata da Odoardo Vallet (M. Sframeli, in Giusti (a cura di), *Splendori di Pietre Dure*, cit., pp. 84-85, n. 6) o il distrutto 'studiolo grande' di Ferdinando I, eseguito a partire dal 1593, che rimase nella nicchia dirimpetto all'ingresso della Tribuna fino al 1780, quando venne trasferito al Gabinetto di Fisica e di Storia naturale (Heikamp, *Lo "studiolo grande"*, cit., pp. 57-61).

⁷ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 27-31; Ford, *Sir Andrew Fountaine*, cit., pp. 352-358. Si veda anche la nota 5.

⁸ T. Barnard, J. Clark, *Lord Burlington. Art, Architecture and Life*, Hambledon Press, London 1996, pp. 72, 257, 260, 268, 285; J. Harris, *Lord Burlington and Sir Andrew Fountaine*, «Annali di architettura», 24, 2012, pp. 163-169.

⁹ H.E. Pagan, *Andreas Fountaine eques auratus A.A.A.F. III VIR*, «British Numismatic Journal», 63, 1993, pp. 114-122.

¹⁰ A. Moore, *The Fountaine Collection of Maiolica*, «The Burlington Magazine», CXXX (1023), 1988, pp. 435-447. Sir Andrew fu a lungo considerato il più importante collezionista di maioliche dell'intera Inghilterra.

¹¹ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., p. 30. Negli anni trenta del Settecento un incendio distrusse parte della collezione Fountaine.

¹² Si vedano le note 5, 7, 9 e 10.

que viaggiatori di accedere alle collezioni medicee e di farsi ritrarre nella Tribuna. Il contatto tra Sir Andrew e il granduca dovette avvenire sulla base del comune interesse per la bronzistica, per la numismatica¹³ e per la medagliistica¹⁴, poiché la *conversation piece* rivela più di un'allusione a queste discipline e arti. Gli effigiati sono raffigurati in veste di eruditi e mostrano chi una medaglia, chi una serie di monete, chi una gemma; nelle opere del Pignatti ogni oggetto riveste sempre un valore pregnante ed emblematico per la comprensione della personalità dell'effigiato, come appare evidente nel *Ritratto di architetto* e nel presunto *Ritratto di cartografo*¹⁵, dei quali non si conosce l'identità, o nel *Ritratto dello spedalingo Giuseppe Maria Martellini* (Fig. 3)¹⁶. Il Martellini, la cui fisionomia ci è tramandata anche da una medaglia coniata da Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740) nel 1734¹⁷, fu spedalingo dell'ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova dal 1717 al 1735; si rese promotore dell'edificazione della parte dello spedale degli uomini prospiciente a via della Pergola, e a questo fa riferimento la planimetria che tiene in mano, recante la data 1717.

Tornando alla tela di Norfolk, la generosa disponibilità con la quale i viaggiatori ammirano i tesori granducali è indice di un rapporto privilegiato con il granduca, essendo ben nota la difficoltà di accesso alle collezioni numismatiche granducali anche dopo il riordinamento curato da Enrico Noris, che durò oltre un decennio¹⁸.

¹³ Pagan, *Andreas Fontaine*, cit., pp. 114-122.

¹⁴ Ringrazio la professoressa Mara Visonà per la generosa condivisione di idee e di informazioni in merito. Sulla collezione di monete e medaglie di Cosimo III si veda J.G. Pollard, *Il medagliere mediceo*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1982) 2 voll., Olschki, Firenze 1983, I, pp. 284-285.

¹⁵ Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., figg. 39-40. Non è chiaro se il personaggio sia veramente un cartografo, potrebbe trattarsi di un diplomatico o di un mercante con prospere fortune in Oriente, visto l'indice sinistro che evidenzia la Cina.

¹⁶ Il ritratto (114x83 cm) è conservato nel percorso museale dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze ed è stato finora riferito ad un anonimo artista settecentesco. È attribuibile al Pignatti per le evidenti affinità stilistiche con le opere note; allo stesso ritrattista propongo ora di riferire anche il *Ritratto di Giovan Andrea Pini* (81x59 cm, Fig. 4), originario di Cutigliano, successore del Martellini dal 1735 al 1740. Si veda F. Brasioli, L. Ciuccetti, *Santa Maria Nuova. Il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino*, Becocci, Firenze 1989, p. 114; C. De Benedictis (a cura di), *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, Pagliai, Firenze 2002, p. 267, n. 67.

¹⁷ Si veda l'esemplare conservato a Firenze presso il Museo di Casa Martelli (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze (da ora in avanti SBAS Firenze) scheda OA 09/00644143, compilatore G. Romagnoli, 2009).

¹⁸ Pollard, *Il medagliere mediceo*, cit., p. 284. Sulle modalità di accesso agli Uffizi si veda A. Florida, *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Centro Di, Firenze 2007.



Figura 3 – Giulio Pignatti, *Ritratto dello spedalingo Giuseppe Maria Martellini*. Firenze, Arcispedale di Santa Maria Nuova. [Azienda Usl Toscana centro – Ospedale di Santa Maria Nuova, Firenze]



Figura 4 – Giulio Pignatti, *Ritratto dello spedalingo Giovan Andrea Pini*. Firenze, Arcispedale di Santa Maria Nuova. [Azienda Usl Toscana centro – Ospedale di Santa Maria Nuova, Firenze]



Figura 5 – Anton Francesco Selvi, *Medaglia di Andrew Fountaine*. Collezione privata. [Archivio Autore]

Sappiamo che Sir Fountaine era già passato da Firenze nel suo primo viaggio in Italia del 1702¹⁹ e che nell'autunno del 1714 intraprese il secondo *tour* in Europa; nel febbraio 1715 risulta a Parigi, nell'agosto è documentato a Torino e subito dopo deve essersi spostato a Firenze, poiché sia il ritratto del Pignatti che la medaglia di Anton Francesco Selvi (1684-1753)²⁰, di cui si parlerà più diffusamente (Fig. 5), si datano al 1715. È possibile ricostruire anche un terzo passaggio da Firenze di Sir Andrew nel 1718, forse in compagnia di Lord Burlington, che fu sicuramente in Italia nell'estate del 1719²¹, come risulta da alcune lettere indirizzate da Massimiliano Soldani Benzi al mercante Giovanni Giacomo Zamboni (1683-1753), residente a Londra. Nelle missive spedite allo Zamboni tra febbraio e marzo del 1718 si citano due «Gruppi compagni a i primi da me mandatili della Leda e del Ganimede»²²,

¹⁹ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., p. 28. Una lettera spedita in Inghilterra da Salisburgo, datata 29 gennaio 1702, esprimeva l'intenzione di visitare Modena, ma sembra che Sir Fountaine abbia dovuto cambiare i suoi programmi e non è quindi possibile postulare una più antica conoscenza con il Pignatti. Sul primo viaggio si veda anche Ford, *Sir Andrew Fountaine*, cit., pp. 352-354.

²⁰ Sull'artista si veda C. Parisi, *Selvi, Antonio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, p. 843 (con rimando alla pubblicazione su <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-francesco-selvi_%28Dizionario-Biografico%29/>, 09/2020); sui rapporti con i numerosi *Grand Tourists* ritratti nella sua quarantennale carriera si veda C. Avery, *Medals and bronzes for milords: Soldani, Selvi and the English*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 90-98 (in particolare la fig. 115, con l'esemplare della medaglia di Andrew Fountaine conservato presso il British Museum di Londra – King George III collection).

²¹ Sul secondo viaggio in Italia di Lord Burlington si veda Harris, *Lord Burlington*, cit., pp. 163-169.

²² Ringrazio la professoressa Mara Visonà per la segnalazione. V.J. Avery, J. Dillon (eds.), *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Catalogo della mostra (Londra, Daniel Katz Ltd, 2002), Gli Ori, London 2002, pp. 96, 101 (docc. 13-14).

che lo scultore aveva in animo di vendere al mercante se il cavalier Fountaine non fosse andato a ritirarli. Nella lettera del 12 maggio il Soldani non fa più menzione delle sculture del Fountaine e riferisce allo Zamboni di aver iniziato due nuovi gruppi, che avrebbe potuto spedirgli non prima di sei mesi; questo ci fa capire che l'inglese in quell'intervallo di tempo doveva essere passato ad acquistare i due gruppi scultorei precedentemente richiesti.

La conoscenza con il granduca Cosimo III fu comunque anteriore al secondo viaggio in Italia di Sir Andrew, poiché nella biblioteca di Narford Hall, che fu la dimora del gentiluomo a partire dal 1733, si conservano cinque lettere di Cosimo III indirizzate al Fountaine tra il 1712 e il 1721²³. Sappiamo inoltre che Sir Robert Nelson (1656-1715)²⁴, un erudito corrispondente del Fountaine, scrisse nel settembre 1702 una lettera alla madre di Sir Andrew, per avvisarla di aver appena ricevuto una missiva dal giovane viaggiatore, che dichiarava di aver conosciuto il granduca.



Figura 6 – Domenico Tempesti, *Ritratto di Cosimo III*. Collezione privata. [Archivio Autore]

Ulteriori testimonianze del rapporto tra il granduca e l'erudito inglese sono offerte dal bronzetto con il *Fauno che tiene sulle spalle un satiro*, eseguito da Giuseppe Piamontini nel 1698 per il gran principe Ferdinando e donato dallo stesso granduca Cosimo al Fountaine nel 1716, e dal *Ritratto di Cosi-*

²³ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., p. 97.

²⁴ La lettera è citata in ivi, p. 28; Ford, *Sir Andrew Fountaine*, cit., pp. 353-354. Robert Nelson fu uomo di legge e *nonjuror*, ovvero si rifiutò di prestare giuramento a Guglielmo di Orange.

mo III, realizzato a pastello da Domenico Tempesti (Fig. 6) nel 1717²⁵, che risulta presente negli inventari di Narford Hall *ab antiquo* e che è tradizionalmente ritenuto un dono dello stesso Cosimo III. Non è chiaro chi possa essere stato a introdurre il viaggiatore inglese alla corte medicea già nel 1702, ma possiamo ricordare che nel 1669, durante il regno di Carlo II, il giovane principe ereditario Cosimo era stato in Inghilterra e aveva intessuto una capillare rete di legami e conoscenze²⁶; all'epoca il Fountaine non era ancora nato, ma le salde referenze tra Cosimo III e i corrispondenti inglesi devono aver agevolato l'incontro tra i due.

L'occasione celebrativa del dipinto è probabilmente racchiusa nella medaglia mostrata da Sir Andrew Fountaine, il primo da sinistra. Già ritenuta la medaglia (vedi Fig. 5) nella quale il gentiluomo si era fatto ritrarre da Anton Francesco Selvi nel medesimo anno 1715²⁷, nota in tre esemplari²⁸, è stata invece riconosciuta come una delle versioni del *Ritratto dell'Imperatore Giovanni VIII Paleologo* di Pisanello, che fu un graditissimo dono di Sir Andrew al granduca²⁹. È interessante notare che anche la *conversation piece* recentemente apparsa sul mercato ha il suo fulcro nella presentazione della medaglia (Fig. 7) commissionata e donata dagli allievi dello Studio di Pisa al docente Giuseppe Averani (1662-1738), della quale si parlerà più diffusamente in seguito.

²⁵ Per il bronsetto si veda M. De Luca Savelli, *Bronzetti e marmi del Gran Principe Ferdinando nell'Inventario del 1713*, in M. Chappel, M. Di Giampaolo, S. Padovani (a cura di), *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Giunti, Firenze 2004, p. 78. Il ritratto, a pastello (63,5×49,5 cm), reca sul retro l'iscrizione «Cosmo III Duca di Toscana / Dominicus Tempesti Florentinus faciebat An 1717». Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 29 (fig. 22), 96-97.

²⁶ A.M. Crinò, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici e culturali fra Toscana e Inghilterra*, Olschki, Firenze 1957, pp. 264-287.

²⁷ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 30 (fig. 20), 95; Ford, *Sir Andrew Fountaine*, cit., p. 355.

²⁸ Si veda F. Vannel, G. Toderi, *La medaglia barocca in Toscana*, SPES, Firenze 1987, nn. 144-146; nei primi due casi il *verso* reca Minerva che indica monete, medaglie e statuette (con chiaro riferimento all'attività collezionistica dell'effigiato), nel terzo il *verso* appare una replica della medaglia di Antonio Selvi dedicata a Richard Molesworth, con trofei di armi e Bellona che afferra il braccio della Fortuna.

²⁹ Pollard, *Il medagliere mediceo*, cit., p. 423; Id., *England and the Italian Medal*, in E. Chaney (ed.), *England and Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*, Boydell, Woodbridge 1990, p. 199. L'esemplare di Pisanello, in bronzo dorato, è oggi conservato al Museo del Bargello (F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Polistampa, Firenze 2003-2007, I, 2003, p. 3), inv. n. 5898.



Figura 7 – Massimiliano Soldani Benzi, *Medaglia di Giuseppe Averani*. Collezione privata. [Archivio Autore]

Non è possibile sapere se il dipinto di Narford Hall sia stato commissionato al Pignatti dallo stesso Cosimo III per contraccambiare il gradito dono o se i forestieri si siano rivolti direttamente al ritrattista. Chiunque sia stato il committente, appare chiaro che il genere del ritratto permetteva al pittore di entrare in contatto con personaggi illustri e sicuramente il Pignatti «fu impiegato dalla Real Casa de' Medici», per citare l'abate Orazio Marrini³⁰, che ne fu il secondo biografo dopo Francesco Maria Niccolò Gabburri. I rapporti del modenese con la dinastia medicea dovranno essere argomento di futuri approfondimenti, tuttavia possiamo fin da ora citare tra le opere certe del Pignatti di commissione granducale il *Ritratto di Gian Gastone dei Medici* e il *Ritratto di don Carlos di Borbone*³¹.

Per quanto riguarda il primo biografo dell'artista, Francesco Maria Niccolò Gabburri³², alcune ricevute inedite conservate in un archivio privato fiorentino attestano che si fece ritrarre due volte dal Pignatti, nel 1711 insieme ai tre figli e nel 1717 con un «piccolo» di casa. Questa scoperta appare una ulteriore conferma del prestigio del ritrattista, poiché il cavaliere fu uno dei personaggi più eminenti nella vita intellettuale ed artistica fiorentina, anche prima di diventare nel 1730 Luogotenente dell'Accademia fiorentina del Disegno. La ricchissima collezione Gabburri di stampe e di disegni, di

³⁰ O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quelli pubblicati nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno ai medesimi*, 2 voll. in 4 tomi, Stamperia moückiana, Firenze 1764-1766, II, parte I, 1766, p. XX.

³¹ Meloni Trkulja, *La pittura per turisti*, cit., figg. 82, 85.

³² F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, III, c. 224r. Per quanto riguarda la committenza dei ritratti Gabburri, le ricevute si datano al 23 novembre 1711 e al 23 dicembre 1717. Ringrazio per la generosa segnalazione la professoressa Mara Visonà.

sculture e di antichità, raccolta nell'abitazione di via Ghibellina, riscuoteva il plauso dei suoi contemporanei; nella capillare rete di relazioni del conoscitore fiorentino possiamo ricordare intellettuali del calibro di Pierre Crozat, Jean Pierre Mariette e Jonathan Richardson Sr.

Passando ad analizzare l'ambientazione del ritratto corale, è interessante notare – e ringrazio dello spunto di lettura Mara Visonà, che per prima ne ha ravvisato l'importanza – che i cinque *Grand Tourists* furono ritratti nella Tribuna nel 1715, proprio mentre fervevano i lavori per il nuovo allestimento delle antichità nella Galleria delle Statue³³, intrapreso su precisa volontà di Cosimo III. Il granduca si fece promotore di un'ampia campagna di restauri fin dagli anni settanta del Seicento, con interventi affidati a Ercole Ferrata, a Giuseppe Piamontini, a Giovan Battista Foggini e a Francesco Franchi. La compresenza delle tre statue di Venere (da sinistra a destra sono raffigurate la *Venus Victrix*, la *Venere de' Medici* e la *Venus Coelestis o Urania*)³⁴, egualmente celebri ed ammirate, costituisce un ulteriore e non troppo velato omaggio al sovrano regnante e suggella l'avanzamento dell'allestimento cosimiano degli Uffizi. Nel corso del Settecento la popolarità della *Venus Victrix* e della *Venere Urania* declinò, fino a che nel 1782 entrambe le statue furono rimosse dalla Tribuna. Rimase *in loco* soltanto la *Venere de' Medici*, come attesta il dipinto dello Zoffany. La dea dai capelli d'oro era stata trasferita da villa Medici a Roma nel 1677 per decisione dello stesso Cosimo III, insieme all'*Arrotino* e al gruppo dei *Lottatori*³⁵.

Pertanto, mi preme sottolineare come la riunione di gentiluomini eruditi venga intenzionalmente collocata all'interno della Tribuna, allo scopo precipuo di celebrare il granduca e al contempo di suggellare l'evento tramandandone il ricordo. Come ha osservato Steffi Roettgen «il nuovo allestimento della Tribuna era indubbiamente rivolto agli spettatori colti invitandoli a verificare la qualità d'esecuzione, le differenze di lavorazione, affinando la loro perizia nel giudicare la qualità di un'opera d'arte».

³³ G. Pelli Bencivenni, *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., per Gaetano Cambiagi, Firenze 1779; P. Bocci Pacini, *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 12, 1989, pp. 221-256; D. Cantina, *Cosimo III e l'antico. Il nuovo allestimento della Galleria delle statue agli Uffizi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014 (relatore prof.ssa Mara Visonà).

³⁴ Si veda G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 2 voll., Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958-1961, I, 1958, pp. 69-74; 97-98; F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981, pp. 320-321, 332-333; Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 95-96; Webster, *Johann Zoffany*, cit., pp. 285-286.

³⁵ S. Roettgen, *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento. Una proposta di lettura*, «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 181-204 (in particolare le pp. 184-186); F. Paolucci, *La "Venere dei Medici" alla luce dei recenti restauri*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio internazionale (Firenze, palazzo Grifoni, 2012), Giunti, Firenze 2014, pp. 179-189.

La studiosa, soffermandosi sul ritratto corale di Giulio Pignatti, suggerisce che il gruppo di inglesi nella Tribuna

stiano valutando – quasi nel ruolo di novelli Paride – le bellezze e discutendo le differenze tra le tre sculture [delle tre *Veneri*]. [...] Per i ‘conoscitori’ forestieri divenne d’obbligo il confronto delle tre statue, come dimostrano oltre la descrizione di Jonathan Richardson il quale trascorse nella Tribuna più di dieci ore, anche i testi di Wright e di Keyßler che ben presto assunsero una funzione di guida per i viaggiatori britannici³⁶.

I gentiluomini effigiati nella Tribuna sono infatti presentati come *connoisseurs*, per usare una definizione cara al secolo seguente, e sono identificabili grazie a iscrizioni antiche vergate in corsivo sul pavimento, che non è chiaro se possano riferirsi al committente piuttosto che allo stesso Pignatti. Procedendo da sinistra verso destra, in secondo piano rispetto a Sir Andrew Fontaine, troviamo il capitano William Price³⁷, in atto di recare una serie di monete, e Anthony Lowther (*post* 1694-1741)³⁸, figlio minore del primo visconte di Lonsdale John Lowther (1655-1700), in atto di indicare la *Venere de' Medici*, all'epoca reputata la più bella effigie di Venere sopravvissuta dall'antichità. Seduto al tavolo è ritratto Richard Arundell (1696 circa-1758)³⁹, secondo figlio di Lord Arundell di Trerice; chiude il gruppo «Mons de Centville» nell'atto di mostrare un cammeo. È presumibile che quest'ultimo, quasi sicuramente un gentiluomo francese⁴⁰, sia il giovane marchese di Senneville, Pierre Charles Nicolas Godefroy (1698-1733), di Rouen, che nel 1718 diventò membro del Consiglio di Normandia⁴¹.

È probabile che il «quadro di Ritratti» di Giulio Pignatti, presentato alla Santissima Annunziata da un ignoto collezionista in occasione dell'esposizione di San Luca del 1715⁴², possa identificarsi proprio con la tela esposta al Norwich Castle Museum and Art Gallery, vista la novità di questo tipo

³⁶ Ivi, p. 186. Per le guide di viaggiatori inglesi si veda J. Richardson Sr., J. Richardson Jr., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc., with Remarks*, for J. Knapton at the Crown, London 1722, pp. 53-57; E. Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721, and 1722*, 2 voll., printed for Tho. Ward and E. Wicksteed, London 1730, II, pp. 405-407.

³⁷ Il giovane sposò in seguito la nipote di Fontaine, divenendone erede.

³⁸ Fu membro del Parlamento inglese dal 1721 al 1741, si veda R. Sedgwick, *The History of Parliament. The House of Commons 1715-1754*, 2 voll., Her Majesty's Stationery Office, London 1970, II, p. 226.

³⁹ Sedgwick, *The History of Parliament*, cit., I, p. 421.

⁴⁰ In un inventario redatto dallo stesso William Price nel 1753 l'uomo è definito «Marquis de Senville», si veda Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., p. 96.

⁴¹ <<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=en&p=pierre+charles+nicolas&n=godefroy>> (09/2020).

⁴² F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, pp. 21, 111; Meloni Trkulja, *La pittura per turisti*, cit., p. 76.

di raffigurazione; se così fosse, il dipinto si deve datare entro l'ottobre di quell'anno. La data iscritta sul dipinto, assolutamente degna di fede poiché corrisponde al secondo viaggio a Firenze di Sir Andrew, è, a quanto mi risulta, la più precoce che conosciamo per questo genere di pittura. Allo stato attuale degli studi non mi risultano precedenti degni di rilievo, né a Firenze né a Roma. I contributi apportati in occasione delle recenti mostre sul Settecento a Roma e sulla fascinazione suscitata dal *Grand Tour*⁴³ non evidenziano esempi interessanti o comparabili con la *conversation piece* del Pignatti, poiché le opere di tale soggetto sono molto più tarde e anche i ritratti di singoli viaggiatori risultano a quella data assai sporadici.

Nonostante alcune evidenti semplificazioni nel delineare con tratto veloce e sintetico la pavimentazione geometrica e i dipinti che ornano le pareti della Tribuna, il Pignatti dimostra di padroneggiare la raffigurazione del gruppo, come avverrà qualche anno più tardi nel *Ritratto di Giuseppe Averani che riceve la medaglia dedicatagli nel 1721 dagli allievi dell'Università di Pisa* e nel *Ritratto di famiglia*, che si data al 1723⁴⁴.

Un dipinto così innovativo come quello del Norwich Castle Museum and Art Gallery appare certamente il frutto di un artista versatile e aggiornato. Il Pignatti potrebbe essersi ispirato a Marco Ricci, che con le sue *Riunioni musicali* – e non già *Prove d'opera*, come convenzionalmente definite prima della brillante intuizione di Mina Gregori⁴⁵ – codificò proprio a Firenze il genere delle riunioni di intellettuali poi ripreso da Thomas Patch⁴⁶ e da Giuseppe Zocchi⁴⁷. Come ha notato Mina Gregori, Marco Ricci si fece apprezzare in Toscana non solo per i paesaggi, ma anche per «i suoi intrat-

⁴³ A. Lo Bianco, A. Negro (a cura di), *Il Settecento a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 2005-2006), Silvana, Cinisello Balsamo 2005; A. Wilton, I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Roma, palazzo delle Esposizioni, 1997), Skira, Milano 1997.

⁴⁴ Una fotografia scattata presso l'antiquario La Madiella di Firenze nel 1977 e conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Malerei Barock, n. 482795) riferisce che l'opera era firmata dal Pignatti e datata 1723. Ne tacciono Meloni Trkulja, *La pittura per turisti*, cit., p. 76 e Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., p. 111.

⁴⁵ M. Gregori, *A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici*, in M. Bona Castellotti, L. Laureati (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 231-234; A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Benenice, Milano 1991, pp. 118-119, 123-124. Ringrazio la professoressa Mara Visonà per il suggerimento.

⁴⁶ *Paintings, drawings and sculpture collected by Yale alumni. An exhibition*, Catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 1960), Yale University, New Heaven 1960, p. 31; G. Coco, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Scienze e Lettere, Roma 2014, pp. 152, 156.

⁴⁷ M. Gregori, *Giuseppe Zocchi vedutista*, in M. Chiarini, A. Marabotti, *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, Catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 1994), Marsilio, Venezia 1994, pp. 43-48.

tenimenti burleschi, nati a Firenze e non a Londra come sempre si dice»⁴⁸; l'accertata provenienza dalla famiglia Tempi di Firenze di una delle *Riunioni musicali*, ora in collezione privata, che un'iscrizione antica sul retro asserisce eseguita presso la villa Il Barone di Montemurlo, induce necessariamente a ristabilire una diversa cronologia nell'elaborazione del genere. È noto infatti che Marco Ricci, terminata la parentesi toscana al seguito dello zio Sebastiano, tornò a Venezia tra la fine del 1707 e l'inizio del 1708, per poi ripartire nell'ottobre 1708 alla volta di Londra insieme al pittore Giovan Antonio Pellegrini⁴⁹. Se si considerano le *Riunioni musicali* di Marco Ricci, che tanta fortuna ebbero presso i committenti inglesi, un ideale precedente della *conversation piece* di Giulio Pignatti, appare lampante un ulteriore riferimento: a Londra Marco Ricci lavorò intensamente per il conte di Burlington, Richard Boyle, e sei tele di soggetto mitologico eseguite dal Ricci in collaborazione con Giovan Antonio Pellegrini tra il 1709 e il 1710 furono destinate proprio alla residenza di Sir Andrew Fountaine, Narford Hall⁵⁰, forse donate da Lord Burlington. È quindi verosimile ipotizzare che la riunione di intellettuali nella Tribuna trovi un preciso riferimento compositivo nei dipinti di interni di Marco Ricci, dei quali appunto conosciamo una versione eseguita a Firenze e numerose versioni eseguite durante il soggiorno inglese. Si può persino postulare, visto il grande successo che le *Riunioni musicali* di Marco Ricci riscossero in Inghilterra, che siano stati proprio Sir Andrew e i suoi compagni di viaggio a richiedere una *conversation piece* che si ispirasse alla loro composizione. Le iscrizioni apposte nella tela Fountaine, volte a restituire l'identità degli effigiati nella Tribuna, trovano il loro parallelo nei biglietti incollati sul retro della *Riunione musicale* di provenienza Tempi, che documentano un preciso evento svoltosi nella villa di Montemurlo e svelano le identità dei personaggi della famiglia e degli amici che parteciparono a quella riunione. Nei dipinti di Marco Ricci – e nelle più tarde scene di Thomas Patch e di Giuseppe Zocchi, come nella *Riunione di intellettuali presso l'Accademia Colombaria*, eseguita intorno al 1740 da un anonimo⁵¹ – si esula dalla scena di genere per documentare l'occasione conviviale, il fatto preciso, e lo stesso intento è evidente nel gruppo del Pignatti.

Il gruppo dei viaggiatori nella Tribuna, nella sua precocità, appare quindi un modello di transizione verso il tipico ritratto di gruppo da *Grand Tour*: basti notare la posa di Sir Andrew, di sofisticata sprezzatura nell'appoggiar-

⁴⁸ Gregori, *A proposito di una natura morta*, cit., p. 231.

⁴⁹ Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., pp. 17-25, in particolare le pp. 21-22.

⁵⁰ G. Knox, *Antonio Pellegrini and Marco Ricci at Burlington House and Narford Hall*, «The Burlington Magazine», CXXX (1028), 1988, pp. 846-853.

⁵¹ L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972, I, p. 216, fig. 178.

si al basamento della *Venus Victrix*, che diventerà propria della ritrattistica di Pompeo Batoni⁵².

Se cerchiamo dei precedenti nei ritratti dei viaggiatori⁵³ di fine Seicento e di inizio Settecento, troviamo pochissimi esempi e nessuno paragonabile alla tela di Norwich. Appaiono diverse come concezione e come stile le immagini dei viaggiatori inglesi di Carlo Maratti, quali il *Ritratto di Wentworth Dillon, quarto conte di Roscommon*, il *Ritratto di Robert Spencer, secondo conte di Sunderland*, eseguito intorno al 1664, sebbene la posa di Sir Andrew si riveli esattamente speculare nell'appoggiarsi al piedistallo della statua della *Venus Victrix*, e il *Ritratto di Sir Thomas Isham*, realizzato nel 1677. Anche Francesco Trevisani, che fu il primo pittore a dedicarsi con una certa continuità al ritratto di turisti inglesi a Roma, non ha datazioni precedenti al Pignatti, se consideriamo che il *Ritratto di Thomas Coke*⁵⁴ fu eseguito tra il 1712 ed il 1718 in occasione del viaggio del conte di Leicester e che risalgono agli anni venti i ritratti di James Hamilton, primo visconte di Limerick, di Edward Gascoigne, di un membro della famiglia Tinsdale (1723), oltre a quelli del colonnello John Hay e di James Murray⁵⁵.

Sulla base di queste premesse e dell'avanzamento degli studi in questi ultimi anni⁵⁶, la recentissima acquisizione al catalogo di Giulio Pignatti di una seconda *conversation piece*, ovvero *Giuseppe Averani riceve la medaglia dedicatagli nel 1721 dagli allievi dell'Università di Pisa*⁵⁷, testimonia la specialità e la consuetudine del ritrattista in questo genere.

L'iscrizione latina «QUOS JUNXERE PARES ANIMO / STUDIOQUE CAMOENAE / HORUM PICTURÂ / JUNGITUR EFFIGI / ES», vergata in lettere capitali sul cartiglio lapideo in alto a sinistra, allude alla comunione di nobile

⁵² E. Peters Bowron, in L. Barroero, F. Mazzocca (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, Catalogo della mostra (Lucca, palazzo Ducale, 2008-2009), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 278-285, nn. 44-47. Batoni fu a Roma dal 1727 al 1787 e fu il ritrattista più ambito dai forestieri che giungevano nell'Urbe durante il *Grand Tour*.

⁵³ B. Allen, *I viaggiatori*, in Wilton, Bignamini (a cura di), *Grand Tour*, cit., pp. 53-63; Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 19-25: sono definiti «early travellers» i viaggiatori fino agli anni quaranta del Settecento. Un interessante saggio su un inglese che fu in *Grand Tour* tra il 1714 e il 1715 è quello di T. Friedman, *Lord Harrold in Italy 1715-16: four frustrated commissions to Leoni, Juvarra, Chiari and Soldani*, «The Burlington Magazine», CXXX (1028), 1988, pp. 836-845.

⁵⁴ Moore, *Norfolk & the Grand Tour*, cit., pp. 32-39, fig. 45 (con datazione al 1717).

⁵⁵ F.R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Decatur House, Washington 1977, pp. 72-77; Allen, *I viaggiatori*, cit., p. 53. L'istriano Trevisani fu a Roma fin dal 1678.

⁵⁶ Si veda la nota 2.

⁵⁷ Una presentazione delle opere esposte alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di palazzo Corsini a Firenze (21-29 settembre 2019), dal titolo *Ospiti illustri a Palazzo Corsini*, è visibile sul sito web della Galleria Porcini <<http://www.porcinigallery.com/>>, senza il nome del curatore.

pensiero tra i personaggi effigiati: come gli ingegni del maestro e degli allievi si trovano uniti dallo studio, così i loro ritratti sono uniti dalla pittura. L'iscrizione contribuisce a sottolineare come l'ambiente fiorentino e pisano trovino il loro apice negli studi umanistici e antiquari, che fiorirono in quegli anni⁵⁸.

L'autore si ritrae in secondo piano, un po' defilato dietro i protagonisti dell'ateneo pisano; rispetto all'aulico *Autoritratto* conosciuto⁵⁹, il pittore appare in una veste domestica, privo della parrucca, in mano la tavolozza e i pennelli. Il berretto azzurro che indossa al posto della parrucca ci interessa, poiché si tratta di un copricapo di moda per tutto il primo trentennio del Settecento, importato probabilmente dalla Francia come appare evidente dalle opere dei ritrattisti Hyacinthe Rigaud (1659-1743) e Nicolas de Largillière (1656-1746)⁶⁰. Lo ritroviamo in altre opere del Pignatti, ad esempio nel *Ritratto di architetto* e nel *Ritratto di Giovan Battista Martelli*, e con una piccola variante, data dalla bordura di pelliccia, nel *Ritratto di Piero Strozzi*⁶¹.

Riguardo all'artista modenese, il cui *corpus* è stato recentemente ampliato⁶², è possibile precisarne l'attività fiorentina, anticipando di almeno un anno la data di arrivo a Firenze, non al 1706, come finora ricostruito⁶³, ma al 1705. Ciò appare possibile grazie al reperimento nei conti del marchese Folco Rinuccini (1635-1709)⁶⁴ di tre ricevute autografe del Pignatti, datate tra il 27 giugno e il 21 luglio 1705, per «buon conto dei quattro quadri che sta dipingendo per la camera terrena»⁶⁵. È lecito ipotizzare che i quattro dipinti ritraessero altrettanti membri della famiglia Rinuccini, forse lo stesso

⁵⁸ Sul tema degli studi antiquari si vedano M. Gregori, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1994; R. Balleri, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma; il "Museum Florentinum", «Proporzioni»*, 6, 2005, pp. 97-141.

⁵⁹ Si veda Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., p. 43, fig. 32. Ci restituisce la fisionomia dell'artista l'incisione tratta dal dipinto, poiché quest'ultimo è oggi assolutamente illeggibile.

⁶⁰ Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., pp. 102-103.

⁶¹ Per il *Ritratto di Piero Strozzi*, il *Ritratto architetto* e il *Ritratto di Giovan Battista Martelli* si veda Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., figg. 33, 39, 45.

⁶² Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., ad indicem.

⁶³ Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., p. 37; Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., p. 52.

⁶⁴ San Casciano in Val di Pesa, archivio Corsini, fondo Rinuccini, XVII bis, Ricevute di diversi Pittori per Lavori ordinati Loro dai SS:ri M.si Rinuccini, inserto 20 «Pignatti Pittore dal 1705». Il 2 settembre 1709 il ritrattista rilascia quietanza per la «maschera fatta dal fu Ill.mo Marchese Folco Rinuccini».

⁶⁵ Manca il riferimento alla destinazione, ma si tratta presumibilmente di altrettanti ritratti per la residenza fiorentina di via Santo Spirito. La villa di Torre a Cona, nei pressi di San Donato in Collina, fu restaurata e decorata soltanto a partire dagli anni trenta del Settecento, si veda L. Leonelli, *La cappella della villa Rinuccini di Torre a Cona*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 188-194.

marchese Folco, il figlio Carlo (1679-1748) e le rispettive consorti; i ritratti del nipote omonimo, Folco Rinuccini (1719-1760), e della sua sposa Camilla Aldobrandini, furono invece fatti eseguire al ritrattista tedesco Franz Ferdinand Richter nel maggio 1738⁶⁶, in occasione delle nozze.

Tornando alla tela 'pisana', non è facile identificare i personaggi effigiati, in assenza di indicazioni all'interno del dipinto e di documenti che esplicitino quali allievi si siano resi promotori del *donum* della medaglia all'Averani, così come non appare immediatamente riconoscibile la fortezza dipinta sullo sfondo paesaggistico, forse la cittadella vecchia di Pisa, già arsenale e poi sede dell'orto botanico, successivamente trasferito in zona Santa Marta. La dedica da parte degli allievi è ricordata in numerose fonti⁶⁷, ma si parla genericamente dei «suoi più benaffetti scolari, e specialmente quelli di nobilissimo lignaggio, che con esso in Pisa convivevano»⁶⁸.

Provando ad avanzare delle ipotesi, il primo personaggio a sinistra è probabilmente l'abate Antonio Niccolini (1701-1769)⁶⁹, figlio di Lorenzo di Filippo, marchese di Ponsacco e di Camugliano, che si laureò a Pisa il 2 maggio 1723 sotto la guida di Giuseppe Averani e nel 1745 fu scelto per declamare l'orazione funebre⁷⁰ in onore del suo maestro⁷¹. Alla volontà dello stesso Niccolini si deve il monumento funebre dell'Averani nel chiostro di Sant'Antonino della chiesa di San Marco a Firenze⁷². Ci soccorrono nell'identificazione due immagini note dell'abate, sebbene in età diversa. Il primo ritratto (Fig.

⁶⁶ San Casciano in Val di Pesa, archivio Corsini, fondo Rinuccini, XVII bis, Ricevute di diversi Pittori per Lavori ordinati Loro dai SS:i M.si Rinuccini, inserto 1 «Vari pittori». Il committente fu il marchese Carlo Rinuccini, padre di Folco.

⁶⁷ A titolo esemplificativo citiamo: G. Averani, *Lezioni toscane dell'avvocato Giuseppe Averani accademico della Crusca*, 3 voll., nella stamperia di Gaetano Albizzini, Firenze 1744-1761, I, 1744, pp. VII, XXVIII-XIX; *Appendice alla Biblioteca Firmiana contenente la raccolta di medaglie di uomini illustri*, typis Imperialis Monasterii S. Ambrosii Majoris, Milano 1783, p. 104; A. Fabroni, *Historia Academiae Pisanae*, 3 voll., excudebat Cajetanus Mugnainius, Pisa 1791-1795, III, 1795, p. 322. Si parla della medaglia anche nelle moderne biografie dell'Averani (N. Carranza, *Averani, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, pp. 658-659).

⁶⁸ Averani, *Lezioni toscane*, cit., I, 1744, p. XXVIII.

⁶⁹ R. Pasta, *Niccolini, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 323-325.

⁷⁰ A. Niccolini, *Delle lodi di Giuseppe Averani orazione recitata l'anno 1745 nella pubblica adunanza dell'Accademia della Crusca, in morte del medesimo*, presso Gio. Maria Salvioni stampatore vaticano, Roma 1745.

⁷¹ V. Scopetani, *Delle lodi dell'abate Antonio Niccolini patrizio fiorentino ..., orazione detta nell'Accademia degli Apatisti la sera de' XXII maggio MDCCCLXX ...*, nella Stamperia di S.A.R. per Gaetano Cambiagi, Firenze 1770; i rapporti con Giuseppe Averani, che soleva chiamarlo «con il nome di Amico Fedele, Ottimo, Sapientissimo», sono trattati alla p. XII.

⁷² R. Spinelli, *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, «Paragone», XLII (26-27), 1991, p. 48, nota 72.

8), passato sul mercato inglese⁷³, fu eseguito dall'inglese Thomas Gibson (1680-1751)⁷⁴ nel 1725 e lo mostra giovanetto, mentre l'incisione (Fig. 9) realizzata da Giovanni Domenico Campiglia (1692-1768)⁷⁵ lo raffigura in età matura. La fisionomia dal naso leggermente schiacciato e dal mento pronunciato, ben rilevabile nell'incisione del Campiglia, appare assolutamente compatibile con il ritratto del Pignatti, mentre i tratti somatici del dipinto londinese appaiono più delicati e gentili, ma congrui.



Figura 8 – Thomas Gibson, *Ritratto di Antonio Niccolini*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

⁷³ La tela, 166×115,50 cm, è stata venduta da Christie's (London, South Kensington, 9 dicembre 2011, lotto 48), dalla galleria Miles Barton di Londra (<<http://www.milesbarton.com/product/antonio-niccolini-1701-1769/>>) e dall'antiquario Timothy Langston di Londra (<<https://www.timothylangston.com/shop/pictures/portraits/portrait-of-antonio-niccolini-1701-1769-by-thomas-gibson-1680-1751/>>).

⁷⁴ G. Bissell, *Gibson, Thomas*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, LIII, Saur, München-Leipzig 2007, p. 353.

⁷⁵ L'incisione è l'antiporta inserita in A. Prosperi, *In lode dell'abate Antonio Niccolini patrizio fiorentino e fulignate de' marchesi di Ponsacco Camugliano ... Orazion funerale detta nell'Accademia Fulginia il dì 2 giugno 1771...*, presso i Campitelli, Foligno 1771. Per il Campiglia, pittore e incisore, si veda S. Prosperi Valenti Rodinò, *Campiglia, Giovan Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1974, pp. 539-541.

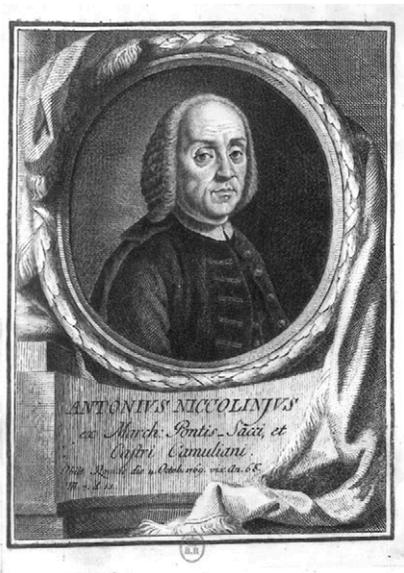


Figura 9 – Giovanni Domenico Campiglia, *Ritratto di Antonio Niccolini*, da A. Prosperi, *In lode dell'abate Antonio Niccolini patrizio fiorentino e fulignate de' marchesi di Ponsacco Camugliano ... Orazion funerale detta nell'Accademia Fulginia il dì 2 giugno 1771...*, presso i Campitelli, Foligno 1771, antiporta. [Archivio Autore]

Il personaggio seduto è il protagonista ed è contraddistinto dalle vesti eleganti, impreziosite da un mantello di color cobalto che contribuisce ad aumentare la raffinatezza dell'effigie; si appoggia disinvoltamente ai volumi posti per angolo sul tavolino e mostra con la mano sinistra il *recto* della medaglia fatta eseguire dagli allievi dello studio pisano. La medaglia⁷⁶ (vedi Fig. 7), della quali rimangono molteplici fusioni, mostra sul *recto* il ritratto dell'Averani e la scritta in lettere capitali «FLOR. IOSEPHUS AVERANIUS»; sul *verso* appare in primo piano un tempio dorico tetrastilo che ospita statue e un'erma centrale, e sullo sfondo il monte Parnaso, abitato da Pegaso e dalle Muse. Completano la medaglia la data 1721 e l'iscrizione «THEMIS PARNASSIA», allusiva alla dea Temide intesa come personificazione della Giustizia e del Diritto.

Rispetto al *Ritratto di Giuseppe Averani* eseguito da Giovanni Domenico Ferretti, che non conosciamo direttamente ma che ci è noto per essere

⁷⁶ G.M. Mazzucchelli, *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam Comitem Mazzuchellum Brixiae servantur a Petro Antonio de Comitibus Gaetanis ...*, 2 voll., Typis Antonii Zatta, Venezia 1761-1763, II, 1763, p. 310, tavola CLXXVI, n. 1; F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie e placchette del Museo Bardini di Firenze*, Polistampa, Firenze 1998, p. 102. Anche il mercato propone molteplici fusioni della medaglia del 1721.

stato inciso da Carlo Gregori (1719-1759, Fig. 10)⁷⁷ e da Gaetano Vascellini (1745-1805, Fig. 11)⁷⁸, possiamo rilevare che nella *conversation piece* del Pignatti il noto giurista appare molto più giovane, il volto fresco, assai distante dall'aspetto emaciato e consunto che ci è stato tramandato dalle incisioni, tanto da rendere difficile l'identificazione certa. Se si considera che nel 1737 il ritratto del Ferretti era già stato realizzato⁷⁹ e che l'evento celebrato nel dipinto risale al 1721, quando il celebre giurista aveva cinquantanove anni, è possibile ipotizzare che il Pignatti si sia basato su un'immagine dell'Averani più antica, magari fornita dagli stessi allievi, che intendevano celebrare l'occasione senza che egli dovesse posare per il ritratto.

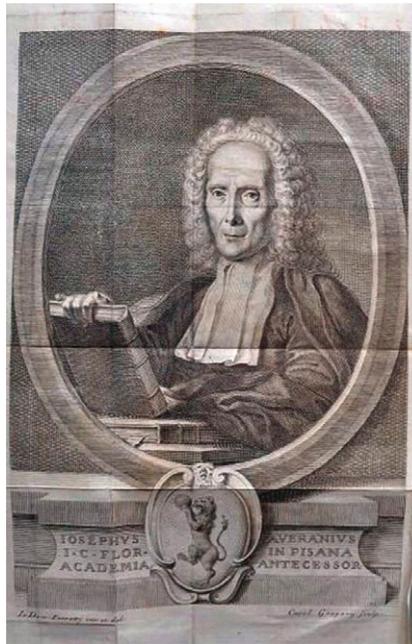


Figura 10 – Carlo Gregori (da Giovanni Domenico Ferretti), *Ritratto di Giuseppe Averani*, da G. Averani, *Lezioni toscane dell'avvocato Giuseppe Averani accademico della Crusca*, 3 voll., nella stamperia di Gaetano Albizzini, Firenze 1744-1761, I, 1744, antiporta (tavola ripiegata). [Archivio Autore]

⁷⁷ L'incisione del Gregori si trova premessa alla dedica del primo volume del *Museum Etruscum* di Anton Francesco Gori (Firenze 1737) ed è inserita come tavola ripiegata in Averani, *Lezioni toscane*, cit. (primo tomo).

⁷⁸ Per l'incisione del Vascellini si vedano Spinelli, *Una precisazione*, cit., tav. 51b (la tavola 51a mostra un ritratto a matita di Giuseppe Averani, attribuito a Domenico Tempesti); G. Leoncini, *Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, «Paragone», XXVIII (329), 1977, pp. 65, 72, nota 29, tav. 53b.

⁷⁹ Si veda la nota 77.

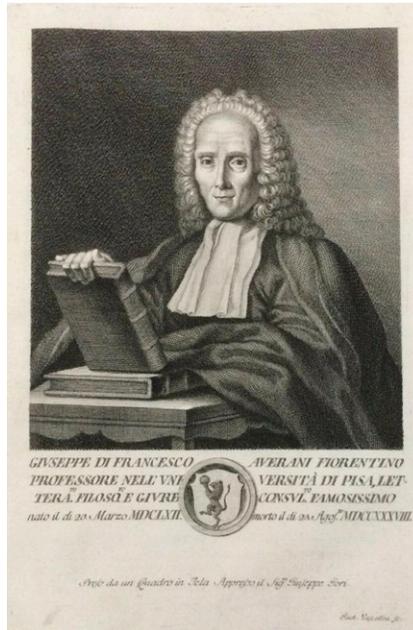


Figura 11 – Gaetano Vascellini (da Giovanni Domenico Ferretti), *Ritratto di Giuseppe Averani*, da *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gl'elogi storici de' medesimi ...*, 4 voll., appresso Giuseppe Allegrini, Firenze 1766-1773, III, 1770, p. 159. [Archivio Autore]

Non sarebbe una prassi sconosciuta al pittore, visto che ci sono esempi documentati di ritratti condotti *ad memoriam*, che vengono fatti realizzare per celebrare antenati o personaggi famosi già deceduti. È il caso ad esempio del padre del conte Piero Strozzi, Amerigo, deceduto nel 1715 ed effigiato da Giulio Pignatti nel 1722⁸⁰, o del *Ritratto di Lamberto del senatore Matteo Frescobaldi*⁸¹, eseguito nel giugno del 1717 su commissione di Matteo Frescobaldi per ricordare il padre defunto nel 1711. Parimenti il padre scolopio Odoardo Corsini (1702-1765)⁸², intorno al 1730, fece realizzare a Giulio Pignatti una serie di quattro ritratti celebrativi di matematici e astronomi, ad ornamento della scuola di filosofia che egli tenne in Firenze fino al 1736, quando ottenne la cattedra di logica all'Università di Pisa. Sulla serie eseguita per Odoardo Corsini, inedita ma ben documentata, e sul ritratto dello

⁸⁰ Leonelli, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti*, cit., pp. 40, 46.

⁸¹ Focarile, *Allestimenti di ritratti*, cit., p. 67, fig. 62.

⁸² U. Baldini, *Corsini, Edoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 620-625; R. Rossi Ercolani (a cura di), *Padre Odoardo Corsini. Un fananese del XVIII secolo al servizio della scuola, della cultura e della fede*, Atti del convegno (Fanano, 2002), Debate, Livorno 2003.

scolopio Alessandro Puliti non mi soffermerò, poiché le opere meritano una trattazione più distesa e articolata, che svierebbe dall'argomento in esame. In questa sede basterà ricordare che si tratta dei ritratti di Famiano Michelini, del cardinal Leopoldo de' Medici, allievo del Michelini per l'astronomia, di Vincenzo Viviani e di Giovanni Alfonso Borelli. A questo si accorda una lettera del 31 dicembre 1728 nella quale il Corsini chiedeva all'abate Jacopo Panzanini, nipote ed erede di Vincenzo Viviani, un ritratto dello scienziato eseguito quando questi era in vita, acciocché il Pignatti potesse copiarlo⁸³.

Che esistesse un altro ritratto di Giuseppe Averani di mano di Giulio Pignatti è testimoniato dal testamento del giurista, raccolto il 22 aprile 1736 presso il convento della Santissima Annunziata di Firenze, poiché l'Averani dispone affinché sia lasciato «all'Illmo Sig. Giulio Parasacchi il suo ritratto fatto di mano del Pignatta»⁸⁴. L'assenza di ulteriori indicazioni può suggerire due ipotesi alternative: la prima è che il ritratto menzionato nel testamento sia la nostra *conversation piece*, ma lo escluderei poiché nel testamento si parla genericamente di «ritratto» e manca ogni riferimento alla presenza di altre figure o alla circostanza raffigurata, la seconda è che gli studenti di legge dell'ateneo pisano si siano rivolti al Pignatti proprio poiché lo stesso aveva già effigiato il celebre professore, magari qualche anno prima, e l'artista potrebbe aver rielaborato un'immagine più giovanile. Mi preme sottolineare che, nelle ultime volontà dell'Averani, la medaglia celebrata nel dipinto viene menzionata per ben due volte e subito prima del legato a Giulio Parasacchi, senza che appaia alcun collegamento tra questa e il ritratto. L'Averani infatti dispone che vada «al signor Cancelliere Cavalloni il giovane la medaglia del Sig. Testatore di bronzo» e «al Sig. Canonico Gabriello Riccardi [...] lascia la sua medaglia di cera legata in ebano»⁸⁵, con ogni evidenza la stessa medaglia del Soldani Benzi e il suo modello in cera.

Poco è possibile sapere del cancelliere fiorentino Ignazio Cavalloni⁸⁶, se non che proveniva da un'antica famiglia, che fu ascritta al patriziato quando lui stesso ne era a capo⁸⁷, mentre la figura del marchese Gabriello Riccardi (1705-1798) è di gran lunga più nota e importante per la storia culturale fiorentina⁸⁸.

⁸³ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Autografi Palatini VII, Lettera 97.

⁸⁴ Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASFi), Notarile moderno, protocolli 22673, notaio Pier Francesco di Giovanni Battista Gherardini, cc. 60v-63v (in particolare c. 62v). L'indicazione archivistica del testamento è in Leoncini, *Giovanni Domenico Ferretti*, cit., p. 72, nota 29.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Bandi e ordini da osservarsi nel Granducato di Toscana ... stampati in Firenze e pubblicati dal dì primo di gennaio MDCCL a tutto il dì XX luglio MDCCLVII, nella Stamperia Reale, Firenze 1757*, pp. XXX, LVIII.

⁸⁷ ASFi, Ceramelli Papiani, 1350. La cappella familiare, dedicata al Santissimo Crocifisso, è la prima a destra nella chiesa fiorentina di San Niccolò.

⁸⁸ G. Bartoletti, *La Libreria privata del Marchese Suddecano Gabriello Riccardi. Il fondo manoscritti*, Firenze University Press, Firenze 2017.

Laureatosi a Pisa nel 1728 con Giuseppe Averani in *utroque iure*⁸⁹, Gabriello Riccardi rimase sempre molto legato al proprio maestro; Corso Averani, nipote ed esecutore testamentario del docente, l'8 settembre 1738 donò al Riccardi numerosi manoscritti di Giuseppe di argomento giuridico, al fine di rispettare la volontà dello zio defunto⁹⁰. Lo stesso Giuseppe, ancora in vita, aveva donato al marchese Gabriello vari propri manoscritti relativi a materie legali, scientifiche ed erudite, perché il Riccardi li conservasse nella sua biblioteca.

Tornando al ritratto di gruppo, appaiono di più incerta identificazione i due giovani raffigurati in piedi nella parte destra. Semplici considerazioni anagrafiche spingono a escludere che possano essere gli allievi Pompeo Neri (nato nel 1707)⁹¹, Giuseppe Maria Buondelmonti (1713-1757)⁹², il già citato Gabriello Riccardi e Giulio Rucellai (1702-1778), che si laureò in *utroque iure* con Bernardo Tanucci nel 1727⁹³, mentre risultano presenti presso lo studio pisano nel 1721 il Tanucci (1698-1783)⁹⁴ e lo stesso Giulio Parasacchi (morto nell'ottobre 1751)⁹⁵, nominato nel testamento dell'Averani come legatario. Ritengo che i due personaggi ritratti sulla destra possano essere verosimilmente il Tanucci e il Parasacchi. A testimonianza di quanto i rapporti tra gli eruditi fossero stretti possiamo citare la fitta corrispondenza che entrambi intrattennero con l'altro effigiato Antonio Niccolini; le lettere scambiate con Bernardo Tanucci sono state pubblicate⁹⁶, mentre sono rimaste manoscritte le epistole riguardanti Giulio Parasacchi⁹⁷.

Ci soccorrono nell'identificazione le numerose raffigurazioni del Tanucci (Figg. 12-13), anche se non è facile trovare delle corrispondenze esatte essen-

⁸⁹ Ivi, pp. 25, 51-52, 399.

⁹⁰ M.J. Minicucci, in *I Riccardi a Firenze e in villa. Tra fasto e cultura. Manoscritti e piante*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1983), Centro Di, Firenze 1983, pp. 65-68.

⁹¹ M. Verga, *Neri, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 262-268.

⁹² F. Diaz, *Buondelmonti, Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1972, pp. 212-215.

⁹³ D. Edigati, *Rucellai, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 72-78.

⁹⁴ Tra la vasta bibliografia sull'illustre statista cito R. Mincuzzi, *Bernardo Tanucci, ministro di Ferdinando di Borbone, 1759-1776*, Dedalo Libri, Bari 1967; R. Ajello, M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci statista letterato giurista*, Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario (1783-1983), 2 voll., Jovene, Napoli 1986; D. Marrara, *Bernardo Tanucci scolaro e lettore nello studio di Pisa (1712-1733)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XII (1), 1982, pp. 241-268.

⁹⁵ Marrara, *Bernardo Tanucci scolaro*, cit., p. 246.

⁹⁶ B. Tanucci, *Epistolario*, 20 voll., Edizioni di Storia e Letteratura et al., Roma et al., 1980-2003.

⁹⁷ Nell'archivio Niccolini di Firenze esistono circa trecento lettere raccolte sotto la voce «Giulio Parasacchi cavaliere», indirizzate ad Antonio Niccolini tra il 1736 e il 1751 (collocazione archivistica: 288-29).

do i ritratti conosciuti assai più tardi⁹⁸, mentre non mi risultano immagini note di Giulio Parasacchi. Entrambi i giovani mostrano il naso pronunciato e il volto allungato, elementi distintivi dei ritratti di Bernardo Tanucci realizzati durante i lunghi anni passati presso la corte borbonica a Napoli, ma ipotizzo che il Tanucci sia l'allievo che si appoggia con disinvoltura alla sedia di Giuseppe Averani per una maggior corrispondenza fisionomica. Sappiamo che il Tanucci, originario di Stia, in Casentino, frequentò l'ateneo pisano fin dall'età di quattordici anni; l'ingresso precoce allo studio universitario fu propiziato dallo zio paterno Andrea Tanucci, insegnante di diritto canonico fin dal 1683⁹⁹. Lo straordinario talento di Bernardo lo portò, nell'anno accademico 1717-1718, all'ambito onore della «lettura nei giorni festivi» di diritto canonico¹⁰⁰. Discussa la tesi di laurea il primo giugno 1719, dall'anno accademico 1719-1720 il giovane Bernardo iniziò la docenza universitaria, ricevendo la nomina di ordinario di diritto civile della sera¹⁰¹.



Figura 12 – Giovanni Antonio Cybei o Valerio Villareale, *Busto di Bernardo Tanucci decorato con la croce dell'ordine cavalleresco di San Gennaro*. Caserta, palazzo Reale. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Reggia di Caserta]

⁹⁸ Bernardo Tanucci fu a Napoli dal 1734, dove ricoprì numerosi incarichi di governo, fino al 1776, quando si ritirò a vita privata. Morì a San Giorgio a Cremano nel 1783 e fu sepolto nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, poi distrutta, che aveva accolto le spoglie anche di Artemisia Gentileschi. Altri ritratti noti sono pubblicati alla voce <https://it.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Tanucci> (09/2020).

⁹⁹ Marrara, *Bernardo Tanucci scolaro*, cit., p. 242.

¹⁰⁰ Ivi, p. 243.

¹⁰¹ Ivi, pp. 249-251. Le cattedre erano strutturate secondo insegnamenti diurni e serali.



Figura 13 – Real manifattura di Capodimonte, *Caricatura di Bernardo Tanucci*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo e Real Bosco di Capodimonte]

Se l'identificazione del giovane Tanucci appare pressoché certa, è soltanto una supposizione che il personaggio sulla destra possa identificarsi con Giulio Parasacchi. Gioverà tuttavia menzionare, visto che l'Averani volle lasciare al giurista il proprio ritratto, dimostrandogli una stima sincera, che il pontremolese Parasacchi si era laureato con l'Averani¹⁰² e che insegnò a Pisa diritto civile e diritto feudale a partire dal 1722¹⁰³. Dalle scarse notizie che sono riuscite a reperire possiamo ricostruire la figura di un erudito con interessi che travalicavano lo studio della giurisprudenza; appare infatti tra i fondatori della 'colonia alfea' dell'Arcadia, fondata a Pisa il 24 maggio 1700, con il nome di Sumate Lusiade¹⁰⁴, nonché vicecancelliere dell'ordine di Santo Stefano¹⁰⁵.

¹⁰² N. Carranza, *L'Università di Pisa e la formazione culturale del ceto dirigente toscano*, «Bollettino storico pisano», 33-35, 1964-1966, pp. 514-522.

¹⁰³ A. Fabroni, *Historia Academiae Pisanae*, cit., III, 1795, pp. 328, 358; E. Micheli, *Storia dell'Università di Pisa dal MDCCXXXVII al MDCCCLIX ... in continuazione dell'altra pubblicata da Angiolo Fabroni*, Tipografia T. Nistri, Pisa 1877, p. 39.

¹⁰⁴ G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia di Gio. Mario Crescimbeni ... Riveduta, corretta, e accresciuta del nono dialogo dello stesso autore ...*, presso Lorenzo Basegio, Venezia 1730, p. 423. Della 'colonia alfea' dell'Arcadia fece parte anche un altro allievo dell'Averani, Giuseppe Maria Buondelmonti (si veda Diaz, *Buondelmonti*, cit., p. 213).

¹⁰⁵ F. Angiolini, *L'Ordine di Santo Stefano negli anni della Reggenza (1737-1765): urti e contrasti per l'affermazione del potere lorenese in Toscana*, in *L'Ordine di Santo*

Appare da scartare l'ipotesi che il giovane a destra possa identificarsi con Marcello Malaspina (1689-1757)¹⁰⁶, il cui ritratto (Fig. 14) è l'unico menzionato da Francesco Maria Niccolò Gabburri nella biografia dell'artista: «Con suo disegno fu intagliato il ritratto del senatore e marchese Malespina, da Carlo Gregori, con distico latino, in ovato»¹⁰⁷. Sappiamo infatti che il marchese, appartenente a una nobile e antica famiglia, ma privo di una solida posizione economica, si laureò in legge a Pisa il 26 aprile 1715, ma subito dopo si trasferì a Roma, sotto la protezione del cardinale Lorenzo Corsini, che nel 1730 divenne pontefice con il nome di Clemente XII. L'incisione di Carlo Gregori, realizzata da un ritratto di Giulio Pignatti eseguito intorno al 1736, data che si ricava dall'iscrizione in caratteri capitali che definisce l'effigiato «AETAT(IS) SUAE ANN(ORUM) XLVII», fu inserita all'interno dei *Saggi di poesie diverse* editi dal Malaspina a Firenze nel 1741¹⁰⁸ e mostra un'altissima qualità e una grande finezza esecutiva.



Figura 14 – Carlo Gregori (da Giulio Pignatti), *Ritratto di Marcello Malaspina*, da M. Malaspina, *Saggi di poesie diverse ...*, nella stamperia di Bernardo Paperini, Firenze 1741. [Archivio Autore]

Stefano nella Toscana dei Lorena, Atti del convegno di studi (Pisa, 1989), Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1992, pp. 15, 20, 34.

¹⁰⁶ R. Barotti, *Malaspina, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 784-785. L'ipotesi avanzata da Barotti che il marchese fosse nato a Firenze si rivela giusta, ma la data di nascita va rettificata in 20 dicembre 1689, cfr. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in avanti AOSMF), Registro dei battezzati maschi, 67, c. 271).

¹⁰⁷ Gabburri, *Vite di pittori*, cit., III, c. 224r.

¹⁰⁸ M. Malaspina, *Saggi di poesie diverse ...*, nella stamperia di Bernardo Paperini, Firenze 1741 (dopo la p. XIV).

Un'ultima notazione spetta alla storia collezionistica del dipinto, nato, come abbiamo visto, per celebrare l'*élite* intellettuale dell'Università di Pisa. Il telaio reca la scritta «Seratti», il numero «n. 13» e il sigillo di ceralacca apposto sulle opere presenti nella ricchissima collezione di Francesco Seratti (1736-1814)¹⁰⁹, di nobile famiglia pontremolese proprio come Giulio Parasacchi, che si laureò in legge presso l'ateneo pisano il 20 gennaio 1759.

Il Seratti, impiegato nella Segreteria di Stato sotto il granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena a partire dal 1760, ne fu segretario dal 1765 al 1790. Fin dal 1761 instaurò un intimo legame di amicizia con Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1809)¹¹⁰, anch'egli con un trascorso di studi legali all'Università di Pisa, direttore della Galleria degli Uffizi tra il 1775 e il 1792. Entrambi i funzionari di Pietro Leopoldo coordinarono gli acquisti granducali di opere d'arte provenienti dalla soppressione delle compagnie religiose, di cui approfittò il Seratti nell'arricchire la propria collezione¹¹¹, che comprendeva sceltissime opere di grafica e che, in mancanza di eredi diretti, fu venduta all'incanto nel 1816¹¹². Non è tuttavia possibile ricostruire dove Francesco Seratti sia entrato in possesso della *conversation piece*, poiché lo stretto legame che il segretario aveva con la famiglia del granduca faceva sì che seguisse la corte tra Firenze e Pisa, dove i sovrani solevano passare i mesi invernali.

La lettura che qui si propone delle due opere del Pignatti evidenzia aspetti nuovi nella ritrattistica del primo quarto del Settecento. Mentre i ritratti finora pubblicati¹¹³ riguardavano quasi esclusivamente la nobiltà fiorentina, bramosa di lasciare un segno presso la posterità e di esibire la

¹⁰⁹ O. Gori Pasta, *Seratti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 60-62. Ringrazio la Galleria Porcini di Napoli per le fotografie del sigillo.

¹¹⁰ R. Zapperi, *Bencivenni Pelli, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1966, pp. 219-222. La corrispondenza tra il Seratti e il Pelli Bencivenni (un centinaio di lettere) è pubblicata in *Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni, 1747-1808*, inventario e documenti a cura di M.A. Timpanaro Morelli, [s.e.], Roma 1976, *ad indicem*.

¹¹¹ F. Borroni Salvadori, *Il 'Segretario di Stato' Francesco Seratti, collezionista di stampe a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXII (3), 1988, pp. 439-476. La sua abitazione fiorentina si trovava nel quartiere di Santa Croce, cfr. *ivi*, pp. 439, 465, nota 4.

¹¹² *Catalogue of the matchless collection of rare and valuable prints, the property of the late Cavalier Seratti of Florence*, Moyes, London 1816.

¹¹³ Gli archivi nobiliari (oltre ai contributi citati nella nota 2, ricordo M. Cangioli, *Del Rosso*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, p. 226 ed E. Arnesano, *Del Rosso ramo cadetto*, in De Benedictis, Pegazzano, Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza*, cit., I, 2015, pp. 258-259) restituiscono decine di menzioni di ritratti del Pignatti oggi non rintracciati, che sommandosi ai dipinti conosciuti contribuiscono a capire come l'attività del pittore fosse alacre.

propria effigie come affermazione di sé e del prestigio della propria casata, nelle due *conversation pieces* analizzate assistiamo a un concetto nuovo. La nobiltà di sangue lascia spazio alla celebrazione di una *élite* culturale, fortemente connotata nelle sue componenti intellettuali ed elevata dal pensiero filosofico o dallo studio dell'antico. Il ritratto appare sempre più un genere identitario, ma non si configura come elemento di continuità nell'appartenenza a una nobile stirpe; la narrazione storico-genealogica delle famiglie nobiliari lascia il posto alla comunione di interessi tra gli effigiati, intimamente legati dagli studi, così come dal viaggio di formazione e dalla passione collezionistica.

Gli uomini ritratti non vantano un'antica nobiltà, ma la volontà di affermare il loro *status* è evidente ed è indicativa di una nuova consapevolezza sociale, che appare manifesta nelle parole dell'abate Orazio Marrini: «fu tale l'applauso, che incontrarono i suoi lavori, che divenuto celebre ritrattista non solo fu impiegato dalla Real Casa de' Medici, ma dalla maggior parte de' nobili, e de' privati cittadini, appresso de' quali si vedono sparsamente i quadri del Pignatti»¹¹⁴.

Ecco quindi che, accanto alle famiglie dell'antica aristocrazia fiorentina, la ricca classe borghese, gli intellettuali e gli uomini che gravitano intorno alla corte medicea fanno a gara a farsi ritrarre dal modenese, che grazie al «considerabil guadagno» ricavato dalla sua attività «poté nondimeno condurre una vita assai comoda fino alla morte»¹¹⁵.

Tra i funzionari medicei, poi beneficiati di un titolo nobiliare, che si fecero ritrarre dal Pignatti possiamo ricordare il ricchissimo Ludovico Tempi¹¹⁶ (1651-1725, Fig. 15)¹¹⁷ e Cosimo Del Sera (1653-1724, Fig. 16)¹¹⁸, il cui ritratto, recentemente passato sul mercato¹¹⁹, è da ricondurre alla mano del Pignatti per le evidenti assonanze stilistiche con le opere note. Entrambi gli effigiati sono identificabili dai nomi vergati sulle lettere.

¹¹⁴ Marrini, *Serie di ritratti*, cit., p. XX.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ L. Leonelli, *Le dimore dei Tempi*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 101-102.

¹¹⁷ Pandolfini Casa d'Aste (Firenze, 21 aprile 2015, lotto 29, 117×87 cm) con generica attribuzione a «Scuola fiorentina, secc. XVII-XVIII. Il ritratto è documentato a Giulio Pignatti nei libri familiari del senatore Tempi, si veda la nota precedente.

¹¹⁸ E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane, et ombre ...*, 5 voll., nella stamperia di Francesco Onofri *et al.*, Firenze 1668-1685, III, 1673, pp. 336-349 (in particolare le pp. 339, 348).

¹¹⁹ Pandolfini Casa d'Aste (Firenze, primo marzo 2017, lotto 117, 146×117 cm) con la generica attribuzione a «Scuola toscana, fine XVII secolo».



Figura 15 – Giulio Pignatti, *Ritratto di Ludovico Tempi*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]



Figura 16 – Giulio Pignatti, *Ritratto di Cosimo Del Sera*. Ubicazione ignota. [Archivio Autore]

Ludovico Tempi, le cui fattezze ci sono tramandate anche dalle medaglie realizzate da Giovacchino Fortini¹²⁰, nacque a Firenze il 14 agosto 1651 dal senatore Leonardo e da Caterina di Mario Tornaquinci. Nel 1682 si unì in matrimonio con Maria Maddalena di Luca degli Albizi, dalla quale ebbe tre figli maschi; nominato senatore nel 1698 da Cosimo III, nel 1714 ottenne il titolo di marchese del Barone, del quale si fregiarono i suoi discendenti. Il solenne ritratto fu pagato a Giulio Pignatti quindici scudi l'8 agosto 1715¹²¹, l'anno successivo alla concessione del titolo marchionale; la tela costituiva il *pendant* del ritratto di sua moglie Maria Maddalena, saldato con la medesima cifra il 21 agosto 1715 e oggi non rintracciato.

Cosimo Del Sera, nato il 12 dicembre 1653 dal banchiere Alessandro di Cosimo Del Sera e da Maddalena di Bindaccio Ricasoli Baroni¹²², proveniva da un'antica famiglia fiorentina, entrata nell'*entourage* medico grazie all'avo Cosimo¹²³, che era stato depositario generale del granduca Ferdinando II e dal 1631 membro del Senato dei Quarantotto. Fu scaltro e abile negli affari, a giudicare dalle fonti; Eugenio Gamurrini definiva l'allora ventenne Cosimo e i suoi fratelli «tutti spiritosi, e avidi di gloria»¹²⁴, mentre il diario manoscritto di Francesco Settimanni, riferendo che nel dicembre 1723 il granduca Gian Gastone «aveva deputata una congregazione di alcuni ministri, che servissero alcune sue proposizioni a beneficio del commercio degli Stati di Toscana, e particolarmente del porto di Livorno», ricorda tra i quattro prescelti il «Sig. Cosimo di Alessandro Del Sera Negoziante»¹²⁵.

In entrambi i casi si tratta di famiglie salite al potere ai tempi di Ferdinando II de' Medici, di grande ricchezza e prestigio ma sprovviste di antica nobiltà. I rapporti tra le famiglie Del Sera e Tempi dovranno essere oggetto di futuri approfondimenti, ma numerose sono le analogie tra le due casate, la cui ascesa sociale si colloca egualmente tra Seicento e Settecento. Sia Cosimo Del Sera che Ludovico Tempi affidarono all'ingegnere Pietro Paolo Giovannozzi (1658-1734) la costruzione o il riadattamento dei propri palazzi; per le fabbriche Tempi l'ingegnere risulta ricompensato con pagamenti

¹²⁰ M. Visonà, in S. Bellesi, M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2008, II, pp. 173-175, nn. 82-83.

¹²¹ ASFi, Marzi Medici Tempi Vettori Bargagli Petrucci, 190, c. 404.

¹²² Firenze, AOSMF, Registro dei battezzati maschi, 49, c. 217.

¹²³ ASFi, Carte del legato Nobili, busta XXV, ins. 4; ASFi, Ceramelli Papiani, 4332. Da segnalare che anche il padre di Ludovico Tempi, il senatore Leonardo (1610-1672), era stato depositario generale prima di Ferdinando II e poi di Cosimo III.

¹²⁴ Gamurrini, *Istoria genealogica*, cit., 1673, p. 348.

¹²⁵ ASFi, Manoscritti, 143, *Memorie fiorentine dall'anno MDXXXII che la famiglia de' Medici ottenne l'assoluto principato della città e dominio fiorentino infino all'anno MDCCXXXVII che la medesima famiglia mancò di successione nel Granducato di Toscana, raccolte e fedelmente compilate da Francesco Settimanni nobil fiorentino e cavaliere di Santo Stefano*, cc. 7r, 10v, 11r.

a cadenza regolare dal 1705 al 1725¹²⁶, mentre per il palazzo Del Sera di via Ghibellina, oggi Guicciardini Corsi Salviati, i lavori terminarono nel 1697¹²⁷. Ritengo di poter affermare con ragionevole certezza che la scelta di avvalersi dei medesimi artisti rappresenta un segnale di forte appartenenza alla cerchia granducale e la volontà di affermare il proprio *status quo*.

Bibliografia

- Ajello R., D'Addio M. (a cura di), *Bernardo Tanucci statista letterato giurista*, Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario (1783-1983), 2 voll., Jovene, Napoli 1986.
- Allen B., *I viaggiatori*, in A. Wilton, I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Roma, palazzo delle Esposizioni, 1997), Skira, Milano 1997, pp. 53-63.
- Angiolini F., *L'Ordine di Santo Stefano negli anni della Reggenza (1737-1765): urti e contrasti per l'affermazione del potere lorenese in Toscana*, in *L'Ordine di Santo Stefano nella Toscana dei Lorena*, Atti del convegno di studi (Pisa, 1989), Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1992, pp. 1-47.
- Appendice alla Biblioteca Firmiana contenente la raccolta di medaglie di uomini illustri*, typis Imperialis Monasterii S. Ambrosii Majoris, Milano 1783.
- Arnesano E., *Del Rosso ramo cadetto*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 237-259.
- Averani G., *Lezioni toscane dell'avvocato Giuseppe Averani accademico della Crusca*, 3 voll., nella stamperia di Gaetano Albizzini, Firenze 1744-1761.
- Avery C., *Medals and bronzes for milords: Soldani, Selvi and the English*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 90-98.
- Avery V.J., Dillon J. (eds.), *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Catalogo della mostra (Londra, Daniel Katz Ltd, 2002), Gli Ori, London 2002.
- Baldini U., *Corsini, Edoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 620-625.
- Balleri R., *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma; il "Museum Florentinum"*, «Proporzioni», 6, 2005, pp. 97-141.
- Bandi e ordini da osservarsi nel Granducato di Toscana ... stampati in Firenze e pubblicati dal dì primo di gennaio MDCCL a tutto il dì XX luglio MDCCLVII*, nella Stamperia Reale, Firenze 1757.
- Barnard T., Clark J., *Lord Burlington. Art, Architecture and Life*, Hambledon Press, London 1996.
- Barotti R., *Malaspina, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 784-785.
- Barroero L., Mazzocca F. (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, Catalogo della mostra (Lucca, palazzo Ducale, 2008-2009), Silvana, Cinisello Balsamo 2008.

¹²⁶ Leonelli, *Le dimore dei Tempi*, cit., pp. 101-102; 105-106.

¹²⁷ Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, cit., II, pp. 579-580.

- Bartoletti G., *La Libreria privata del Marchese Suddecano Gabriello Riccardi. Il fondo manoscritti*, Firenze University Press, Firenze 2017.
- Bellesi S., Visonà M., *Giovacchino Fortini. Scultura architettura decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2008.
- Bissell G., *Gibson, Thomas*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, LIII, Saur, München-Leipzig 2007, p. 353.
- Bocci Pacini P., *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 12, 1989, pp. 221-256.
- Borroni Salvadori F., *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1), 1974, pp. 1-166.
- , *Il 'Segretario di Stato' Francesco Seratti, collezionista di stampe a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXII (3), 1988, pp. 439-476.
- Brazioli F., Ciuccetti L., *Santa Maria Nuova. Il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino*, Becocchi, Firenze 1989.
- Cangioli M., *Del Rosso*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 3 voll., Pacini, Ospedaletto 2015-2019, I, 2015, pp. 201-236.
- Cantina D., *Cosimo III e l'antico. Il nuovo allestimento della Galleria delle statue agli Uffizi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014.
- Carranza N., *Averani, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, pp. 658-659.
- , *L'Università di Pisa e la formazione culturale del ceto dirigente toscano*, «Bollettino storico pisano», 33-35, 1964-1966, pp. 514-522.
- Catalogue of the matchless collection of rare and valuable prints, the property of the late Cavalier Seratti of Florence*, Moyes, London 1816.
- Coco G., *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Scienze e Lettere, Roma 2014.
- Crescimbeni G.M., *La bellezza della volgar poesia di Gio. Mario Crescimbeni ... Riveduta, corretta, e accresciuta del nono dialogo dello stesso autore ...*, presso Lorenzo Basegio, Venezia 1730.
- Crinò A.M., *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici e culturali fra Toscana e Inghilterra*, Olschki, Firenze 1957.
- De Benedictis C. (a cura di), *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, Pagliai, Firenze 2002.
- De Luca Savelli M., *Bronzetti e marmi del Gran Principe Ferdinando nell'Inventario del 1713*, in M. Chappel, M. Di Giampaolo, S. Padovani (a cura di), *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Giunti, Firenze 2004, pp. 71-78.
- Di Federico F.R., *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Decatur House, Washington 1977.
- Diaz F., *Buondelmonti, Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1972, pp. 212-215.
- Edigati D., *Rucellai, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 72-78.
- Fabroni A., *Historia Academiae Pisanae*, 3 voll., excudebat Cajetanus Mugnainius, Pisa 1791-1795.
- Floridia A., *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Centro Di, Firenze 2007.
- Focarile P., *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019.

- Ford B., *Sir Andrew Fountaine. One of the Keenest Virtuosi of his Age*, «Apollo», 122, 1985, pp. 352-363.
- Friedman T., *Lord Harrold in Italy 1715-16: four frustrated commissions to Leoni, Juvarra, Chiari and Soldani*, «The Burlington Magazine», CXXX (1028), 1988, pp. 836-845.
- Gamurrini E., *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane, et ombre ...*, 5 voll., nella stamperia di Francesco Onofri et al., Firenze 1668-1685.
- Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Giunti & Barbèra, Firenze 1972.
- Giusti A. (a cura di), *Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1988-1989), Giunti, Firenze 1988.
- Gori Pasta O., *Seratti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 60-62.
- Gregori M., *A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici*, in M. Bona Castellotti, L. Laureati (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 231-234.
- , *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1994.
- , *Giuseppe Zocchi vedutista*, in M. Chiarini, A. Marabotti, *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, Catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 1994), Marsilio, Venezia 1994, pp. 43-48.
- Harris J., *Lord Burlington and Sir Andrew Fountaine*, «Annali di architettura», 24, 2012, pp. 163-169.
- Haskell F., *Norwich. Norfolk and the Grand Tour*, «The Burlington Magazine», CXXVIII (995), 1986, pp. 160, 162-163.
- Haskell F., Penny N., *Taste and the Antique. The Lure of classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981.
- Heikamp D., *Lo "studiolo grande" di Ferdinando I nella Tribuna degli Uffizi*, in A. Giusti (a cura di), *Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1988-1989), Giunti, Firenze 1988, pp. 57-61.
- I Riccardi a Firenze e in villa. Tra fasto e cultura. Manoscritti e piante*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1983), Centro Di, Firenze 1983.
- Knox G., *Antonio Pellegrini and Marco Ricci at Burlington House and Narford Hall*, «The Burlington Magazine», CXXX (1028), 1988, pp. 846-853.
- Leoncini G., *Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, «Paragone», XXVIII (329), 1977, pp. 58-72.
- Leonelli L., *La cappella della villa Rinuccini di Torre a Cona*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 188-194.
- , *Le dimore dei Tempi*, in M. Gregori, M. Visonà (a cura di), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Edifir, Firenze 2016, pp. 101-136.
- , *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti per la società fiorentina del Settecento*, «Paragone», LXVII (790), 2016, pp. 37-47.
- Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni, 1747-1808*, inventario e documenti a cura di M.A. Timpanaro Morelli, [s.e.], Roma 1976.
- Lo Bianco A., Negro A. (a cura di), *Il Settecento a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 2005-2006), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.
- Malaspina M., *Saggi di poesie diverse ...*, nella stamperia di Bernardo Paperini, Firenze 1741.
- Mansuelli G.A., *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 2 voll., Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958-1961.

- Marrara D., *Bernardo Tanucci scolaro e lettore nello studio di Pisa (1712-1733)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XII (1), 1982, pp. 241-268.
- Marrini O., *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quelli pubblicati nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno ai medesimi*, 2 voll. in 4 tomi, Stamperia mouckiana, Firenze 1764-1766.
- Mazzucchelli G.M., *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam Comitem Mazzuchellum Brixiae servantur a Petro Antonio de Comitibus Gaetanis ...*, 2 voll., Typis Antonii Zatta, Venezia 1761-1763.
- Meloni Trkulja S., *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 73-80.
- Micheli E., *Storia dell'Università di Pisa dal MDCCXXXVII al MDCCCLIX ... in continuazione dell'altra pubblicata da Angiolo Fabroni*, Tipografia T. Nistri, Pisa 1877.
- Millar O., *Zoffany and his Tribuna*, The Paul Mellon Foundation for British Art, London 1966.
- Mincuzzi R., *Bernardo Tanucci, ministro di Ferdinando di Borbone, 1759-1776*, Dedalo Libri, Bari 1967.
- Moore A., *Norfolk & the Grand Tour. Eighteenth-century Travellers abroad and their Souvenirs*, Norfolk Museums Service, Norwich 1985.
- , *The Fountaine Collection of Maiolica*, «The Burlington Magazine», CXXX (1023), 1988, pp. 435-447.
- Niccolini A., *Delle lodi di Giuseppe Averani orazione recitata l'anno 1745 nella pubblica adunanza dell'Accademia della Crusca, in morte del medesimo*, presso Gio. Maria Salvioni stampatore vaticano, Roma 1745.
- Pagan H.E., *Andreas Fountaine eques auratus A.A.A.F. III VIR*, «British Numismatic Journal», 63, 1993, pp. 114-122.
- Paintings, drawings and sculpture collected by Yale alumni. An exhibition*, Catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 1960), Yale University, New Heaven 1960.
- Paolucci F., *La "Venere dei Medici" alla luce dei recenti restauri*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio internazionale (Firenze, palazzo Grifoni, 2012), Giunti, Firenze 2014, pp. 179-189.
- Parisi C., *Selvi, Antonio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, p. 843.
- Pasta R., *Niccolini, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 323-325.
- Pelli Bencivenni G., *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., per Gaetano Cambiagi, Firenze 1779.
- Pollard J.G., *Il medagliere mediceo*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1982) 2 voll., Olschki, Firenze 1983, I, pp. 271-286
- , *Pignatta's Sir Andrew Fountaine and friends in the Tribune, 1715*, «The Burlington Magazine», CXXVIII (998), 1986, p. 423.
- , *England and the Italian Medal*, in E. Chaney (ed.), *England and Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*, Boydell, Woodbridge 1990, pp. 191-202.
- Prosperi A., *In lode dell'abate Antonio Niccolini patrizio fiorentino e fulginate de' marchesi di Ponsacco Camugliano ... Orazione funerale detta nell'Accademia Fulginia il dì 2 giugno 1771...*, presso i Campitelli, Foligno 1771.
- Prosperi Valenti Rodinò S., *Campiglia, Giovan Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1974, pp. 539-541.

- Richardson J. Sr. e Jr., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc., with Remarks*, for J. Knapton at the Crown, London 1722.
- Roettgen S., *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento. Una proposta di lettura*, «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 181-204.
- Rossi Ercolani R. (a cura di), *Padre Odoardo Corsini. Un fananese del XVIII secolo al servizio della scuola, della cultura e della fede*, Atti del convegno (Fano, 2002), Debate, Livorno 2003.
- Scarpa Sonino A., *Marco Ricci*, Benenice, Milano 1991.
- Scopetani V., *Delle lodi dell'abate Antonio Niccolini patrizio fiorentino ..., orazione detta nell'Accademia degli Apatisti la sera de' XXII maggio MDCCLXX ...*, nella Stamperia di S.A.R. per Gaetano Cambiagi, Firenze 1770.
- Sedgwick R., *The History of Parliament. The House of Commons 1715-1754*, 2 voll., Her Majesty's Stationery Office, London 1970.
- Spinelli R., *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, «Paragone», XLII (26-27), 1991, pp. 30-48.
- Tanucci B., *Epistolario*, 20 voll., Edizioni di Storia e Letteratura *et al.*, Roma *et al.*, 1980-2003.
- Vannel F., Toderi G., *La medaglia barocca in Toscana*, SPES, Firenze 1987.
- , *Medaglie e placchette del Museo Bardini di Firenze*, Polistampa, Firenze 1998.
- , *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello di Firenze*, 4 voll., Polistampa, Firenze 2003-2007.
- Verga M., *Neri, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 262-268.
- Webster M., *Johann Zoffany. 1733-1810*, Yale University Press, New Haven 2011.
- Wright E., *Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721, and 1722*, 2 voll., printed for Tho. Ward and E. Wicksteed, London 1730.
- Wilton A., Bignamini I. (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Roma, palazzo delle Esposizioni, 1997), Skira, Milano 1997.
- Zapperi R., *Bencivenni Pelli, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1966, pp. 219-222.

I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlo Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti

Laura Morelli

Nel meticoloso lavoro dedicato ai «mesticatori»¹ granducali e alle loro scelte metodologiche in ambito del restauro pittorico delle opere delle Gallerie fiorentine nel Settecento e nell'Ottocento², l'ampia documentazione archivistica raccolta da Gabriella Incerpi definiva il ruolo della famiglia Mangiacani, iniziato da Giuseppe, nella fornitura di tele «da testa» ai pittori che concorsero alla realizzazione dei ritratti degli uomini illustri³. La ricostruzione in estrema sintesi della vicenda settecentesca della raccolta 'gioviana' degli Uffizi, operata dalla Incerpi con l'individuazione dei protagonisti e di alcuni dipinti, non è stata colta dalla critica successiva. La non

¹ L'attività del «mesticatore» consisteva principalmente nel fornire le tele mesticcate, i pennelli, i colori e altro materiale ai pittori. In questo periodo, ed in modo più sistematico dagli inizi del Settecento, tali artigiani vengono sempre più spesso incaricati dalla Guardaroba generale di intervenire sulle opere d'arte con procedure più attinenti alle pratiche del restauro inteso secondo l'attuale metodologia. Su tale argomento si rimanda alla bibliografia indicata alle note 2 e 3 del testo.

² G. Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011.

³ Sulla famiglia Mangiacani, da Giuseppe al figlio Bruno, e sulla loro attività di restauratore si rinvia a G. Incerpi, *I mesticatori granducali, artigiani e pittori dagli ultimi Medici alla Reggenza Lorenese*, in Ead., *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 17-35.

Laura Morelli, Italy, osa.laura@tiscali.it, 0000-0001-6371-0876

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Laura Morelli, *I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlo Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti*, pp. 241-267, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.13, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

immediata evidenza di tali documenti, citati in nota ad un testo dedicato al restauro dell'epoca, ha fatto mantenere fino ad oggi – e da qui la necessità di questo mio scritto – l'anonimato su alcuni autori dei ritratti di uomini illustri dipinti nel Settecento, come dimostra il riferimento ad un ignoto pittore fiorentino del *Ritratto di Lorenzo Magalotti* (Fig. 1), esposto alla mostra dedicata al gran principe Ferdinando de' Medici nel 2013⁴. I riferimenti archivistici citati dalla Incerpi⁵ restituiscono la paternità del dipinto allo sconosciuto Giovanni Berti, il cui conto, presentato alla Guardaroba nel febbraio del 1718⁶, comprendeva anche il costo del *Ritratto di Ezechiel Spanheim* (Fig. 2)⁷. I dipinti, che ritraggono gli effigiati «ambidue in veste da camera, con parrucca», entrarono in Galleria il 16 marzo 1718 e, allo stato attuale, sembrano essere le uniche opere a comporre il catalogo del Berti, la cui figura artistica e l'attività pittorica sono ancora tutte da indagare. Il *Ritratto di Spanemio*⁸, come indica la Incerpi, fu abbozzato da Giovanni Pietro Pollini (1642-1711)⁹ e consegnato incompiuto alla Guardaroba dagli eredi del pittore nel 1711. Un'opera a quattro mani in cui rimane arduo distinguere i contributi di ognuno anche per la mancanza di termini certi di confronto

⁴ A. Turchi, in R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013, p. 166, n. 15.

⁵ Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 34, nota 30.

⁶ Archivio di Stato di Firenze (da ora in avanti ASFi), Guardaroba medicaea, 1256 bis, conto n. 519 (Giovanni Berti), c. 87r, 10 febbraio 1717 (stile fiorentino), conto relativo ai due ritratti; Ivi, conto n. 573 (Bruno Mangiacani), c. 372v, 22 gennaio 1717 (stile fiorentino), fornitura al Berti della tela per il ritratto del Magalotti, cfr. Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 34, nota 30.

⁷ Inv. 1890, n. 287; E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), p. 657, n. Ic425, con brevi note sull'erudito.

⁸ «Spanemio» è il nome italianizzato dell'erudito tedesco Ezechiel Spanheim (1629-1710).

⁹ Immatricolatosi all'Accademia delle Arti del Disegno il 24 marzo 1669, il Pollini fu eletto Console varie volte dal 1681 al 1711, anno della sua morte, e divenne Accademico Professore nel 1684, cfr. <<https://www.aadfi.it/accademico/pollini-giovan-piero-di-marsilio/>> (09/2020). Il pittore è ricordato nel manoscritto di Giovanni Camillo Sagrestani pubblicato in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 1971, p. 204; F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Palatino, E.B.9.5, III, c. 1412; Pollini, *Giovanni Pietro*, in U. Thieme, F. Becker (hrsgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, Seemann, Leipzig 1933, p. 219; F. Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV (4), 1974, p. 1538, nota 336; M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (III)*, «Paragone», XXVI (305), 1975, pp. 66, 82, nota 345; Pollini, *Giovan Pietro*, in *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, IX, Bolaffi, Torino 1975, p. 165; S. Bellesi, *Pollini, Giovanni Pietro*, in Id., *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009, I, p. 231.

soprattutto per quanto riguarda la ritrattistica di entrambi i pittori. Sebbene le uniche opere riconosciute al Pollini siano *l'Allegoria della Pittura* e *l'Allegoria della Scultura*, tele appartenute a Ferdinando di Cosimo III e destinate a decorare la villa medicea di Castello¹⁰, i documenti reperiti dalla Incerpi fanno emergere una certa attività del pittore in qualità di ritrattista e di restauratore, quest'ultima già messa in evidenza da Francesco Maria Niccolò Gabburri nella sua breve biografia dedicata al Pollini¹¹. Marco Chiarini¹² aveva già individuato alcuni pagamenti che attestano non solo il guadagno percepito da Giovanni Pietro per la vendita al gran principe Ferdinando di un dipinto, la cui paternità, non specificata nel documento, se fosse da addebitare al pittore, attesterebbe l'interesse del Medici rivolto alla pittura del Pollini già nel 1694, ma anche una intensa attività del pittore in qualità di restauratore. Il documento d'archivio reperito dal Chiarini, unitamente ai molti citati dalla Incerpi¹³, definisce il periodo, compreso tra il 1701 e il 1711, in cui il Pollini svolse l'attività di «resarcimento» di molti quadri, tra grandi e piccoli, che raffiguravano «personaggi di Casa Medici», «diverse principesse», anche «antiche», e pontefici, oltre all'«assetatura» del *Ritratto del Piovano Arlotto*¹⁴, per cui il pittore fu saldato il 30 gennaio 1702¹⁵.

¹⁰ Le due tele sono conservate nei depositi di palazzo Pitti (Inventario oggetti d'arte Pitti, 1911, nn. 1491-1492) e furono rubricate nell'elenco del 1713, stilato alla morte del gran principe Ferdinando, cfr. Chiarini, *I quadri della collezione*, cit., p. 66, nn. 46a-b.

¹¹ Gabburri, *Vite di pittori*, cit.: «Fu eccellentissimo nel restaurare i quadri che avessero patito, il che fece conoscer più volte in alcuno dei quadri della Real Galleria di Toscana».

¹² Chiarini, *I quadri della collezione*, cit., p. 82, nota 345. Uno dei riferimenti archivistici indicato dal Chiarini va corretto nel numero della busta: ASFi, Depositeria generale, parte antica, 436 [non 435], c. 84v, 22 aprile 1694; ASFi, Guardaroba medicea, 1100, cc. 11s-11d, 18s-18d, 43s-43d, 65s.

¹³ Incerpi, *Semplici e continue diligenze*, cit., p. 23, nota 22, doc. 1 (ASFi, Guardaroba medicea, 1099, c. 864, conto 310, 12 maggio 1701). Per gli altri conti la studiosa si limita ad indicare i numeri di busta del fondo e degli inserti, ma non entra in merito al contenuto; ASFi, Guardaroba medicea, 1099, cc. 871, 985; Ivi, 1127, c. 536, conto n. 5, «Adi 23 maggio 1703, Per assetta.a di n.º Dua quadri grandi che uno entrovi una Deità in campo paese, e architettura con molte figure, e nell'altro un ritratto in campo architettura tutti adua molti lacerati. Resi per li 3 aprile 170 [...] restaurati da Gio: Pietro Pollini che di sua fattura £. sessanta come gli altri tarati dacordo servivano per detta Galleria dico £. 60»; Ivi, cc. 547, 551, 577, 583, 800; Ivi, 1234, cc. 16, 140; Ivi, 1166, cc. 473, 553, 576, 625, 775, 822, 848, 914, 996, 1051, 1086, 1097, 1128, 1139, 1177, 1230, 1276, 1306, 1334, 1355, 1400. In questi conti il Pollini rendiconta il restauro di 31 ritratti di diversi esponenti di «Casa Medici», di cui 7 su tavola, 15 ritratti di pontefici e 51 ritratti di «diversi personaggi».

¹⁴ Si crede di avere individuato il ritratto nel dipinto di autore ancora ignoto, conservato nei depositi del Soffittone di palazzo Pitti, cfr. Inv. 1890, n. 5221.

¹⁵ ASFi, Guardaroba medicea, 1093, ins. 7, c. 688, conto n. 534, 30 gennaio 1701 (stile fiorentino); riferimento archivistico citato anche in Incerpi, *Semplici e continue diligenze*, cit., p. 33, nota 22.



Figura 1 – Giovanni Berti, *Ritratto di Lorenzo Magalotti*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

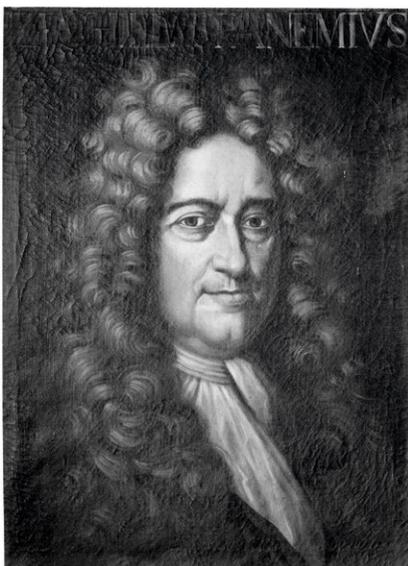


Figura 2 – Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti, *Ritratto di Ezechiele Spanheim*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Il credito derivatogli dall'attività di restauratore di ritratti, che si delinea in Pollini come una specializzazione, procurò al pittore la commissione di una «copia de il ritratto di Galileo», saldatagli il 28 gennaio 1708, e del «ritratto del cardinares [*sic*] Noris», per il quale Giovanni Pietro presentava il conto alla Guardaroba in data 15 maggio 1711¹⁶. Questi ultimi due dipinti sono verosimilmente da individuare, anche per la corrispondenza delle dimensioni citate nei documenti con quelle riservate alle tele della serie 'gioviana' (60×46 cm circa), nel *Ritratto di Galileo Galilei* (Fig. 3), copiato dall'originale di Justus Suttermans, e nel *Ritratto di Enrico Noris* (Fig. 4), commissioni che fanno supporre un coinvolgimento del Pollini nel progetto di proseguire la raccolta di ritratti di uomini illustri. Una ipotesi che trova conferma in un conto di Giuseppe Mangiacani, datato 29 gennaio 1708, relativo al taglio di una tela per montarla su tre piccoli telai per i ritratti «che glia fatti il Sig.re Pietro Dandini» con le effigi di Vincenzo da Filicaia, di Benedetto Averani e di Francesco Redi, unitamente all'adeguamento di una tela di braccia 1 ½ ad un telaio più piccolo per fare il «ritratto dello Galileo copiato [da] il Sig.re Giovanni Pietro Polini»¹⁷. La contemporanea predisposizione dei supporti pittorici per i ritratti della serie 'gioviana' dipinti dal Dandini e per la copia del *Ritratto di Galileo Galilei* di Giusto richiesta al Pollini conferma per quest'ultima la medesima destinazione, così come ipotizzato per i più tardi, e già citati, ritratti di *Spanemio* e di *Magalotti*. Pietro Dandini fu il primo a contribuire nel Settecento alla raccolta iconografica degli Uffizi e su richiesta di Cosimo III realizzò un gruppo di tele di cui sono stati individuati alcuni pagamenti al pittore¹⁸. Una serie di ritratti che, verosimilmente, prese l'avvio con la redazione del *Ritratto di Vincenzo Viviani*¹⁹, tratto dal bellissimo pastello eseguito da Domenico Tempesti²⁰ e saldato al Dandini nel giugno 1704²¹, e proseguita con i ritratti

¹⁶ ASFi, Guardaroba medicea, 1168, ins. 6, c. 503, conto n. 448 (Pollini), 28 gennaio 1707 (stile fiorentino); Ivi, 1184, ins. 5, c. 102, conto n. 266 (Pollini), 15 maggio 1711. In quest'ultima data il *Ritratto del cardinale Noris* veniva consegnato dal Pollini alla Guardaroba del Taglio per poi essere inviato alla Galleria: ASFi, Guardaroba medicea, 1192, c. 82v (consegna alla Guardaroba); Ivi, 1172, c. 115v (entrata in Galleria).

¹⁷ ASFi, Guardaroba medicea, 1168, ins. 6, c. 512, conto n. 454; già in Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., pp. 25, 34, nota 30.

¹⁸ R. Spinelli, *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, «Paragone», XLII (26-27), 1991, p. 46, nota 60.

¹⁹ Inv. 1890, n. 299. A. Turchi, in Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., pp. 162-163, n. 13.

²⁰ Inv. 1890, n. 825.

²¹ Dal conto del doratore Giuseppe Picchi si evince che la cornice per il *Ritratto di Vincenzo Viviani* veniva tinta e poi consegnata in Galleria unitamente ad un'altra di uguali proporzioni per il *Ritratto di Don Luigi Mendoza de Haro* ovvero Louis Méndez de Haro (ASFi, Guardaroba medicea, 1144, c. 115v, 29 agosto 1704; inv. 1890, n. 57; E. Micheletti, in *Gli Uffizi*, cit., p. 623, n. Ic153), una tela quest'ultima appartenete alla serie 'gioviana' e dipinta da un ignoto autore entro il 26 agosto 1704, data della consegna in Galleria delle due cornici. Riferimento archivistico citato per la cornice al ritratto

di Lorenzo Bellini, *Evangelista Torricelli*, *Vincenzo da Filicaia*, *Francesco Redi*, *Benedetto Averani*, realizzati dal Dandini tra il 1705 e il 1709²². Incarichi che riflettono la iniziale volontà di Cosimo III di individuare in Pietro, così come fece Cosimo I con Cristofano dell'Altissimo²³, un unico pittore in grado di realizzare i ritratti della raccolta ancora mancanti. Sebbene si appuri la collaborazione del Pollini, il cui alunnato svolto nella bottega di Vincenzo Dandini lo rendeva stilisticamente adatto ad affiancare Pietro, e successivamente del Berti – attestando nel coinvolgimento di più pittori un intento di Cosimo III maggiore di quello creduto fino ad oggi di proseguire e completare la raccolta iconografica degli Uffizi²⁴ – l'esiguo numero di dipinti realizzati dagli artisti coinvolti fa trasparire una certa lentezza nell'arricchimento di tale collezione. Le motivazioni potrebbero risiedere nella difficoltà per il Dandini di conciliare tale impegno con le commissioni di pale d'altare per i più rinomati edifici di culto e con la più nota attività di frescante legata alla Casa medicea e alle molte famiglie patrizie della città, oppure nella morte del Pollini, avvenuta nel 1711²⁵. Una dilatazione dei tempi che potrebbe trovare una sua ulteriore ragione nella particolare predilezione di Cosimo III rivolta alla scultura e alla medagliistica, arti a cui il granduca diede notevole impulso, destinando risorse economiche sia alla formazione di giovani artisti che alla realizzazione di opere plastiche²⁶. La committenza cosimiana ad Antonio Montauti di eseguire alcune medaglie dedicate agli stessi personaggi famosi

del Viviani in Spinelli, *Una precisazione*, cit., p. 46, nota 60. Al 10 agosto 1704 veniva preparata a gesso e colla da oro un'altra cornice, eseguita dagli eredi di Paolo Baldi, per il «Ritratto dell'Eminentissimo Signore Cardinale Baronio», appartenente anch'esso alla serie (Inv. 1890, n. 3031; E. Micheletti, in *Gli Uffizi*, cit., p. 610, n. Ic55).

²² Inv. 1890, n. 299 (Bellini); n. 275 (Torricelli); n. 153 (Filicaia); n. 286 (Redi); n. 300 (Averani). Per i pagamenti al Dandini e per una riproduzione fotografica di alcuni dei ritratti citati si rinvia a Spinelli, *Una precisazione*, cit., p. 46, nota 60, tavv. 43 (Redi), 44b (Viviani), 49a (Averani).

²³ Sul pittore si rinvia a S. Meloni Trkulja, *Cristofano di Papi dell'Altissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 55-57.

²⁴ Nel gennaio 1705 Cosimo III faceva ridurre a misura delle tele della serie 'gioviana' il *Ritratto di Federico Guglielmo Leibniz*, il cui autore rimane ancora sconosciuto (inv. 1890, n. 261); ASFi, Guardaroba medicea, 1101, c. 87r; cfr. S. Meloni Trkulja, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di Guardaroba*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze, 1982), 2 voll., Olschki, Firenze 1983, I, pp. 336-337, nota 27.

²⁵ Sul Dandini si rinvia a S. Bellesi, *Dandini Pietro detto Pier Dandini*, in Id., *Catalogo*, cit., I, pp. 124-127.

²⁶ Sull'Accademia medicea a Roma e sulle arte plastiche fiorentine sotto Cosimo III si rinvia a K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Bruckmann, München 1962; M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma. Un episodio del mecenatismo mediceo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1973-1974; Ead., *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180; Ead., *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in Gregori (a cura di), *Storia delle arti*, cit., pp. 201-217.

ritratti dal Dandini per la serie 'gioviana', come Vincenzo da Filicaia²⁷, o di realizzare i busti marmorei di Francesco Redi e di Antonio Magliabechi²⁸, nello stesso torno di tempo, fanno supporre l'esistenza di un progetto più ampio, volto a celebrare illustri personaggi contemporanei, declinandone l'effigie nelle varie espressioni offerte dalle arti pittoriche e scultoree nonché incisorie del momento. Un progetto che trae origine da esempi anteriori forniti dalla medaglistica di Massimiliano Soldani Benzi e di Giovanni Battista Foggini, il quale eseguì i busti marmorei della serie medicea ma anche di molti personaggi della corte, a partire dalla fine degli anni settanta del Settecento²⁹.

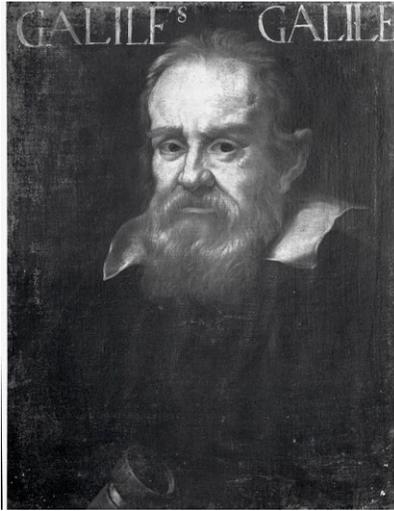


Figura 3 – Giovanni Pietro Pollini (da Justus Suttermans), *Ritratto di Galileo Galilei*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

²⁷ Per la medaglistica coeva e in particolare su quella del Montauti si rinvia a V. Johnson, *La medaglia barocca in Toscana*, «Medaglia», 10, 1975, pp. 11-74; F. Vannel, G. Toderi, *La medaglia barocca in Toscana*, SPES, Firenze 1987.

²⁸ Il busto di Francesco Redi è attribuito al Montauti in J.T. Spike, *Baroque portraiture in Italy: works from North American collections*, Catalogo della mostra (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art-Hartford, Wadsworth Atheneum, 1984-1985), The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1984, p. 134, n. 46; per i ritratti del Magliabechi si rinvia al riferimento bibliografico citato a nota 96; sulla ritrattistica di 'imitazione caricata' del Montauti si rinvia a M. Visonà, *Carlo Marcellini. Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pacini, Opedaletto 1990, pp. 59-60. Per un profilo biografico dello scultore si rinvia a S. Bellesi, *Montauti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 1-5, con bibliografia precedente.

²⁹ Per i ritratti in medaglia del Soldani e del Foggini si rinvia a Johnson, *La medaglia barocca*, cit., pp. 29-38; per i busti marmorei della serie medicea si rinvia a R. Spinelli, *La serie dei ritratti medicei di Giovan Battista Foggini. Note d'archivio sulla committenza e la cronologia*, «Paragone», LXX (144), 2019, pp. 40-54, in particolare pp. 24-32.

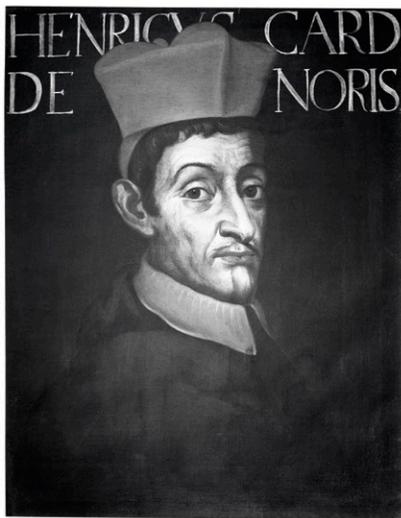


Figura 4 – Giovanni Pietro Pollini, *Ritratto del cardinale Enrico Noris*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

A cambiare repentinamente il flebile afflusso in un massiccio apporto di ritratti alla serie ‘gioviana’ degli Uffizi deve essere intervenuta una nuova volontà riconducibile, come Silvia Meloni Trkulja³⁰ suggeriva, più alla forte personalità di Anna Maria Luisa de’ Medici, che a quella del fratello Gian Gastone, nel ruolo di committente di ritratti di personaggi famosi, in grado di raccogliere, soprattutto dopo la dipartita del granduca, l’onere di proseguire non solo la collezione ‘gioviana’ ma anche la cosiddetta ‘serie aulica’ dei ritratti medicei ‘al ginocchio’, due raccolte che decorano le pareti dei corridoi della Galleria.

Se la committente fu, dunque, con ogni probabilità l’Elettrice Palatina, il vero ‘Cristofano dell’Altissimo’ del Settecento deve essere individuato in Carlo Ventura Sacconi (1676-1762)³¹. La consultazione della Guardaroba del

³⁰ S. Meloni Trkulja, *La committenza silenziosa di Anna Maria Luisa: dal piacere al dovere*, in S. Casciù (a cura di), *La principessa saggia. L’eredità di Anna Maria Luisa de’ Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006, p. 86.

³¹ Per un profilo del Sacconi si rinvia a S. Meloni Trkulja, *Sacconi, Carlo Ventura*, in M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1989, II, p. 861 (con bibliografia precedente); S. Casciù, *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L’Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, «Arte cristiana», 78, 1990, pp. 259-260; F. Farneti, *Carlo Sacconi*, in F. Farneti, S. Bertocci, *L’architettura dell’inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Alinea, Firenze 2002, pp. 131-133;

Taglio permette di rilevare più conti presentati da Carlo Ventura per avere dipinto le effigi di uomini famosi in coincidenza delle entrate in Galleria di una serie di gruppi di ritratti. Nello specifico le concordanze si rilevano a partire dalla prima fornitura di 64 «tele da ritratti» di «tela nova» consegnate da Bruno Mangiacani al «Sig.re Carlo Sacchoni» nel corso di poco più di un anno, partendo dal 16 novembre 1718 per concludersi al 10 dicembre 1719³²; fornitura che continuò fino al 1731³³. Dal 1719 il Sacconi eseguì i primi ritratti di una lunga serie che si concluse nel 1733, arrivando a effigiare 159 uomini illustri. Per la celerità, in particolare nei primi anni, con cui Carlo Ventura consegnava i ritratti in Galleria, si deve ritenere che il pittore non realizzasse il ritratto dal vero, anche perché molte delle personalità illustri raffigurate erano già defunte. Un dato non colto da Emma Micheletti nel datare i ritratti entro l'anno di morte dell'effigiato, sebbene la studiosa avesse individuato l'entrata settecentesca delle opere in Galleria. Un presupposto, quello del ritratto dal vero, non rispettato nemmeno nella formazione del nucleo originario della serie fiorentina composto da copie, richieste da Cosimo I a Cristofano di Papi dell'Altissimo³⁴, dei ritratti di uomini illustri raccolti da Paolo Giovio nella sua villa di Como³⁵. Non che non si cercassero le 'verae imagines' degli uomini distinti per doti individuali tali da essere degni di passare alla storia, ma il valore documentario e simbolico poteva in molti casi prevalere sull'efficacia della somiglianza fisionomica e il valore icono-

R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003, pp. 185-186, fig. 210; A. Baldinotti, R. Barsanti, *La pittura dal Cinquecento all'Ottocento*, in Z. Ciuffoletti (a cura di), *Storia della Comunità di Signa*, 2 voll., Edifir, Firenze 2003, II, p. 99; S. Casciu, *La morte della Vergine e altri dipinti di Carlo Ventura Sacconi per l'Eletrice Palatina*, in C. Giannini (a cura di), *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici Santi, Gli arredi celati*, Olschki, Firenze 2003, pp. 43-63; F. Berti, *Adorazione dei magi*, in Casciu (a cura di), *La principessa saggia*, cit., pp. 328-329, n. 182; S. Bellesi, *Carlo Ventura Sacconi*, in Id., *Catalogo*, cit., I, pp. 244-245, con bibliografia precedente.

³² ASFi, Guardaroba medicea, 1273, c. 270, conto 388. Le tele vengono così consegnate: 16 novembre 1718, 10 tele; 30 giugno 1719, 10 tele; 17 luglio 1719, 8 tele; 6 agosto 1719, 20 tele; 6 ottobre 1719, 2 tele grandi braccia 2 ½x2 anch'esse per due ritratti (vedi oltre nel testo); 10 dicembre 1719, 14 tele; riferimento archivistico citato in Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 34, nota 33.

³³ Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., pp. 25, 34, nota 31.

³⁴ Sulla collezione fiorentina di ritratti di uomini illustri si rinvia a S. Meloni Trkulja, *La Collezione iconografica*, in *Gli Uffizi*, cit., pp. 601-602; W. Prinz, *La serie Gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi*, cit., p. 603; F. De Luca, *Percorsi illustri*, in Ead. (a cura di), *Santi Poeti Navigatori... Gli Uffizi a Montecatini Terme*, Catalogo della mostra (Montecatini Terme, Terme Tamerici, 2011), Polistampa, Firenze 2011, pp. 19-35. Sul pittore si rinvia al riferimento bibliografico citato a nota 23.

³⁵ B. Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in Paolo Giovio. *Il Rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno (Como, 1983), Società Storica Comense, Como 1985, pp. 168-180.

grafico di tali dipinti subordinava la qualità pittorica del ritratto, in cui si cercava la riconoscibilità dei tratti fisionomici, più che di quelli intellettuali, dell'effigiato. Per tale intento erano più che sufficienti le traduzioni a stampa dei ritratti e le raccolte numismatiche che avevano iniziato a diffondersi dal Cinquecento, facendo diventare il desiderio di raccogliere ritratti di uomini famosi una moda seguita non solo dai principi, come ricorda Giorgio Vasari, ma anche da «molti privati» che adornarono le proprie stanze con i ritratti di personaggi illustri «secondo le patrie, famiglie affezioni di ciascuno»³⁶. A riprova che il Sacconi si servisse delle traduzioni a stampa, in particolare per le effigi degli illustri stranieri, è la richiesta di rimborso per l'acquisto di stampe pervenutegli da Roma, Inghilterra e Francia³⁷.

Per questa commissione le maestranze coinvolte furono le stesse. Un esponente della famiglia Mangiacani per la fornitura dei supporti, il Sacconi in qualità di pittore, Francesco Bracci come legnaiolo per l'esecuzione delle cornici, che per questa raccolta furono scelte del tipo di «adornamenti d'albero scorniciati lisci tinti di color di bolo, con campanelle di ferro»³⁸. Giovanni Picchi fu incaricato di «tingere» le cornici³⁹. Ad essi si aggiunsero, nel 1725, come puntualmente la Incerpi segnala, Tommaso Redi per il ritocco di 228 ritratti preesistenti e Pietro Neri Scacciati, incaricato di apporre ad oro i nominativi degli effigiati, mansione già iniziata il 9 gennaio 1720 sui primi 150 ritratti della collezione⁴⁰.

I primi 21 quadri «in tela alti B. 1 s. 1 = larghi 5/6 per ciascuno dipinto-vi vari ritratti di Uomini Illustri vestiti in diverse forme» furono consegnati dal Sacconi al legnaiolo Francesco Bracci, il 15 settembre 1719, «per farvi gl'adornamenti»⁴¹. Il conto relativo a tali ritratti, ammontante a 126 lire, ovvero 18 scudi, presentato dal pittore alla Guardaroba, nello stesso giorno

³⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, ... riviste et ampliate* (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885, VII, 1881, p. 609. Sulla ritrattistica a stampa si rinvia a T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Edifir, Firenze 2004.

³⁷ ASFi, Guardaroba medicea, 1336, ins. 6, c. 532, conto n. 405; riferimento archivistico già citato in Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 34, nota 31.

³⁸ ASFi, Guardaroba medicea, 1242, c. 276r, 28 novembre 1719.

³⁹ ASFi, Guardaroba medicea, 1242, c. 267r, 30 settembre 1719.

⁴⁰ Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., pp. 25, 34, nota 32, in cui la studiosa trascrive parte dei documenti archivistici. Per i pagamenti allo Scacciati si veda: ASFi, Guardaroba medicea, 1273, c. 619, conto n. 473, 9 gennaio 1719 (stile fiorentino); ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 839, conto n. 202, 14 maggio 1725, in cui il pittore chiede il compenso per avere scritto i nominativi su 191 ritratti di uomini illustri, su 17 ritratti di nobili spagnoli, oltre ad avere aggiunto le iscrizioni ai dipinti con le «essequie di Errigo re di Francia», ritoccato le cartelle sottostanti, ed infine per avere «dipinto uno contorno di chiaro scuro al ritratto di alberto duro che è nella stanza dei ritratti dei pittori». Su Tommaso Redi e Pietro Neri Scacciati si rinvia alle voci bibliografiche in Bellesi, *Catalogo*, cit., I, pp. 234, 252.

⁴¹ ASFi, Guardaroba medicea, 1242, c. 262v.

della consegna, specifica il costo di sei lire per ciascuno di essi in conformità agli accordi presi con il marchese Bartolomeo Corsini, guardaroba maggiore di Cosimo III e, dal 1720, maestro di camera dell'Elettrice Palatina⁴². L'elenco dei personaggi famosi fu redatto alla riconsegna dei dipinti da parte del Picchi al «Sig.r Antonio Citerni per dare a Francesco Bianchi custode della Galleria»⁴³ il 28 novembre 1719, data in cui avvenne il deposito effettuato da Francesco Guasconti⁴⁴. Questo primo gruppo di dipinti, tuttora esposti con gli altri della serie lungo le pareti dei corridoi della Galleria degli Uffizi, fu realizzato dal Sacconi in meno di un anno e comprendeva i ritratti di

Gabriel Chiabrera, in uno Johannes Vaillant, in uno Joseffus Justus Scaligi, in uno Lucas Holstensus, in uno Jo: B:a Card:e de Luca, in uno Antonius Augustini, in uno Jo: Augustus Truanus, in uno Dionisius Petavius, in uno Franciscus Rondinelli, in uno f: franciscus Card: Ximenes, in uno Onuphius Panvinus, in uno Carolus Patinus, in uno Guido Card: Bentivolus, in uno Fulvius Ursinus, in uno Jacobus Sirmondus, in uno Erasmus Roterodamensis, in uno Claudius Salmasius, in uno Gerardus Jo: Vossius, in uno Raphael Fabbretti, in uno Jo: Petrus Bellori, in uno Vicentius Mirabella⁴⁵.

Al 28 maggio 1720 il Sacconi presentava il conto relativo ad altri 22 ritratti, che entrarono in Galleria il primo giugno successivo, seguendo la stessa procedura ovvero la consegna, effettuata dal pittore alla Guardaroba, dei ritratti di

huomini illustri cioè, in uno Nicol Coperinicus, in uno Renatus Deschartes, in uno Benedictus Menzini, in uno Tycho Brahe, in uno Johannes Bap.ta Marino, in uno Federicus Comandinus, in uno Torquatus Tasso, in uno

⁴² ASFi, Guardaroba medicea, 1273, c. 39, conto n. 317. Il valore di sei lire per i piccoli ritratti o nove lire per quelli più grandi, come si appura nei conti successivi, è ricordato anche in Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 34, nota 31. Su Bartolomeo di Filippo Corsini (1683-1752) si rinvia alla voce biografica redatta da V. Sciuti Rossi, *Corsini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 612-617.

⁴³ Vedi nota 34.

⁴⁴ ASFi, Guardaroba medicea, 1260, c. 102v.

⁴⁵ *Ibidem*. Gabriello Chiabrera (1552-1638), Inv. 1890, n. 238; Jean Foy-Vaillant (1632-1706), Inv. 1890, n. 290; Giuseppe Giusto Scaligero (1540-1609), Inv. 1890, n. 230; Lukas Holstein (1596-1661), Inv. 1890, n. 260; Giovanni Battista De Luca (1614-1683), Inv. 1890, n. 3026; Antonio Agustin (1517-1586), Inv. 1890, n. 274; Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), Inv. 1890, n. 237; Denis Petau (1583-1652), Inv. 1890, n. 255; Francesco Rondinelli (1589-1669), Inv. 1890, n. 257; Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), Inv. 1890, n. 3012; Onofrio Panvinio (1530-1568), Inv. 1890, n. 224; Charles Patin (1633-1694), Inv. 1890, n. 291; Guido Bentivoglio (1579-1644), Inv. 1890, n. 3032; Fulvio Orsini (1529-1600), Inv. 1890, n. 225; Iacopo Sirmondo (1559-1651), Inv. 1890, n. 243; Erasmo da Rotterdam (1466-1536), Inv. 1890, n. 194; Claude Saumaise (1588-1653), Inv. 1890, n. 273; Gerhard Johannes Voss (1577-1649), Inv. 1890, n. 251; Raffaele Fabbretti (1619-1700), Inv. 1890, n. 281; Giovan Pietro Bellori (1615-1696), Inv. 1890, n. 279; Vincenzo Mirabella (1570-1624), Inv. 1890, n. 236.

Horatius Rucellai, in uno Nicolaus Stenonius, in uno Bonav:ra Cavalerio, in uno Ant:us Card. Granavellanus, in uno Isaacus Newton, in uno Johannes Keplerus, in un Johannes Vallis, in uno Thomas Finchius, in uno Justus Lipsius, in uno Petrus Gassendus, in uno Franc:us de Lemene, in uno Scipio Ammirato, in uno Jo: Ant:us Magini, in uno Erasmus Roterodam:, e nell'altro Philippus Cluverius⁴⁶.

La collezione si arricchì ogni anno di molti altri ritratti eseguiti dal Sacconi nella sua casa «su la Piazza di S. Marco»⁴⁷: 19 consegnati il 5 luglio 1721⁴⁸,

⁴⁶ Il *Ritratto di Erasmo da Rotterdam* è già elencato nel primo gruppo di dipinti; si crede sia un errore nell'annotazione del nome, poiché nei conti della Guardaroba non viene mai ricalcolato il numero dei ritratti, che rimane per tanto invariato. Resta da individuare il dipinto. ASFi, Guardaroba medicea, 1273, ins. 9, c. 902, conto (Sacconi), n. 542, 28 maggio 1720; ASFi, Guardaroba medicea, 1243, cc. 329r-v, 1° giugno 1720, il Sacconi consegna i ritratti in Guardaroba, con elenco degli effigiati (d'ora in poi consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1260bis, c. 122v, 1° giugno 1720, entrata degli stessi dipinti in Galleria (d'ora in poi entrata in Galleria): Mikolaĵ Kopernik [Copernico] (1473-1540), Inv. 1890, n. 196; René Descartes [Cartesio] (1596-1650), Inv. 1890, n. 259; Benedetto Menzini (1646-1704), Inv. 1890, n. 309; Thyco Brahe (1546-1601), Inv. 1890, n. 233; Giovan Battista Marino (1569-1625), Inv. 1890, n. 262; Federico Commandino (1509-1579), Inv. 1890, n. 219; Torquato Tasso (1544-1595), Inv. 1890, n. 232; Orazio Rucellai (1604-1673), Inv. 1890, n. 266. La Micheletti individua l'effigiato nel Rucellai (1521-1605) che visse in Francia occupandosi, in ultimo, delle trattative per il matrimonio tra Cristina di Lorena e Ferdinando I de' Medici, ma il dipinto ritrae il nipote Orazio Ricasoli Rucellai, filosofo, scienziato e discepolo di Galileo Galilei, membro dell'Accademia della Crusca con lo pseudonimo di Imperfetto, nonché priore, titolo quest'ultimo con cui viene ricordato quando il ritratto entra in Galleria; Niels Stensen [Stenone], (1638-1686), Inv. 1890, n. 297; Bonaventura Francesco Cavalieri (1598-1647), Inv. 1890, n. 263; Antoine Perrenot, cardinale de Granvelle (1517-1586), Inv. 1890, n. 3027; Isaac Newton (1642-1727), Inv. 1890, n. 298; Johannes Kepler [Keplero] (1571-1630), Inv. 1890, n. 248; John Wallis (1616-1703), Inv. 1890, n. 280; Thomas Finc (1561-1656), Inv. 1890, n. 245; Joost Lips (1547-1606), Inv. 1890, n. 234; Pierre Gassend (1592-1655), Inv. 1890, n. 258; Francesco de Lemene (1634-1704), Inv. 1890, n. 294; Scipione Ammirato (1531-1601), Inv. 1890, n. 228; Giovanni Antonio Magini (1630-1699), Inv. 1890, n. 288; Philipp Clüver (1580-1623), Inv. 1890, n. 252.

⁴⁷ ASFi, Guardaroba medicea, 1311, c. 316r, conto n. 289, 8 giugno 1723 i facchini del ponte prelevavano un dipinto in Guardaroba per condurlo a casa del Sacconi posta sulla piazza di San Marco per poi riportarlo indietro il 14 successivo.

⁴⁸ ASFi, Guardaroba medicea, 1278bis, ins. 10, c. 916, conto n. 287 (Sacconi), 5 luglio 1721; Ivi, c. 934r, conto (Mangiacani), 14 giugno 1721, per 12 tele consegnate al Sacconi «per fare ritratti delle solite da testa di tela nova»; ASFi, Guardaroba medicea, 1282, c. 67v, 5 luglio 1721 (consegna alla Guardaroba con elenco degli effigiati); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 34r (entrata in Galleria). «Hyeron:us Fracastorus» = Girolamo Fracastoro (1478-1553), Inv. 1890, n. 202; «Hyeron:us Cardamus» = Girolamo Cardano (1501-1576), Inv. 1890, n. 215; «Sethus Calvinisius» = Seth Kalwitz (1556-1615), Inv. 1890, n. 241; «Henricus Caterinus Davila» = Enrico Caterino Davila (1576-1631), Inv. 1890, n. 250; «Philippus Villani» = Filippo Villani (1325 ca.-1405 ca.), Inv. 1890, n. 156; «Nippes Aldovrandus» = Ulisse Aldovrandi (1522-1605), Inv. 1890, n. 223; «Leonardus Salviati» = Leonardo Salviati (1510-1563), Inv. 1890, n. 231; «Hyeron:us mercurialis» = Girolamo Mercuriale (1530-1606), Inv.

altri 19 il 26 agosto 1722⁴⁹, 12 il 19 agosto 1723⁵⁰, 14 il 13 novembre 1723⁵¹, 14

1890, n. 227; «Gio: Giorgio Graevius» = Johann Georg Graeve (1632-1703), Inv. 1890, n. 289; «Bened:us Castelli» = Benedetto Castelli (1577-1643), Inv. 1890, n. 3042; «Janus Cruterus» = Jan Gruter (1560-1627), Inv. 1890, n. 244; «Joannes Raius» = John Ray (1627-1705), Inv. 1890, n. 301; «M: Angelus Bonarroti Poeta» = Michelangelo Buonarroti, il Giovane (1568-1646), Inv. 1890, n. 264; «Robertus Boyle» = Robert Boyle (1627-1691), Inv. 1890, n. 285; «Jul: Cesar Scaliger» = Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), Inv. 1890, n. 203; «Carolus Sigonius» = Carlo Sigonio (1524-1584), Inv. 1890, n. 222; «Pet:us And:a Matthuolus» = Pier Andrea Mattioli (1500-1577), Inv. 1890, n. 213; «Thomas Cornelius» = Tommaso Cornelio (1614-1684), Inv. 1890, n. 284; «Joseph' Valletta» = Giuseppe Valletta (1636-1714), Inv. 1890, n. 295.

⁴⁹ ASFi, Guardaroba medicea, 1311, c. 1179, conto n. 25 (Sacconi), 27 agosto 1722; ASFi, Guardaroba medicea, 1283, c. 166r, 26 agosto 1722 (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 74r, 26 agosto 1722 (entrata in Galleria). «Christophorus Cellarius» = Cristoph Keller (1638-1707), Inv. 1890, n. 212; «Carolus M. A. Maggi» = Carlo Maria Maggi (1630-1699), Inv. 1890, n. 288; «Gioseffo Addison» = Joseph Addison (1672-1719), Inv. 1890, n. 306; «Isaccus Casaubonus» = Isaac Casaubon (1559-1614), Inv. 1890, n. 242; «Joannes Meursius» = Johannes van Meurs (1579-1639), Inv. 1890, n. 278; «Ugo Grotius» = Huig van Groot (1583-1645), Inv. 1890, n. 256; «Jacobus Userius» = James Usher (1581-1656), Inv. 1890, n. 253; «Francus Baconius de Verulamio» = Francis Bacon (1561-1626), Inv. 1890, n. 302; «Daniel Heinsius» (1580-1655), Inv. 1890, n. 254; «Innocentius XI Ponti Max:» = Benedetto Odelscalchi (1611-1689), Inv. 1890, n. 3004; «Leo XI. Pont. Max:» = Alessandro di Ottaviano de' Medici (1535-1605), Inv. 1890, n. 2999; «Paulus V Pont: Max:» = Paolo V; «Alexander VII Pont Max:» = Fabio Chigi (1599-1667), Inv. 1890, n. 3002; «Clemens IX: Pont Max:» = Giulio Rospigliosi (1600-1669), Inv. 1890, n. 3003; «Clemente VIII Pont Max:» = Ippolito Aldobrandini (1536-1605), Inv. 1890, n. 2998; «Urbanus VIII» = Maffeo Vincenzo Barberini (1568-1644), Inv. 1890, n. 3001; «Portia Card:e Pallavicinus» = Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), Inv. 1890, n. 3037; «Rob: Card: Bellarminus» = Roberto Bellarmino (1542-1621), Inv. 1890, n. 3030; «Sistus V: Pont: Max:» = Felice Peretti (1521-1590), Inv. 1890, n. 2997.

⁵⁰ ASFi, Guardaroba medicea, 1311, c. 48, conto n. 326 (Sacconi), 19 agosto 1723; ASFi, Guardaroba medicea, 1283, c. 243r (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 113r (entrata in Galleria). «Ferdinando 3.° Imperatore» = Ferdinando III d'Asburgo (1608-1657), Inv. 1890, n. 339; «Carlo 2.d° Re Inghilterra» = Carlo II Stuart (1630-1675), Inv. 1890, n. 321; «Ridolfo 2.d° Imperatore» = Rodolfo II d'Asburgo (1552-1612), Inv. 1890, n. 336; «Jacopo 2d.° Re Inghilterra» = Giacomo II Stuart (1633-1701), Inv. 1890, n. 322; «Gio: Banier» = Jonx Bannier (1601-1641), Inv. 1890, n. 425; «Zanzedari di Siena» = Marco Antonio Zondadari (1658-1722), Inv. 1890, n. 305; «Godesioy Henry» = Gottfried Heinrich Pappenheim (1594-1632), Inv. 1890, n. 410; «M.a Stuarda Regina di Scotia» = Maria Stuart (1524-87), Inv. 1890, n. 318; «Mattia Imperatore» = Mattia I d'Asburgo (1557-1619), Inv. 1890, n. 337; «Carlo I° Re Inghilterra» = Carlo I Stuart (1600-1649), Inv. 1890, n. 320; «Luigi XIII Re Francia» = Luigi XIV di Borbone (1638-1715), Inv. 1890, n. 27; «Ferd. 2d.° Imperatore» = Ferdinando II d'Asburgo (1578-1637), Inv. 1890, n. 338.

⁵¹ ASFi, Guardaroba medicea, 1317, c. 291, conto n. 399 (Sacconi), 12 novembre 1723; ASFi, Guardaroba medicea, 1282, c. 221r, 13 novembre 1723 (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 113v (entrata in Galleria). «Filippo 3.° Re di Spagna» = Filippo III d'Asburgo (1578-1621), Inv. 1890, n. 43; «Guglielmo 3.° Re di Inghilterra» = Guglielmo III d'Orange-Nassau (1650-1702), Inv. 1890, n. 323; «Lodovico XIII Re di Francia e di Navarra» = Luigi XIII di Borbone (1601-1643), Inv. 1890, n. 28; «Ernesto Co: Mansueld» = Ernst von Mansfeld (1580-1626), Inv. 1890, n. 350; Ambrogio Spinola

il 1 dicembre 1724⁵², 8 il 23 febbraio 1725⁵³, 9 il 30 agosto 1725⁵⁴, 6 il 9 novem-

(1569-1630), Inv. 1890, n. 129; «Bernardo Duca di Saxen» = Bernardo di Sassonia-Weimar (1604-1639), Inv. 1890, n. 352; «Hibraim Imperator de Turchi» = Ibrahim I (1616-1648), Inv. 1890, n. 3061; «Carlo IX Re di Francia» = Carlo IX di Valois (1550-1574), Inv. 1890, n. 25; «Franc:o 2d.º Re di Francia» = Francesco II di Valois (1544-1560), Inv. 1890, n. 20; «Carlo 12º re di Svezia» = Carlo XII di Palatinato-Zweibrücken (1682-1718), Inv. 1890, n. 424; «Carlo 2º re di Spagna» = Carlo II d'Asburgo (1661-1700), Inv. 1890, n. 45; «Enrigo 3.º Re di Francia» = Enrico III di Valois (1551-1589), Inv. 1890, n. 24; «Anna Regina d'Inghilterra» = Anna Stuart (1665-1714), Inv. 1890, n. 326; «Maria Regina d'Inghilterra» = Maria II Stuart (1662-1694), Inv. 1890, n. 325.

⁵² ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 313, conto n. 89 (Sacconi), 1º dicembre 1724; ASFi, Guardaroba medicea, 1322, c. 12v (consegna alla Guardaroba con elenco degli uomini illustri); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, cc. 149 r-v (entrata in Galleria); «Tommaso Moro» = Thomas More (1478-1535), Inv. 1890, n. 200; «Cav:e Borelli» = Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), Inv. 1890, n. 276; «Massim:no Emanuel di Baviera» = Massimiliano Emanuele II di Wittelsbach (1662-1726), Inv. 1890, n. 356; «Ferd.o M.a Elettore di Baviera» = Ferdinando Maria di Wittelsbach (1636-1679), Inv. 1890, n. 347; «Gio: 4º Re di Portogallo» = Giovanni IV di Braganza (1604-1656), Inv. 1890, n. 59; «Michele dll'Ospitale canc:re di Francia» = Michel de L'Hospital, Inv. 1890, n. 40; «Imperatore Leopoldo» = Leopoldo I d'Asburgo (1640-1705), Inv. 1890, n. 340; «Massimiliano di Baviera» = Massimiliano I di Wittelsbach (1573-1651), Inv. 1890, n. 353; «Filippo 4.º Re di Spagna» = Filippo IV d'Asburgo (1605-1665), Inv. 1890, n. 44; «Francesco Duca di Lugemburgo» = Francesco Enrico di Montmorency-Luxembourg (1628-1695), Inv. 1890, n. 36; «Jacopo p:mo Re d'Inghilterra» = Giacomo I Stuart (1566-1625), Inv. 1890, n. 319; «Meemet 4.º» = Maometto IV (1641-1692), Inv. 1890, n. 3063; «Ulivier Cromvel'» = Oliver Cromwell (1599-1658), Inv. 1890, n. 328; «Giorgio Menk' Duca di Albermale» = George Monck, duca di Albemarle (1608-1670), Inv. 1890, n. 329.

⁵³ ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 599, conto n. 154 (Sacconi), 23 febbraio 1724 (stile fiorentino); ASFi, Guardaroba medicea, 1322, c. 23r (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 154r (entrata in Galleria): «Anna Bolena» (1501/1507-1536), Inv. 1890, n. 429; «Caterina moglie d'Enrico VIII» = Caterina d'Aragona (1485-1536), Inv. 1890, n. 427; «M:a Regina d'Inghilterra, e di Spagna» = Maria I Tudor (1516-1558), Inv. 1890, n. 430; «Soffia Elettrice d'Annover» = Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg-Hannover (1685-1757), Inv. 1890, n. 355; «Card:e Volsci» = Thomas Wolsey (1473-1530), Inv. 1890, n. 3018; «Tomm:so Cramer Arcivescovo» = Thomas Cranmer (1489-1555), Inv. 1890, n. 3041; «fra Ant: Paggi» = Antonio Pagi (1624-1690), Inv. 1890, n. 283; «Enrico VIII» = Enrico VIII Tudor (1491-1547), Inv. 1890, n. 428.

⁵⁴ ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 1256, conto n. 290 (Sacconi), 30 Agosto 1725; ASFi, Guardaroba medicea, 1322, c. 52r (consegna alla Guardaroba con elenco degli uomini illustri); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, cc. 164r-v (entrata in Galleria): «Com: Eneas Caprara» = Enea Silvio Caprara (1631-1701), Inv. 1890, n. 134; «Alexander Vitelli» = Alessandro Vitelli (1500-1554), Inv. 1890, n. 74; «Gaspar de Coligny Gal: Admi:» = Gaspard II de Coligny (1519-1572), Inv. 1890, n. 38; «Villemus I. Prin: Aray» = Guglielmo I d'Orange (1553-1584), Inv. 1890, n. 33; «Joseph P:mus Imp:» = Giuseppe I d'Asburgo (1678-1711), Inv. 1890, n. 341; «Paulus Vitelli» = Paolo Vitelli (1519-1574), Inv. 1890, n. 114, ritratto attribuito dalla Micheletti a Cristofano dell'Altissimo ma più da considerare una copia eseguita dal Sacconi dell'originale di Cristofano, forse guastatosi; «Henrigus IV Gall' Rex» = Enrico IV di Borbone (1553-1610), Inv. 1890, n. 23; «Mauritius Com: Nasso» = Maurizio di Orange-Nassau (1567-1625), Inv. 1890, n. 344; «Camillo Guidi» (1635-1717), Inv. 1890, n. 162.

bre 1725⁵⁵, 5 il 9 febbraio 1726⁵⁶, 5 il 29 ottobre 1729⁵⁷, tra i quali compare il *Ritratto di Anton Maria Salvini* (Fig. 5), che, sulla scorta delle notizie baldinucciane, lo Spinelli⁵⁸ aveva attribuito a Pietro Dandini ma che ora si deve restituire al Sacconi, il quale forse copiò l'originale dandiniano, al momento non rintracciato, ed infine i ritratti degli anni trenta.

Tra questi ultimi il Sacconi si occupò di ritrarre i componenti della famiglia Del Maestro: il primo aprile 1730 Carlo Ventura consegnava alla Galleria il *Ritratto del conte Ferdinando Del Maestro*, «il primo inventore della Storia fiorentina dipinta negli sfondi di Galleria» come è precisato nei Quaderni di Entrata e Uscita della Guardaroba⁵⁹. Al gentiluomo di camera e bibliotecario del cardinal Leopoldo de' Medici si deve il programma ispira-

⁵⁵ ASFi, Guardaroba medicea, 1336, c. 773, conto n. 335 (Sacconi), 9 novembre 1725; ASFi, Guardaroba medicea, 1321, c. 58v (consegna alla Guardaroba con elenco dei ritrattati); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 224v. «Francesco Sforza Duca di Milano» = Francesco II Sforza (1495-1535), Inv. 1890, n. 102; «Tomombeio Sultano» = Tuman Bey II (1476-1517), Inv. 1890, n. 7; «Malatesta Baglioni» (1491-1531), Inv. 1890, n. 109; «Alberigo Barbiano» = Alberigo da Barbiano (1340-1409), Inv. 1890, n. 272; «Federigo Re di Francia» = Federico V di Wittelsbach-Simmern, Elettore Palatino (1596-1632), Inv. 1890, n. 348. L'errore nell'individuazione del ritrattato potrebbe risiedere nella scritta «Frederique par la grace de Dieu» a tergo della tela che per ragioni stilistiche si conforma agli altri ritratti eseguiti dal Sacconi; «Crestina regina di Svezia» = Cristina di Svezia (1626-1689), Inv. 1890, n. 423.

⁵⁶ ASFi, Guardaroba medicea, 1336, c. 532, conto n. 405 (Sacconi), 9 febbraio 1725 (stile fiorentino); ASFi, Guardaroba medicea, 1322, c. 72r (consegna alla Guardaroba con elenco dei ritrattati); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, cc. 175r-v (entrata in Galleria). «Luigi di Lorena Card: di Guisa, e Vescovo» = Luigi II cardinale di Guisa (1555-1588), Inv. 1890, n. 3029; «Carlo de Borbon Cardinale Arcivescovo di Rouen» = Carlo di Borbone-Vendôme (1523-1590), Inv. 1890, n. 3028, «Principe Luigi di Baden'» = Luigi Guglielmo di Baden (1655-1707), Inv. 1890, n. 354, «Enrico di Lorena, Duca di Guisa» = Enrico, III duca di Guisa (1550-1588), Inv. 1890, n. 32, «Franc:o Duca di Guisa» = Francesco, II duca di Guisa (1519-1563), Inv. 1890, n. 34.

⁵⁷ ASFi, Guardaroba medicea, 1360, c. 701, conto n. 342 (Sacconi), 29 ottobre 1729; ASFi, Guardaroba medicea, 1344, c. 59v (consegna alla Guardaroba con elenco dei ritrattati); ASFi, Guardaroba medicea, 1350, c. 13r (entrata in Galleria). «Gio: Sobieschi re di Pollonia» = Giovanni III Sobieski (1629-1696), Inv. 1890, n. 413, tratto dall'originale, di autore ignoto, Inv. 1890, n. 4248; «Monsig:e Vincenzio Borghini» = Vincenzio Borghini (1515-1580), Inv. 1890, n. 220; «Pietro Angelio» = Pietro Angeli (1517-1596), Inv. 1890, n. 221; «Vincenzio Capponi» = Vincenzo Capponi (1605-1688), Inv. 1890, n. 267; «Ant:o M:a Salvini» = Anton Maria Salvini (1653-1729), Inv. 1890, n. 303. Non è escluso tuttavia che il Sacconi abbia copiato il ritratto dall'originale dandiniano citato da Francesco Saverio Balducci, cfr. Spinelli, *Una precisazione*, cit., p. 46, nota 60.

⁵⁸ Spinelli, *Una precisazione*, cit., p. 46, nota 60.

⁵⁹ ASFi, Guardaroba medicea, 1344, c. 76v. Sugli affreschi della Galleria si rinvia a C. Caneva, *I soffitti nei Corridoi e nelle Sale*, in *Gli Uffizi*, cit., pp. 1117-1165; per le decorazioni delle sale si veda N. Bastogi, *Le sale dell'Armeria e la sala delle Carte geografiche*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, Edifir, Firenze 2005, pp. 35-43; E. Acanfora, *La «stanza de li strumenti matematici»*, in Gregori (a cura di), *Fasto di Corte*, cit., pp. 42-44; V. Conticelli, F. De Luca, *Le grottesche degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018.

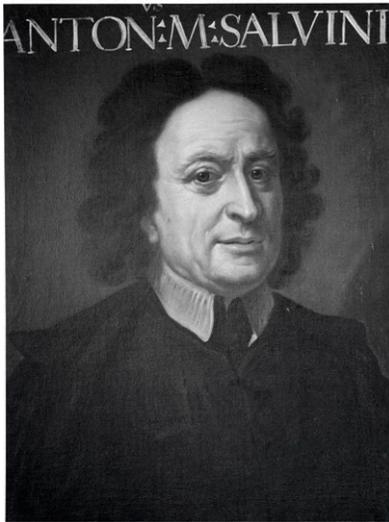


Figura 5 – Giovanni Pietro Pollini, *Ritratto di Anton Maria Salvini*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 6 – Giuseppe Menabuoni (disegnatore) e Antonio Pazzi (incisore) (da Carlo Ventura Sacconi), *Ritratto di Ferdinando Del Maestro*, da D.M. Manni, *Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini espresse co' loro ritratti nelle volte della Real Galleria di Toscana*, Orsini, Firenze 1745. [Archivio Autore]

tore dei fasti toscani affrescati nei soffitti del secondo e terzo corridoio degli Uffizi e sono forse da ricondurre a tale ruolo le dimensioni maggiori del dipinto (braccia $2 \times 1 \frac{1}{2}$) rispetto agli altri della serie degli uomini illustri, a cui l'opera era destinata. Distrutto nell'incendio del 1762, il dipinto era collocato «in faccia del primo Corridore verso Levante»⁶⁰ della Galleria, e di esso rimane una traduzione a stampa, delineata da Giuseppe Menabuoni (1708-post 1745) e incisa da Antonio Pazzi (1706-post 1779) (Fig. 6)⁶¹, fedele all'originale dipinto, in cui il Del Maestro era effigiato «vestito da città con collare, e propri Capelli con tavolino d'avanti coperto di velluto rosso con calamaro sopra, e carta, in atto di additare la carta con ornamento d'albero scorniciato liscio fatto a giornata in Galleria tinto di giallo»⁶². Seguirono i

⁶⁰ D.M. Manni, *Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini espresse co' loro ritratti nelle volte della Real Galleria di Toscana*, Orsini, Firenze 1745, c. 3v.

⁶¹ Ivi, c. 2r; La stampa originale è conservata al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv. Stampe in vol. 176; S. Meloni Trkulja, in Ead. (a cura di), *Al servizio del Granduca, ricognizione di cento immagini della gente di corte*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1980), Centro Di, Firenze 1980, p. 32 scheda V,9.

⁶² Vedi il riferimento archivistico segnalato alla nota 59.

Ritratti di Lorenzo e Tommaso Del Maestro (Figg. 7-8), eseguiti dal Sacconi e consegnati alla Guardaroba il 19 luglio successivo⁶³.



Figura 7 – Carlo Ventura Sacconi, *Ritratto di Lorenzo Del Maestro*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

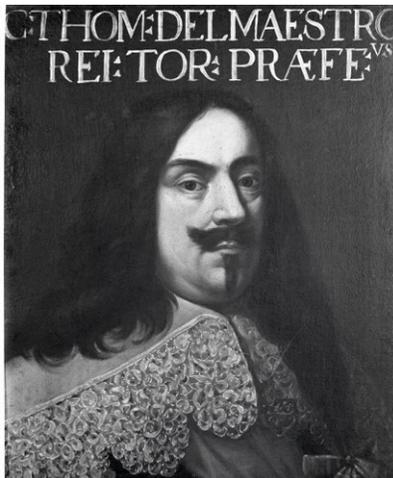


Figura 8 – Carlo Ventura Sacconi, *Ritratto di Tommaso Del Maestro*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

⁶³ Inv. 1890, nn. 268-269. ASFi, Guardaroba medicea, 1342, c. 83v, 19 luglio 1730 (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1351, cc. 24r-24v, 19 luglio 1730 (entrata in Galleria); ASFi, Guardaroba medicea, 1366, c. 9, conto n. 5 (Sacconi), 28 luglio 1730.

Dopo avere dipinto il *Ritratto di Giorgio I d'Inghilterra* nel 1730⁶⁴, l'incarico di eseguire i ritratti di uomini illustri si concluse il 17 settembre 1733 con la consegna dei dipinti raffiguranti *Federico Augusto II di Polonia* (Fig. 9), copiato fino a mezzo busto da un più grande dipinto attribuito erroneamente a Pietro Antonio Rotari (1707-1762)⁶⁵, e da restituire al catalogo di Giovanni Camillo Sagrestani (1660-1731) (Fig. 10), in qualità anch'esso di copia tratta da un originale sconosciuto⁶⁶, e di *Clemente XII*⁶⁷ (Fig. 11), ovvero il fiorentino

⁶⁴ Inv. 1890, n. 324. ASFi, Guardaroba medicea, 1344, c. 97v, 11 ottobre 1730 (consegna alla Guardaroba) «Un quadro in tela dipintovi Giorgio primo Rè della Gran Bretagna, et Elettore di Hannover con manto reale con collana dell'Ordine della Gettier alto B:a 1= largo 5/6 [...] Al Sig:re Dom:o Marchi per dare a Fran:o Bianchi per mettere in Galleria»; ASFi, Guardaroba medicea, 1350, c. 25v (entrata in Galleria); ASFi, Guardaroba medicea, 1366, c. 212, conto n. 57 (Sacconi), 12 Ottobre 1730.

⁶⁵ Inv. 1890, n. 3650, Inv. Poggio Imperiale 1860-1861, n. 404. Per le tangenze somatiche con altri ritratti il dipinto raffigura Augusto II di Polonia ovvero Augusto II Wettin, divenuto poi Federico Augusto I di Sassonia (1670-1733), e non il figlio Augusto III di Polonia (1693-1763) ovvero Augusto III Wettin che regnò come Elettore di Sassonia con il nome di Federico Augusto II, come è stato erroneamente registrato nella scheda dell'Ufficio Catalogo degli Uffizi, in cui il ritratto è attribuito a Pietro Antonio Rotari (per confronto somatico si veda ad esempio il *Ritratto di Augusto II di Polonia* eseguito da Louis de Silvestre nel 1718, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, n. 3943). Lo scambio tra padre e figlio e l'effettivo soggiorno del Rotari presso la corte di Dresda, dove il pittore eseguì il *Ritratto di Augusto III di Polonia* nel 1755 e ritrasse altri componenti della famiglia reale, può avere indotto il compilatore della scheda in errore. Il *Ritratto di Augusto II di Polonia*, da cui nel 1733 il Sacconi deriva la copia per la serie 'gioviana', era conservato nella villa di Poggio Imperiale già dal 1721 (vedi nota successiva), anno in cui il Rotari, quattordicenne, era nel pieno dell'esperienza formativa veronese. Sul pittore si rinvia a M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, il segno, Negrar 1990. Sul periodo di permanenza a Dresda si rinvia a J.M.G. Weber (hrsg.), *Pietro Graf Rotari in Dresden, ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, Catalogo della mostra (Dresda, Semperbau, 1999-2000), Imorde, Emsdetten 1999.

⁶⁶ ASFi, Guardaroba medicea, 1308, c. 279, conto n. 432 (Sagrestani), 27 novembre 1721: «La Guardaroba Generale di S. A. R.le deve dare a mè Gio Sagrestani per aver copiato il Ritratto della Maestà dell Rè Augusto di Pollonia, vestito da abito alla Reale et ordine dello Spirito Santo, di misura di B:a uno e mezzo, alto, e largho B:a uno et un sesto con tela di mio si valuta in tutto scudi sei». Alla consegna in Guardaroba il dipinto viene così descritto: «[...] ritratto dlla maestà dl Re Augusto di Pollonia con i suoi capelli, con abito di sotto rosso, con ricami d'oro agli ucchielli, e sopra il manto reale, il segno dl suo ordine, con tracolla turchina». Il ritratto fu consegnato dal Sagrestani alla Guardaroba del Taglio nello stesso giorno della suddetta ricevuta (ASFi, Guardaroba medicea, 1282, c. 96v). Francesco Bracci e Giovanni Battista Picchi ebbero rispettivamente il compito di eseguire la cornice e di dipingerla di nero e dorare in parte (Ivi, c. 120v). Il 3 dicembre 1721 Francesco Guasconti consegnava il «Ritratto di Augusto di Polonia» ad Anton Domenico Tommasi guardaroba della villa Imperiale (ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 43v). La larghezza del dipinto in questi ultimi registri è indicata in braccia uno e $\frac{1}{4}$ e non uno e $\frac{1}{6}$, come nel conto del pittore. Non necessariamente l'originale da cui Giovanni Camillo trasse la copia dovette essere una tela ma poteva trattarsi di una traduzione a stampa, come nei molti casi di ritratti di regnanti. Sul Sagrestani è in corso un mio studio dal titolo provvisorio: L. Morelli, *Giovanni Camillo Sagrestani copista di ritratti*, di prossima pubblicazione.

⁶⁷ Inv. 1890, n. 3005.

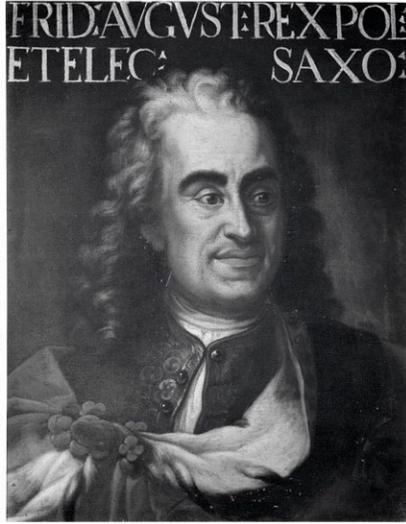


Figura 9 – Carlo Ventura Sacconi, *Ritratto di Augusto II di Polonia*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 10 –Giovanni Camillo Sagrestani, *Ritratto di Augusto II di Polonia*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]



Figura 11 – Carlo Ventura Sacconi, *Ritratto di papa Clemente XII*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, corridoi della Galleria. [Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo]

Lorenzo Corsini, la cui effigie fu tratta dal Sacconi da un più grande dipinto⁶⁸ eseguito da un pittore dallo stile affine a quello di Carlo Ventura, il quale aveva raffigurato *Clemente XII come Sant'Andrea Corsini* solo due anni prima⁶⁹.

La committenza granducale non si limitò ad assegnare al Sacconi il compito di eseguire le effigi degli uomini illustri ma, in parallelo e nell'arco di tempo dal 1721 al 1727, gli affidò il prestigioso incarico di completare la cosiddetta 'serie aulica', esposta anch'essa nei corridoi della Galleria degli Uffizi. Carlo Ventura eseguì i ritratti delle ultime coppie di Medici per un compenso di 10 scudi l'uno⁷⁰. Al *Ritratto di Margherita d'Austria*⁷¹, la prima duchessa di Firenze non effigiata a suo tempo, consegnato dal Sacconi

⁶⁸ <<http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1113471/>> (09/2020), scheda di catalogo n. 00096038.

⁶⁹ Sul dipinto, conservato nei depositi della villa La Quiete, si rinvia a Casciù, *La morte della Vergine*, cit., p. 57, fig. 43.

⁷⁰ Incerpi, *I mesticatori granducali*, cit., p. 25. Sulla serie di rinvia a S. Meloni Trkulja, *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi*, cit., pp. 700-705; P. Vezzosi, *Ti presento la Famiglia Medici. I ritratti medicei della "Serie Aulica" agli Uffizi*, Alinea, Firenze 2009.

⁷¹ Inv. 1890, n. 9160 cfr. K. Langedijk, *The portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, 3 voll., SPES, Firenze 1981-1987, II, 1983, p. 1220, n. 82 (attribuito a Giovanni Gaetano Gabbiani).

unitamente al gruppo di 19 ritratti di uomini famosi il 5 luglio 1721⁷², seguirono, in ordine, i ritratti di *Cosimo III* e del *gran principe Ferdinando*⁷³, e delle relative consorti, *Margherita Luisa d'Orléans* e *Violante Beatrice di Baviera*⁷⁴, a cui si aggiunsero il ritratto di *Anna Maria Luisa*⁷⁵, le effigi dipinte di *Gian Gastone* e *Anna Maria Francesca di Sassonia-Lauenburg*⁷⁶, ed infine la tela che raffigurava l'*Elettore Palatino Giovanni Guglielmo*⁷⁷, il defunto marito di Anna Maria Luisa. Si possono quindi accantonare definitivamente i suggerimenti attributivi del passato che proponevano quale autore dei citati ritratti Giovanni Gaetano Gabbiani⁷⁸, il cui catalogo si priva così delle uniche opere attribuitegli. Da abbandonare dunque l'indicazione di Franz Ferdinand Richter (1693-post 1737) proposta da Silvia Meloni Trkulja per l'esecuzione del *Ritratto di Gian Gastone* e ritenuta valida anche dalla critica successiva⁷⁹. Ad eccezione del ritratto idealizzato di Mar-

⁷² Vedi nota 48.

⁷³ ASFi, Guardaroba medicea, 1311, c. 1146, conto n. 6 (Sacconi), 16 luglio 1722; ASFi, Guardaroba medicea, 1282, c. 138v (consegna alla Guardaroba e da qui a Francesco Bracci per fare le cornici); Ivi, cc. 150v-151r, 17 settembre 1722 (il Bracci riconsegna i dipinti alla Guardaroba con le cornici di noce e «campanelle di ferro fatte dal Lumachi»); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 84r (entrata in Galleria). Inv. 1890, nn. 2250, 9163; cfr. Langedijk, *The portraits of the Medici*, cit., I, 1981, p. 596, n. 29.24, II, 1983, p. 825, n. 39.17 (attribuiti a Giovanni Gaetano Gabbiani).

⁷⁴ ASFi, Guardaroba medicea, 1311, c. 413, conto n. 225 (Sacconi), 7 maggio 1723; ASFi, Guardaroba medicea, 1282, c. 188r (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 107r, 12 giugno 1723 (entrata in Galleria). Inv. 1890, nn. 2252, 9162; cfr. Langedijk, *The portraits of the Medici*, cit., II, 1983, pp. 1230, 1464, nn. 84.7, 108.14a (attribuiti a Giovanni Gaetano Gabbiani).

⁷⁵ ASFi, Guardaroba medicea, 1337, c. 748, conto n. 23 (Sacconi), 6 settembre 1726; ASFi, Guardaroba medicea, 1321, c. 99v (consegna alla Guardaroba. Il dipinto veniva dato a Francesco Bracci per farvi la cornice, il quale lo restituiva il 10 settembre successivo per mandarlo in Galleria); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 243v, 10 settembre 1726 (entrata in Galleria). Inv. 1890, n. 2256, cfr. Langedijk, *The portraits of the Medici*, cit., I, 1981, p. 276, n. 6.48 (attribuito a Giovanni Gaetano Gabbiani).

⁷⁶ ASFi, Guardaroba medicea, 1337, c. 562, conto n. 72 (Sacconi), 27 novembre 1726; ASFi, Guardaroba medicea, 1321, cc. 110v-111r (consegna alla Guardaroba e da qui a Francesco Bracci per fare le cornici); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, cc. 246r-246v, 29 novembre 1726 (entrata in Galleria). Inv. 1890, nn. 2253, 2255; cfr. Langedijk, *The portraits of the Medici*, cit., II, 1983, p. 966, n. 48.14.

⁷⁷ ASFi, Guardaroba medicea, 1337, c. 127, conto n. 183 (Sacconi), 23 aprile 1727; ASFi, Guardaroba medicea, 1322, c. 128v, 21 aprile 1727 (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1277, c. 201v (entrata in Galleria). Inv. 1890, n. 5240. Il dipinto come Silvia Meloni Trkulja osserva è una copia tratta dall'originale di Jan Frans Van Douven (inv. 1890, n. 4260), cfr. Meloni Trkulja, *La serie Aulica*, cit., p. 703, n. 1c652.

⁷⁸ Langedijk, *The portraits of the Medici*, cit., II, 1983, p. 1465, n. 13a, fig. 108.14a; S. Benassai, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, «Valori tattili», 3-4, 2014, p. 99.

⁷⁹ S. Meloni Trkulja, *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, p. 77; S. Casciu, in M.

gherita d'Austria, un 'falso' storico a tutti gli effetti, per i dipinti della 'serie aulica' si ipotizza che il Sacconi ebbe come modello degli originali preesistenti ed eseguiti dal vero da pittori eccellenti e in rapporto privilegiato con la famiglia Medici, come Jan Frans van Douven per il *Ritratto dell'Elettore Palatino*⁸⁰, o Anton Domenico Gabbiani per i ritratti del gran principe Ferdinando⁸¹ e della consorte Violante, la quale fu effigiata da Antoni Domenico nel 1720⁸² in una tela ancora non rintracciata da cui trassero una copia Giovanni Gaetano, nipote del Gabbiani, e Giovanna Fratellini⁸³. Alla luce di quanto è emerso dall'indagine archivistica la copia del nipote di Anton Domenico non può essere individuata nella tela della 'serie aulica', come ritenuto fino ad oggi ed andrà ulteriormente rintracciata. Il volto e l'acconciatura della principessa di Baviera dipinti dal Sacconi corrispondono a quelli proposti nel pastello della Fratellini, a riprova che Carlo Ventura colse l'effigie di Violante dall'originale dipinto da Gabbiani o dalla relativa copia eseguita dal nipote.

Nel periodo in cui il Sacconi dipinse i ritratti della 'serie aulica' gli venne commissionato anche il *Ritratto di Carlo VI*, «imperatore regnante», che inizialmente Carlo Ventura ritrasse su una tela più grande poi ridotta dallo stesso alle dimensioni dei ritratti della serie, forse per essere il dipinto destinato ad una parallela raccolta che celebrasse la casa regnante d'Asburgo. L'opera, eseguita nel 1724 ed attualmente non rintracciata, ritraeva l'imperatore «vestito di broccato d'oro con manto imperiale, con parrucca, e cappello con pennachiera rossa, con la mano destra appoggiata al petto, e la sinistra sul fianco, con tavolino da una parte coperto di velluto rosso sopravi un guanciale simile sopra del quale vi è la corona imperiale»⁸⁴. La tela, che ritraeva Carlo VI «fino al ginocchio», fu ridotta

Chiarini, S. Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003, p. 330; Id., in A. Giusti (a cura di), *Arte e manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2006), Sillabe, Livorno 2006, pp. 77-78, n. 15; N. Barbolani di Montauto, in Casciu (a cura di), *La principessa saggia*, cit., p. 338 n. 187.

⁸⁰ Inv. 1890, n. 4260.

⁸¹ Inv. 1890, n. 2731. Sul dipinto si rinvia a R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003, pp. 32-33, n. 1.

⁸² Sul dipinto del Gabbiani non rintracciato e sulla sua cronologia si rinvia a L. Morelli, *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013, relatore M. Visonà, pp. 865-869.

⁸³ La copia eseguita da Giovanni Gaetano, fino ad oggi individuata nella tela della 'serie aulica', non è stata rintracciata. Il pastello della Fratellini: inv. 1890, n. 2588.

⁸⁴ ASFi, Guardaroba medicea, 1321, c. 2v, 7 luglio 1724, il Sacconi consegna alla guardaroba il dipinto «alto b.a 3 ½ largo B.a 2» che gli viene subito restituito «per rassettare, e ridurre in altra forma»; ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 5, conto n. 3,

in altezza e modificata in parte con l'aggiunta dell'armatura, di una «ciarpa turchina» oltre al bastone del comando nella mano destra e alla spada accanto alla mano sinistra appoggiata al fianco, tutti elementi apparentemente assenti nella prima versione e che compaiono nelle successive descrizioni del dipinto⁸⁵.

La discontinua qualità pittorica constatabile nei dipinti del Sacconi, che ha fatto dubitare Stefano Casciu sulla paternità di alcuni dei dipinti a lui oggi attribuiti⁸⁶, si deve probabilmente al livello modesto raggiunto da Carlo Ventura nell'esercizio della ritrattistica, in cui il pittore ottiene esiti migliori quando i modelli di riferimento sono eseguiti da eccellenti maestri e conservati nelle Gallerie fiorentine: ne offrono un esempio il *Ritratto del cardinale Guido Bentivoglio*, tratto dal celeberrimo originale di Antoon Van Dyck⁸⁷, il *Ritratto di Luigi XIV* copiato da Robert Nanteuil⁸⁸, o l'effigie del poeta Carlo Maria Maggi, colta dalla tela di Adler Salomon⁸⁹, ed infine il *Ritratto di Iustus Lipsius*, il cui volto fu dal Sacconi estrapolato dal dipinto di Peter Paul Rubens nella Galleria Palatina⁹⁰.

Assume a degno epilogo della attività del Sacconi in qualità di esecutore di ritratti, o meglio di copista di effigi, quella serie di tele in cui si conferma quella volontà medicea, proseguita anche da Anna Maria Luisa, della trasfigurazione in chiave sacra degli esponenti della famiglia Medici. A *Cosimo III come San Giuseppe* del 1724, e alle due copie, volute dalla Elettrice, della *Sacra Famiglia*, tratte dall'originale del Suttermans e variate con la figura di Ferdinando II al posto del maestro di camera di Vittoria, eseguite dal Sacconi nel 1728, fecero seguito le tre versioni della *Morte della Vergine* dipinte da Carlo Ventura tra il 1729 e il 1731, quale estrema interpretazione di quella idea di trasfigurazione definita da Stefano Casciu una «funerea riunione di famiglia», in cui sono ritratti tutti gli esponenti degli

8 luglio 1724, in cui il Sacconi chiede il compenso di lire 70, ovvero i soliti 10 scudi richiesti per i ritratti della 'serie aulica'.

⁸⁵ Il dipinto viene riconsegnato alla Guardaroba il 15 settembre 1724, giorno in cui il Sacconi chiede un ulteriore compenso di 6 scudi per le modifiche apportare al ritratto, cfr. ASFi, Guardaroba medicea, 1332, c. 57, conto n. 27; ASFi, Guardaroba medicea, 1321, c. 9v (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1292, c. 202r (entrata in Galleria).

⁸⁶ Stefano Casciu ritiene giustamente di non identificare Carlo Ventura Sacconi con Carlo Antonio Sacconi contrariamente a Sandro Bellesi che li ritiene la stessa persona e rubrica i dipinti del secondo nel *corpus* delle opere del primo, cfr. Casciu, *La morte della Vergine*, cit., p. 52; Bellesi, *Catalogo*, cit., I, p. 245.

⁸⁷ Inv. 1912, n. 82.

⁸⁸ Inv. 1890, n. 824.

⁸⁹ Inv. 1890, n. 2684.

⁹⁰ P.P. Rubens, *Autoritratto di Pieter Paul Rubens col fratello Philipp, Joost Lips e Jan van den Wower (i quattro filsofi)*, Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 85.

ultimi Medici in qualità di santi raccolti intorno al capezzale di Margherita Luisa d'Orleans, come Vergine morente⁹¹.

Della collezione di ritratti di uomini illustri rimangono da individuare gli autori di circa 48 dipinti, per alcuni dei quali è possibile indicare una data di riferimento per la loro realizzazione. I ritratti del cardinale *Cesare Baronio* e di *Luigi De Haro*⁹² furono eseguiti verosimilmente tra l'agosto e il settembre 1704, poiché nelle coeve rendicontazioni del doratore Giuseppe Picchi vi compaiono la preparazione a gesso e colla ad oro per la cornice da «testa» del primo ritratto e la «tintura» dell'adornamento del secondo⁹³. Infine il *Ritratto di Antonio Magliabechi* fu acquistato da un non meglio definito Jacopo Antonio Danielli il 13 gennaio 1718 per il valore di 4 lire⁹⁴. Nello stesso giorno il Danielli consegnava alla Guardaroba del Taglio il ritratto del «Bibliotecario di S.A.R. vestito da città con la parrucca, in mano alcuni libri, et in lontananza molti libri» per poi entrare in Galleria⁹⁵. Il dipinto, che ha le stesse misure riservate agli altri ritratti della serie 'gioviana', è stato attribuito a Pietro Dandini o ad un suo allievo, il quale aveva già copiato dal maestro i ritratti di Averani, Redi, Salvini e Viviani⁹⁶.

Bibliografia

Acanfora E., *La «stanza de li strumenti matematici»*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, Edifir, Firenze 2005, pp. 42-44.

⁹¹ Su tutte queste opere del Sacconi conservate nei depositi delle Gallerie degli Uffizi, tranne una delle tre versioni della *Morte della Vergine e Cosimo III in veste di San Giuseppe*, collocati nella villa La Quiete, si rinvia a Casciu, *La morte della Vergine*, cit., pp. 43-63.

⁹² Inv. 1890, nn. 3031, 57.

⁹³ ASFi, Guardaroba medicea, 1144 c. 113v, 10 agosto 1704 (preparazione della cornice del *Ritratto di Cesare Baronio*), c. 115v, 29 agosto 1704 (colore dato alla cornice del *Ritratto di Luigi De Haro*); ASFi, Guardaroba medicea, 1113, c. 60v, 26 agosto 1704, conto degli eredi di Paolo Baldi relativo alla cornice di quest'ultimo ritratto. Il riferimento archivistico è citato in Spinelli, *Una precisazione*, cit., p. 46, nota 60, in cui lo studioso si limita al ricordo della cornice per il *Ritratto di Vincenzo Viviani*.

⁹⁴ ASFi, Guardaroba medicea, 1256 bis, c. 69, conto n. 510, 13 gennaio 1717 (stile fiorentino).

⁹⁵ ASFi, Guardaroba medicea, 1242, c. 137r (consegna alla Guardaroba); ASFi, Guardaroba medicea, 1260, cc. 9r-9v (entrata in Galleria).

⁹⁶ S. Bellesi, *Il ritratto del poeta Giovan Battista Fagioli di Pier Dandini*, in R. Foggi, *Giovan Battista Fagioli (Firenze, 24 giugno 1660-12 luglio 1742). Cultura e umorismo di un uomo del popolo alla corte dei Medici. Un'eredità conservata*, Bruschi, Firenze 1993, pp. 77-80; Id., *I ritratti di Antonio Magliabechi*, in J. Boutier, M.P. Poli, C. Viola (a cura di), *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, Atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 2014), Edizioni della Normale, Pisa 2017, pp. 445-449.

- Baldinotti A., Barsanti R., *La pittura dal Cinquecento all'Ottocento*, in Z. Ciuffoletti (a cura di), *Storia della Comunità di Signa*, 2 voll., Edifir, Firenze 2003, II, pp. 95-115.
- Bastogi N., *Le sale dell'Armeria e la sala delle Carte geografiche*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, Edifir, Firenze 2005, pp. 35-43.
- Bellesi S., *Il ritratto del poeta Giovan Battista Fagioli di Pier Dandini*, in R. Foggi, *Giovan Battista Fagioli (Firenze, 24 giugno 1660-12 luglio 1742). Cultura e umorismo di un uomo del popolo alla corte dei Medici. Un'eredità conservata*, Bruschi, Firenze 1993, pp. 77-80.
- , *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009.
- , *Montauti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 1-5.
- , *I ritratti di Antonio Magliabechi*, in J. Boutier, M.P. Poli, C. Viola (a cura di), *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, Atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 2014), Edizioni della Normale, Pisa 2017, pp. 445-449.
- Benassai S., *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, «Valori tattili», 3-4, 2014, pp. 80-113.
- Borroni Salvadori F., *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV (4), 1974, pp. 1503-1564.
- Caneva C., *I soffitti nei Corridoi e nelle Sale*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 1117-1165.
- Casciu S., *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, «Arte cristiana», 78, 1990, pp. 249-266.
- , *La morte della Vergine e altri dipinti di Carlo Ventura Sacconi per l'Elettrice Palatina*, in C. Giannini (a cura di), *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici Santi, Gli arredi celati*, Olschki, Firenze 2003, pp. 43-63.
- (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006.
- Casini T., *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Edifir, Firenze 2004.
- Chiarini M., *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana (I-III)*, «Paragone», XXVI (301), 1975, pp. 57-98; XXVI (303), 1975, pp. 75-108; XXVI (305), 1975, pp. 53-83.
- Chiarini M., Padovani S. (a cura di), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003.
- Coticelli V., De Luca F., *Le grottesche degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2018.
- De Luca F., *Percorsi illustri*, in Ead. (a cura di), *Santi Poeti Navigatori... Gli Uffizi a Montecatini Terme*, Catalogo della mostra (Montecatini Terme, Terme Tamerici, 2011), Polistampa, Firenze 2011, pp. 19-35.
- Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, IX, Bolaffi, Torino 1975.
- Farneti F., *Carlo Sacconi*, in F. Farneti, S. Bertocci, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Alinea, Firenze 2002, pp. 131-133.
- Fasola B., *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in Paolo Giovio, *Il Rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno (Como, 1983), Società Storica Comense, Como 1985, pp. 168-180.
- Giusti A. (a cura di), *Arte e manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 2006), Sillabe, Livorno 2006.

- Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979).
- Incerpi G., *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011.
- , *I mesticatori granducali, artigiani e pittori dagli ultimi Medici alla Reggenza Lorenese*, in Ead., *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011, pp. 17-35.
- Johnson V., *La medaglia barocca in Toscana*, «Medaglia», 10, 1975, pp. 11-74.
- Langedijk K., *The portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, 3 voll., SPES, Firenze 1981-1987.
- Lankheit K., *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Bruckmann, München 1962.
- Manni D.M., *Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini espresse co' loro ritratti nelle volte della Real Galleria di Toscana*, Orsini, Firenze 1745.
- Matteoli A., *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 1971, pp. 187-240.
- Meloni Trkulja S. (a cura di), *Al servizio del Granduca, ricognizione di cento immagini della gente di corte*, Catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 1980), Centro Di, Firenze 1980.
- , *La Collezione iconografica*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 601-602.
- , *La serie Aulica di ritratti dei Medici*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), pp. 700-705.
- , *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di Guardaroba*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze, 1982), 2 voll., Olschki, Firenze 1983, I, pp. 331-338.
- , *Cristofano di Papi dell'Altissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 55-57.
- , *Sacconi, Carlo Ventura*, in M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 1989, II, p. 861.
- , *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 1990), SPES, Firenze 1993, pp. 73-80.
- , *La committenza silenziosa di Anna Maria Luisa: dal piacere al dovere*, in S. Casciù (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2006-2007), Sillabe, Livorno 2006, pp. 84-87.
- Morelli L., *Per una monografia di Anton Domenico Gabbiani (1653-1726): i dipinti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013.
- Polazzo M., *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, il segno, Negrar 1990.
- Prinz W., *La serie Gioviana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980 (ed. orig. 1979), p. 603.
- Sciuti Rossi V., *Corsini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 612-617.
- Spike J.T., *Baroque portraiture in Italy: works from North American collections*, Catalogo della mostra (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art- Hartford, Wadsworth Atheneum, 1984-1985), The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1984.
- Spinelli R., *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, «Paragone», XLII (26-27), 1991, pp. 30-48.
- , *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze 2003.

- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano, villa medicea, 2003-2004), Noèdizioni, Prato 2003.
- (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), Giunti, Firenze 2013.
- , *La serie dei ritratti medicei di Giovan Battista Foggini. Note d'archivio sulla committenza e la cronologia*, «Paragone», LXX (144), 2019, pp. 40-54.
- Thieme U., Becker F. (hrsgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, Seemann, Leipzig 1933.
- Vannel F., Toderi G., *La medaglia barocca in Toscana*, SPES, Firenze 1987.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, ... riviste et ampliate* (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885.
- Vezzosi P., *Ti presento la Famiglia Medici. I ritratti medicei della "Serie Aulica" agli Uffizi*, Alinea, Firenze 2009.
- Visonà M., *L'Accademia di Cosimo III a Roma. Un episodio del mecenatismo mediceo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1973-1974.
- , *Carlo Marcellini. Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pacini, Ospedaletto 1990.
- , *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 165-180.
- , *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001, pp. 201-217.
- Weber J.M.G. (hrsg.), *Pietro Graf Rotari in Dresden, ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, Catalogo della mostra (Dresda, Semperbau, 1999-2000), Imorde, Emsdetten 1999.

Considerazioni su arte francese e arte italiana: da Luigi XII e Francesco I alla *Maison de Gondi* di Saint-Cloud e agli Orléans*

Medardo Pellicciari

È noto come i contatti più importanti fra la cultura e l'arte italiane e la Francia, destinati a un grande sviluppo nei secoli immediatamente successivi, siano stati inizialmente favoriti negli ultimi anni del Quattrocento dalle guerre italiane di Carlo VIII, intraprese dal re a motivo dei diritti su Napoli della nonna Maria d'Angiò. Una conseguenza di questi fatti fu la chiamata dello scultore modenese Guido Mazzoni alla corte di Francia, preceduta dalla presenza dell'artista a Napoli, probabilmente per la parentela che intercorreva tra Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara e Modena, e il monarca napoletano. Carlo VIII impiegò largamente il Modanino (così era chiamato lo scultore a causa della sua città d'origine), le cui realizzazioni lo pongono ad un alto livello qualitativo. La sua opera peraltro non dovrebbe, a mio avviso, essere confinata nello stretto ambito di un certo genere di 'realismo', o addirittura 'verismo', come in molti casi è successo. Si potrebbe dire anzi che

* Il presente contributo riflette l'intervento dal titolo *Influenze italiane in Francia. Da Luigi XII e Francesco I alle regine Medici e alla Maison de Gondi a Saint-Cloud* tenuto al convegno *Ricerche in corso* nell'ambito del Dottorato di ricerca interuniversitario in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, presso l'Università degli Studi di Firenze (ciclo XXX, 1° ottobre 2015). Sono grato a Mara Visonà per i colloqui avuti, per i consigli e i suggerimenti, e a Rita Balleri per l'aiuto nella redazione del testo.

Medardo Pellicciari, Italy, pellicciarimedardo56@gmail.com, 0000-0001-5328-4770

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Medardo Pellicciari, *Considerazioni su arte francese e arte italiana: da Luigi XII e Francesco I alla Maison de Gondi di Saint-Cloud e agli Orléans*, pp. 269-285, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-181-5.14, in Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

alcuni dei suoi risultati migliori siano invece di timbro classicista, cosa che può notarsi nelle figure di san Giovanni inserite all'interno dei suoi numerosi *Compianti*. La ripresa di una figura 'togata' quale l'Evangelista, insieme a tratti fisionomici tendenti al bello ideale, inserisce in questi gruppi teatralmente drammatici e realistici elementi di cui la critica dovrebbe prendere atto, anche per la rivalutazione di questo straordinario plastificatore spesso sottovalutato dalla storiografia tradizionale¹. La sua presenza a Parigi e nei castelli dove si spostava la corte ancora itinerante potrebbe essere oggi considerata come quella di un battistrada della cultura rinascimentale italiana nelle regge gotiche dei Valois².

Questa importazione di artisti, di contenuti culturali e di opere d'arte da parte della Francia si sarebbe svolta in modo sempre più parallelo ad alleanze politiche fra Stato della Chiesa, Medici e Capetingi (tanto Valois che Borboni) che, iniziate con il potente avallo di Leone X, avrebbero condotto a una notevolissima vicinanza alimentata dai forti legami tra gli ultimi Medici ed i Borbone Orléans. In un primo tempo, tuttavia, questa complessa rete di rapporti politico-culturali fu avviata anche da personalità di origine emiliana, in particolare facenti capo al territorio modenese dove alcune antichissime dinastie cominciarono alla fine del Quattrocento a imparentarsi con i signori di Firenze attraverso gli Orsini, famiglia di grandissimo peso nella Roma dei papi³.

È stata inoltre notata nella corte di Carlo VIII la presenza di uomini di cultura come l'umanista italiano Publio Fausto Andrelini, vicinissimo al vescovo di Mantova, Ludovico Gonzaga. Quest'ultimo, dopo un soggiorno romano, si era ritirato a Gazzuolo nel mantovano, dove, libero dagli impegni pastorali delegati a un vicario, aveva riunito nel suo palazzo una propria corte ospitando vari letterati come ad esempio il Poliziano. In questa residenza egli esplicò la sua attività di mecenate, proteggendo uno degli scultori più eleganti e raffinati del suo tempo, Jacopo Alari detto l'Antico, dalle opere intrise di cultura antiquaria. Parallelamente intraprese quell'attività collezionistica che lo avrebbe portato perfino a contendere ad Isabella d'Este alcuni vasi di pietre dure già appartenuti a Lorenzo il Magnifico⁴.

¹ Si veda, ad esempio, T. Pignatti, *Ferrara e l'Emilia*, in G. Mazzariol, T. Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Mondadori, Milano 1969, II, p. 363.

² Su Guido Mazzoni si rimanda ad A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Allemandi, Torino 1990.

³ Si vedano P. Litta, *Famiglie celebri italiane. XII. Pio di Carpi*, Ferrario, Milano 1824; U. Fiorina (a cura di), *Inventario dell'archivio Falcò Pio di Savoia*, Neri Pozza, Vicenza 1980, con fondamentali apporti archivistici, nonostante alcune imprecisioni nella parte storica.

⁴ Sul personaggio: R. Brunelli (a cura di), *Un collezionista mantovano del Rinascimento. Il vescovo Ludovico Gonzaga nel V centenario della morte*, Atti del convegno di studi (Mantova, Teatro Bibiena, 29 gennaio 2011), Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantova 2011.

E a proposito di questi abbaglianti e magnifici splendori in località oggi così decentrate, non sarà inutile sottolineare come all'interno di un ideale quadrilatero delimitato da Ferrara, Mantova, Parma e Modena, e astruendo da Roma e Firenze – oltre che da Venezia chiusa nel suo magnifico scenario lagunare –, si ebbe tra Quattro e Seicento la più grande concentrazione di opere d'arte in Europa. Transitare per questa regione significava per individui d'altissimo rango, come il re di Francia o i suoi dignitari, potere ammirare palazzi, chiese e raccolte di eccezionale valore, cosa di cui purtroppo dovettero ben rendersi conto più tardi sia gli imperiali autori del sacco di Mantova che gli acquirenti delle collezioni gonzaghesche e, per la parte più scelta, anche di quelle estensi.

I contatti con l'universo italiano aumentarono sensibilmente durante il regno di Luigi XII (1498-1515), quando la politica delle guerre d'Italia venne da lui proseguita, e in questo caso con la motivazione, se non proprio il pretesto, della discendenza da Valentina Visconti e con l'accampare, quindi, diritti anche sul Ducato di Milano e non più soltanto sul Regno di Napoli. L'ingresso del monarca all'interno degli Stati della Valle Padana comportò un contatto molto più ravvicinato col favoloso mondo delle corti italiane del Nord, e fu l'occasione per intensificare i rapporti culturali con un personaggio in seguito poco ricordato ma allora di notevole rilievo: Alberto III Pio di Savoia, signore e quindi conte di Carpi, discendente da una delle famiglie più antiche, secondo gli storici, d'Italia, che dopo avere signoreggiato su Modena aveva dovuto cederla agli Este ritirandosi nel minore centro di Carpi e iniziando con i signori di Ferrara una secolare rivalità. Il Tiraboschi ebbe a sostenere in una delle sue opere che pochi personaggi del secolo XVI avrebbero avuto, come lui, diritto ad un racconto esatto della loro vita per la varietà delle sue vicende, per i meriti culturali e per la sua attività di mecenate⁵. Mecenate che lo portò a servirsi di grandi artisti come Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Cima da Conegliano e molti altri che in parte dovevano servirgli a trasformare Carpi, la capitale del suo Stato, in un centro rinascimentale.

Nel 1450 la famiglia aveva ottenuto l'aggregazione alla Casa di Savoia con l'uso dello stemma e del cognome in nome di una parentela che oggi è impossibile provare, restando soltanto nel campo delle antiche tradizioni familiari. Dopo essere stato impiegato in diplomazia dal marchese di Mantova, di cui avrebbe dovuto sposare una figlia, Alberto III ricoprì il ruolo di

⁵ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo signor Duca di Modena ...*, 6 voll. in 7 tomi, Presso la Società Tipografica, Modena 1781-1786, IV, 1783, pp. 156-201; P. Guaitoli, *Memorie sulla vita di Alberto III Pio*, «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico Principato di Carpi», I, 1877, pp. 133-313; F. Forner, *Pio, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, *ad vocem* (con bibliografia precedente).

ambasciatore del re di Francia presso l'imperatore Massimiliano promuovendo i lavori dell'importante Lega di Cambrai. Allievo e mecenate del grande Aldo Manuzio, nipote di Giovanni Pico della Mirandola e parente di altri aristocratici umanisti come Boiardo, Niccolò da Correggio, Veronica Gambara e, non ultima, quell'Emilia Pio Montefeltro ritratta da Raffaello, Alberto III Pio si era già affacciato al mondo francese e aveva visto, lodandolo, il famoso castello di Gaillon sulle cui mura il Mazzoni stesso aveva inserito alcuni medaglioni.

I suoi compiti diplomatici, agevolati dalla parentela con gli Orsini e quindi con i Medici, lo avvicinarono considerevolmente alla corte francese, dove a quel tempo dominava l'onnipotente famiglia degli Amboise, che aveva fatto del proprio castello di Gaillon un avamposto della cultura rinascimentale nel Nord della Francia. Straordinario mecenate, il cardinale Giorgio d'Amboise, proprietario del castello e primo ministro di Luigi XII, raccolse opere del Mantegna e del Perugino prima di essere ricordato da uno spettacolare mausoleo nella cattedrale di Rouen.

Dal grande Girolamo Tiraboschi al meno noto Paolo Guitoli e al Litta, per giungere poi ad Hans Semper⁶ ed Eugène Müntz⁷, le lodi del Pio sono state tessute con entusiasmo senza dimenticare di compiangerne il destino: «illustre pei suoi talenti, non fu men celebre per le sue sventure», ebbe a dire il Litta. Riccardo Bacchelli gli dedicò un gioiello della propria bibliografia⁸ e lo stesso Zeri non dimenticava di ricordarne l'opera di mecenate. Ma nonostante l'interesse di tante personalità anche autorevolissime, il Pio rimane un individuo pressoché sconosciuto ed è forse il caso in questa sede di contribuire ad eliminare quell'oblio e una certa '*damnatio memoriae*' che ancora gravano sul suo personaggio, anche in funzione del suo importante contributo dato all'ingresso dell'arte italiana presso le corti di Luigi XII e di Francesco I, suo grande protettore e amico. È molto probabile che il cognome altisonante di Alberto possa avere avvantaggiato la sua posizione presso Francesco I che era figlio di Luisa di Savoia, donna di notevole importanza familiare e politica.

Dopo la battaglia di Pavia del 1525, Carlo V confiscò il Principato di Carpi per le posizioni filofrancesi del principe Alberto, territorio prontamente acquistato dagli Este costringendo Alberto Pio all'esilio e coronando il sogno dei ferraresi.

⁶ H. Semper, F.O. Schulze, W. Barth, *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, a cura di L. Giordano, tr. it. di A. D'Amelio, A.E. Werdehausen, ETS, Pisa 1999 (ed. orig. 1882).

⁷ E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 voll., Hachette, Paris 1889-1895, I, 1889, pp. 265-269.

⁸ R. Bacchelli, *L'ultimo signore di Carpi*, «Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi», XI, 1931, pp. 33-50.

Questi rapporti altamente conflittuali tra le due casate condussero a un ostracismo verso Carpi e i Pio di Savoia, legati alla Santa Sede, da parte degli Este tanto che potrebbe essere stato anche questo uno dei vari elementi che portarono, forse, alla stessa devoluzione di Ferrara. Certamente Casa Pio andò progressivamente spostandosi verso una politica vicina ai papi seguendo l'indirizzo dei parenti Orsini e Medici, questi ultimi orientandosi verso la formazione di un'asse fra Stato della Chiesa, Toscana e Francia che andrà sempre più consolidandosi tra Sei e Settecento.

Oggi non possiamo ignorare, ammirando la collina dove sorge Trinità dei Monti in Roma, gli inevitabili richiami che conducono dai monumenti funebri in quella chiesa (spettanti a Cecilia Orsini, contessa di Carpi e vedova di Alberto Pio, e al cardinale Rodolfo, loro nipote ed eccelso mecenate) ad un complesso tra i più suggestivi della città eterna, la splendida villa posseduta dai Medici, loro parenti, che fiancheggia la chiesa in uno dei luoghi più belli della città. Il lascito del *Bruto Capitolino* alla città di Roma compiuto da Rodolfo, definito dal Vasari «delle nostre arti amator grandissimo»⁹, rappresentò il suggello di quella fedeltà al papato che fu fatale ad Alberto ma che apersero alla famiglia le strade del mecenatismo romano, dagli Orti Carpensì, là dove oggi sorge palazzo Barberini, ai palazzi Silvestri Rivaldi, Caetani all'Orso e Pio Righetti in Campo dei Fiori.

Dopo avere aggiunto che ad Alberto Pio si deve anche la presenza nella galleria di Francesco I a Fontainebleau, e nello stesso Louvre, di quel grande intagliatore che i francesi chiamano Scibec de Carpi¹⁰, occorre sottolineare che l'inizio dell'attività in Francia di artisti italiani cinquecenteschi con

⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, ... riviste et ampliate (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885, IV, 1879, p. 349. Per Rodolfo Pio di Savoia, detto il Cardinale di Carpi, si vedano: Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, cit., IV, 1783, *ad vocem*; P.G. Baroni (a cura di), *La Nunziatura in Francia di Rodolfo Pio. 1535-1537*, Tamari, Bologna 1962; M. Pellicciari, *Nuova luce sulle collezioni di Rodolfo Pio* [titolo redazionale *Il Cardinale che amava i pittori*], «Il Resto del Carlino. Carpi», 29 luglio 1999; G. Mancini, *Una collezione romana del 1564. I dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, «Paragone», LIV (51), 2003, pp. 37-59; M. Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004; M. Pellicciari, *Le raccolte Pio di Savoia: Carpi, Ferrara, Roma, Madrid*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2005-2006; Id., *Raccolte artistiche dei Pio di Savoia signori di Carpi*, in *Storia di Carpi*, II [M. Cattini, A.M. Ori (a cura di)], *La città e il territorio dai Pio agli Estensi (secc. XIV-XVIII)*, Mucchi, Modena 2009, pp. 395-414.

¹⁰ C. Occhipinti, *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio*, cit., pp. 278-295; Id., *La carriera di Francesco Scibec da Carpi, da Rosso Fiorentino a Pierre Lescot (1530-1556)*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 69-80.

opere ad affresco di vaste dimensioni non deve essere identificato con i ben noti episodi visibili nella reggia bellifontana, dove emersero Nicolò dell'Abate e Primaticcio, ma invece con le vastissime decorazioni murali dell'inizio del Cinquecento contenute nella cattedrale di Sainte Cécile ad Albi in Linguadoca, citate anche da Roberto Longhi, dovute al pittore carpense Giovan Francesco Donelli e alla sua *équipe* di collaboratori, ovviamente necessaria per un insieme di tali proporzioni¹¹. I motivi che possono avere portato all'oblio di una tale impresa possono essere diversi, dalla posizione decentrata della città alla sua perdita di importanza, dalla scomparsa dei signori di Carpi dallo scenario politico francese al superamento dei decori riguardo alla moda e al gusto, dominato nei secoli successivi, dopo il capitolo cinquecentesco, dagli stili Luigi XIV e Luigi XV.

A proposito dei collaboratori del Donelli, personalità con certezza presente per avere lasciato una firma e il proprio stemma, qualche cenno, corredato da nomi altrimenti sconosciuti come quelli dei pittori Agazzani e Bissoli, come ho potuto indicare in un articolo ormai lontano per la *Gazzetta di Modena* del 1992, doveva però restare per lungo tempo sepolto negli archivi, all'interno della corpora *Storia di Carpi* del padre Luca Tornini, tuttora inedita, ricopiata dal manoscritto originale, oggi perduto, mediante la paziente opera di trascrizione del grande storico carpigiano Paolo Guaitoli nel XIX secolo¹².

È curioso anzi che certe operazioni culturali recenti abbiano completamente ignorato queste indicazioni così importanti, che testimoniano il commovente ricordo di un'aurea stagione, perduta dopo l'annessione di Carpi agli Stati estensi, quando una notevole fioritura culturale rinascimentale poteva ancora provocare l'emigrazione di artisti dal territorio carpense verso quella Francia che il Tornini chiamava genericamente «Provenza»¹³. Il Donelli, come già detto, lasciò comunque una scritta col proprio nome, le date 1509 e 1513 e il proprio stemma¹⁴, quest'ultimo al centro della volta di una del-

¹¹ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da G. Contini, Mondadori, Milano 1978 (ed. orig. 1973), p. 202; Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 407.

¹² Il nome di Gian Francesco Donelli compare a Carpi con una richiesta di Émile Mâle attraverso un esponente politico a un erudito locale: si veda Carpi, seminario arcivescovile, archivio Ettore Tirelli (attualmente escluso dalla consultazione in seguito al recente terremoto).

¹³ Per l'Agazzani e il Bissoli, si veda Archivio Storico Comunale di Carpi, archivio Guaitoli, ms. 222, L. Tornini, *Storia di Carpi*, sec. XVIII. Ulteriori notizie sono nei fascicoli delle due famiglie omonime, la seconda delle quali muterà il nome da Bissoli a Lelli.

¹⁴ L'arma risulta fasciata d'argento e di rosso ad un ramoscello di verde, fogliato e sradicato, attraversante sul tutto. Si veda Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 407, nota 35, oltre a E.P. Vicini, *Donelli*, in V. Spreti (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, II, 1929, pp. 623-624.

le prime cappelle a destra muovendo dalla controfacciata della cattedrale, arma che ebbi modo di identificare durante il mio primo sopralluogo nella chiesa francese intorno al 1990 e che è stata curiosamente rinvenuta in seguito nel voltone centrale del Portico Lungo a Carpi insieme allo stemma partito Pio di Savoia-Orsini.

Tramite fra la scuola pittorica carpense ed i committenti francesi non può che essere stato Alberto III Pio durante la sua attività diplomatica svolta per la corona francese. Questo è tanto più chiaro conoscendosi gli interessi che gli Amboise, ben noti ad Alberto, ebbero nella diocesi albigeuse, della quale furono investiti due volte con Luigi I dal 1474 al 1503 ed il nipote Luigi II, cardinale, dal 1503 al 1510¹⁵. Tuttavia un'altra famiglia ebbe sicuri rapporti con l'esecuzione degli affreschi di Albi, quella dei Robertet, stirpe di mecenati di alto valore tra i quali Florimont ebbe sicuri rapporti con Michelangelo. Ad avere certo un ruolo in questo senso fu suo nipote Carlo, già canonico della cattedrale di Sainte Cécile e in seguito vescovo nel 1515, come ricordano i suoi emblemi sulle pareti di una cappella. Osservando certe parti come la cappella degli Angeli, datata 1509 e forse una delle meglio riuscite, e altre dove compaiono le nicchie cocleate contenenti figure, lo spirito della Rinascenza ci sorprende con il suo timbro leggermente spaesato rispetto all'impianto architettonico gotico della cattedrale e della città circostante.

Non è chiaro se questi dipinti ebbero un vero riflesso sull'ambiente culturale francese e, visto il luogo molto periferico in cui si trovano rispetto alla capitale, ci sarebbe anzi da dubitarne, mentre la perdita di potere e l'estinzione degli Amboise dovettero consegnare Albi a una sorta di limbo dal quale non si può dire sia completamente uscita nemmeno oggi. Alle cautele imposte dall'esame critico si debbono aggiungere quelle relative allo stato di conservazione, che a una visione superficiale non sembrerebbe affatto rassicurante. La certa paternità riferibile al Donelli, grazie alle iscrizioni e allo stemma, ci fa prendere atto che il primo grande ingresso della civiltà pittorica italiana in Francia si deve all'intermediazione di Alberto III Pio di Savoia, principe di Carpi, morto in esilio a Parigi di fronte al regale Hotel des Tournelles in un freddo giorno del gennaio 1531, quando i suoi funerali dispiegarono, per ordine dell'amico Francesco I, un corteo di rara solennità nel loro percorso lungo le strade della capitale francese¹⁶.

La considerazione dei legami tra Francia e Italia conduce attraverso Francesco I a quella scuola di fondamentale importanza che si sviluppò nel castello di Fontainebleau. Se in questa reggia fra i boschi i suoi saloni si illuminarono

¹⁵ Si veda M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017 e, in particolare, sugli affreschi di Albi E. Quidarré, *Gli affreschi delle cappelle di Sainte-Cécile di Albi. Un insieme misconosciuto*, in *ivi*, pp. 34-42.

¹⁶ Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, cit., IV, 1783, *ad vocem*.

in un primo tempo ad opera di fiorentini come il Rosso, la palma della qualità passò presto al bolognese Primaticcio, campione di eleganze manieristiche, ed al modenese Nicolò dell'Abate, portatori di elementi parmensi e correggeschi, seguendo quindi il filo della continuità che oggi diremmo emiliana, e che allora si diceva lombarda¹⁷. È vero che le date, incontrovertibili, sono successive a quelle di Alberto Pio, ma dobbiamo anche aggiungere che il regno di Francesco I si prolungò fino al 1547 e appena poco più tardi sarà il figlio di questi, Enrico II, a chiamare Nicolò dell'Abate, modenese quando addirittura non si voglia dare ascolto a qualche antico municipalista che voleva riportare il pittore in seno alla nobile famiglia Abati di Carpi. Enrico II (vale la pena ricordarlo?) era marito di Caterina de' Medici, della cui famiglia, pregata di comprare i tesori già di Rodolfo Pio, la casata di quest'ultimo era considerata una 'creatura'¹⁸, cosa che non deve stupirci visti i rapporti di Alberto Pio con Leone X e Clemente VII. Perfino il fratello di Alberto, Lionello II, vedovo di Maria Martinengo, sposò Ippolita Comnena, a sua volta vedova di uno Zanobi de' Medici.

Giustamente celebre per le sue figurazioni legate al mondo dell'Ariosto e del Tasso, Nicolò dell'Abate raggiunge nei suoi paesaggi livelli quasi ineguagliabili, sospesi fra suggestioni naturalistiche ispirate dalle colline e dalle montagne emiliane e un mondo nordico, se non vissuto, almeno sognato nei grandi dipinti di Maarten van Heemskerck o recanti l'insegna della Civetta, dipinti che troviamo presenti nelle raccolte del cardinale Rodolfo a cominciare dal *Ratto di Elena* oggi a Baltimora, ritenuto dal Meijer¹⁹ di grande importanza per il pittore modenese. Che Nicolò avesse potuto ammirare le grandi collezioni del Cardinale di Carpi, morto nel 1564 a Roma, non sembra assolutamente improbabile, non solo, ma dobbiamo ricordare anche che il porporato era stato di casa alla corte di Francia, cui lo legavano non soltanto le vicende della famiglia ma una sua lunga nunziatura a Parigi: fu forse lui a raccomandare Nicolò? Per ora, dobbiamo ritenerla un'ipotesi forse non priva di fondamento e, mi pare, mai considerata precedentemente.

Con Francesco I, dunque, l'impiego di artisti stranieri determinò quel noto e determinante influsso da parte della cultura italiana che non fu totalmente toscano, ma anzi inizialmente emiliano con la presenza di Scibec, Primaticcio, Vignola, Serlio e Nicolò dell'Abate, e in seguito invece fiorentino non soltanto per la presenza del Rosso ma anche di Benvenuto Cellini e di Luca Penni. L'influenza toscana divenne in seguito preponderante con la

¹⁷ Per l'artista si rimanda a S. Béguin, F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario *et al.*, 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

¹⁸ Pellicciari, *Raccolte artistiche*, cit., p. 411.

¹⁹ B.W. Meijer, *Nicolò e il Nord*, in Béguin, Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate*, cit., p. 147.

presenza di Caterina de' Medici quale regina, figlia di Lorenzo Duca d'Urbino e di Maddalena de la Tour d'Auvergne, appartenente ad una delle maggiori famiglie francesi, di rango quasi sovrano, ed il cui matrimonio con Lorenzo non aveva fatto che aumentare i legami politici tra Francia e Toscana. Altro elemento perdurante in questa sintonia 'di lungo periodo' tra Santa Sede, Medici e Francia era costituito dalla presenza degli Orsini, eterni rivali dei Colonna a loro volta vicini all'Impero. Molto conosciuta è la figura di Clarice, moglie di Lorenzo il Magnifico, mentre due sue congiunte meno note, Orante e Cecilia, spose dei cugini Gian Lodovico e Alberto III Pio di Savoia, ne ampliavano le alleanze. Ma la stessa ava di Caterina, quella Alfonsina Orsini, moglie di Piero de' Medici, forse ritratta da Sandro Botticelli, apparteneva alla grande famiglia romana proprietaria di alcuni fra i più antichi palazzi di Roma tra i quali il famoso Monte Giordano. Nel cortile di questo celebre palazzo una fontana immersa nel verde accresce il fascino appartato di questa antica fortezza medievale convertita in reggia, mentre all'interno le sale mostrano dipinti di Sebastiano Ricci e Bonaventura Lamberti. La vicinanza alla Francia della casata romana doveva trovare un ultimo segnale evidente con Maria Anna de la Trémoille, vissuta fra Sei e Settecento e sposa di Flavio Orsini, conosciuta oggi con il nome francesizzato di Princesse des Ursins²⁰.

Il lungo periodo politicamente dominato da Caterina, indipendentemente dalla costruzione nel 1564 del palazzo e dei giardini delle Tuileries dove l'influenza fiorentina dipese anche dall'architetto Bernardo Carnesecchi, non ebbe comunque un riscontro artistico e culturale paragonabile al regno di Francesco I. Egli fu l'ultimo sovrano francese a ricorrere a un grande numero di artisti italiani presso la sua corte. È invece la vicinanza alla Toscana ad essere reiteratamente sottolineata quando un'altra Medici, Maria, salì sul trono di Francia come consorte di Enrico IV nell'anno 1600, mostrando di essere tutt'altro che indifferente alle arti e dando prova del suo mecenatismo mediceo con l'imponente costruzione del palazzo del Lussemburgo, una grande architettura che nonostante i rimaneggiamenti mostra chiaramente i suoi debiti verso palazzo Pitti e che per questo non manca di colpire lo studioso italiano. Esautorata dal figlio e incapace di evitare il tracollo dei suoi detestati favoriti nel 1617, i Concini, dopo Maria la diffusione della cultura italiana conobbe, in seguito, con Luigi XIII una battuta d'arresto²¹.

²⁰ Su Clarice e Flavio Orsini: V. Arrighi, *Orsini, Clarice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 633; A.M. Goulet, *Orsini, Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 645-647. Più in generale, sulla famiglia si vedano almeno P. Litta, *Famiglie celebri italiane. LXII. Orsini di Roma*, Ferrario, Milano 1846-1848 e le numerose voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

²¹ Su Caterina de' Medici e Maria de' Medici si vedano almeno C. Caneva, F. Solinas (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005; S. Frommel, *Le committenze architettoniche di*

D'altronde questa componente era ormai così presente nella nazione francese e nella sua capitale da creare non solo nella vallata della Loira ma anche a Parigi, soprattutto nel quartiere del Marais, una curiosa 'aria di casa' per i visitatori provenienti dall'Italia. Fulcro di questa zona, la splendida Place des Vosges, sistemata nel luogo dell'Hotel des Tournelles abbandonato dai reali a favore del Louvre, ricorda con i suoi portici che la circondano sui quattro lati certe piazze dell'alta Italia come quella della residenza estiva estense di Sassuolo, che sappiamo di origine precedente, o quella gonzaghesca di Novellara, tutte e due meno monumentali e solenni, più raccolte, dell'altra costruita da Giovan Battista Aleotti a Gualtieri, sempre porticata, per Cornelio Bentivoglio, ambasciatore estense in Francia nella seconda metà del Cinquecento. Anche osservando i palazzi adiacenti alla piazza della capitale francese non è affatto impossibile ritrovare caratteri presenti nei grandi centri cinquecenteschi italiani come ad esempio la Mantova di Giulio Romano, e se i palazzi del Marais possono oggi evocare le presenze di Madame de Sévigné o quella ben più tetra della Marchesa di Brinvilliers e di quell'"Affare dei veleni" che fece tremare una parte della corte, essi mostrano ben evidenti le componenti di una cultura italiana troppo attraente per non essere rielaborata e fatta propria.

Fu un italiano, Giulio Mazzarino, a tenere le redini del governo durante la minore età di Luigi XIV, accumulando una grandiosa collezione d'arte e insediando quel ministro Colbert che diede un impulso determinante alle arti e alle manifatture, svincolando in un certo senso il suo paese dalla necessità di approvvigionarsi di oggetti d'arte forestieri ed in particolare italiani²². Egli fu capace di condurre la Francia verso un'autentica 'dittatura' del gusto e della moda che provocò l'infittirsi dei dispacci diplomatici richiedenti delucidazioni e forniture da dirigersi ai principi italiani, ansiosi di adeguarsi ai dettami francesi, invertendo così le parti se non altro per quanto riguardava almeno le arti cosiddette minori e sontuarie²³.

Il lungo cammino dell'alleanza culturale e artistica tra Roma, Toscana e Francia si trovava ormai in una fase quanto mai avanzata e verso il 1660 sarebbe giunto a un momento decisivo con i progetti di matrimonio fra l'erede

Caterina e Maria de' Medici. Espressione di un dialogo tra due culture, in F. de Luca, L. Fiaschi (a cura di), *Stato e potere. I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, Atti delle giornate di studio, (Firenze, palazzo Pitti, 30 gennaio 2015; Terranuova Barcciolini, Sala Consiliare, 31 gennaio 2015), Centro Di, Firenze 2018, pp. 57-73.

²² Per Giulio Mazzarino collezionista e mecenate si rimanda a P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.

²³ Su questo particolare aspetto delle relazioni diplomatiche si veda S. Sirocchi, *Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Gran Siecle: gli artisti francesi alla corte estense*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2016.

al trono dei Medici, Cosimo di Ferdinando II, che nella corte del granduca veniva detto gran principe, e una cugina di Luigi XIV, Margherita Luisa d'Orléans, figlia di Gastone, fratello di Luigi XIII²⁴. I rapporti diplomatici intercorsi per favorire le nozze non facevano che seguire le propensioni politiche delle tre potenze prima ricordate, tese a contrastare il predominio degli Asburgo e a costituire una sorta di blocco cattolico non austriacante, quanto mai grato certamente all'inflessibile religiosità di Cosimo. E del resto la Francia era comunemente nota in Europa come 'primogenita della Chiesa', ed il re come 'Cristianissimo'.

Personaggio importante della famiglia della sposa era la sorellastra Anna Maria Luisa, nata dalla ricchissima prima moglie di Gastone d'Orléans, dalla quale *Mademoiselle* – appellativo che le spettava a corte – aveva ereditato l'altisonante titolo di duchessa di Montpensier e un'enorme quantità di feudi, cosa che la rendeva una delle più ricercate erediere d'Europa. Tutte e due le sorelle però, nonostante la diversissima situazione finanziaria (Margherita non era particolarmente ricca), ebbero una vita ugualmente movimentata. Mentre Anna Maria Luisa non sposò mai un grande partito e finì con l'innamorarsi del duca di Lauzun provocando il risentimento del re che lo fece addirittura imprigionare, il matrimonio dell'altra a Firenze si risolse com'è noto in un completo fallimento. La parentela con il Re Sole e il gran numero di titoli e di possessi di *Mademoiselle*, detta anche per questo la *Grande Mademoiselle*, ne fecero in ogni caso un personaggio di grande riguardo per la corte toscana, tanto da imporre alla figlia di Cosimo III, futura Elettrice Palatina, il suo stesso nome di battesimo²⁵.

Ma un altro nome degli Orléans sarebbe stato dato a un figlio maschio per confermare le alleanze: Gian Gastone. Non è vero però che fosse parzialmente ispirato, come spesso si è creduto, al suocero di Cosimo, Gastone d'Orléans. Esso era invece il nome vero e proprio di un fratello di Margherita Luisa, titolato duca di Valois, morto a due anni causando un grande dolore ai suoi familiari²⁶. L'ombra di questo lutto, che privava la sua Casa di una successione maschile, dovette pesare a lungo sulla vita della granduchessa, e le accuse di irrequietezza e di comportamenti tanto frivoli forse dovrebbero essere ridotte magari anche a causa di questa perdita che non sembra sia stata recepita fino ad ora dagli storici recenti della dinastia medicea.

²⁴ M.P. Paoli, *Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 166-169.

²⁵ Sulla *Grande Mademoiselle*: R. Russo, *Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchessa di, detta la Grande Mademoiselle*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1934, *ad vocem*.

²⁶ Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, 9 voll., chez Francois Didot, Paris 1726-1733.

Se il 'Secolo di Luigi XIV', secondo l'espressione di Voltaire, stava per iniziare, restavano ancora molti elementi della cultura francese ad essere debitori di quella italiana, la cui pittura era ricercatissima e nel Seicento non era affatto stata soppiantata da altre scuole, fatto salvo il costante interesse per le scuole tedesche e fiamminghe. Le collezioni di antichità classiche erano avidamente ricercate, e in questo campo ebbe molto a distinguersi il Re Sole. Le arti minori, come abbiamo visto, aspiravano a una loro autonomia, e i rapporti fra Gian Lorenzo Bernini e la corte francese sono troppo noti per insistere sull'importanza della scultura barocca nelle Gallie. È invece nel campo dell'architettura e nell'arte dei giardini che i francesi cercavano di disputare il primato agli italiani, ed in effetti, pur intravedendo ovunque una componente romana e fiorentina, i grandi parchi reali e le residenze annesse rivelano nelle lunghissime prospettive spesso diagonali, nei corsi d'acqua apparentemente senza fine, nelle piante a U e nei tetti a mansarda elementi francesi che tendono ad emanciparsi dalla 'dittatura' italiana. Al contrario invece, nel caso di un celebre palazzo fiorentino, quello Corsini in Parione, non mi sembra sia stato notato che è in questo caso la costruzione toscana ad ispirarsi ai canoni francesi adottando la classica forma a U francese con il recinto anteriore su cui si apre il portone che immette nel cortile. Motivata o no dal desiderio di affacciarsi sull'Arno, questa scelta è comunque d'influenza inequivocabilmente francese, cosa praticamente unica in Firenze e, a mia conoscenza, finora non rilevata. Il ritratto di Neri Corsini di Hyacinthe Rigaud, pittore di Luigi XIV, si colloca in parallelo a questa iniziativa architettonica.

Sappiamo bene che la realizzazione più importante, il simbolo stesso della regalità e della politica di Luigi fu Versailles, tanto odiata da Louis de Saint-Simon che le preferiva Saint Germain en Laye. Le distruzioni che infierirono in Francia, non soltanto durante la Rivoluzione, fecero scomparire vari grandi palazzi che facevano corona alla reggia principale, come Marly, Saint-Cloud, Meudon o Bellevue.

Benché dovuto a Mansart, Marly, che il re aveva voluto dopo il 1680 per sfuggire al pesante protocollo di Versailles, era forse il più italiano dei castelli reali soprattutto per la presenza dei dodici padiglioni simmetrici che insieme al palazzo centrale non potevano che rinviare al modello della villa italiana, attenuato dalla presenza dei grandi specchi d'acqua, in Italia quasi sempre assenti per la minore abbondanza di acque. Di questo mirabile e originale complesso, poi distrutto, possiamo oggi avere un'idea piuttosto precisa grazie alla provvidenziale veduta dipinta da Pierre Denis Martin nel 1724 e rigorosamente simmetrica²⁷.

²⁷ Pierre Denis Martin, *Vue générale du château et des pavillons de Marly*, olio su tela, 300,5×226,5 cm, Château de Versailles, inv. MV 762.

Per quanto riguarda il castello di Saint-Cloud nei dintorni di Parigi, ugualmente perduto, non esiste forse luogo tra le residenze della famiglia reale più denso di memorie italiane e anzi fiorentine, nonché di rimandi alle arti del nostro paese. È cosa curiosa, essendo noto che il Re Sole aveva un fratello, che non sia poi tanto diffusa l'idea che esistesse oltre che un secondo figlio di Luigi XIII, anche una 'seconda Versailles'. La sua deprecabile perdita non ha favorito la trasmissione dei suoi ricordi, che ad un esame un po' accurato risultano affollati di elementi piuttosto sorprendenti.

Non a caso, dobbiamo risalire ai tempi di Caterina de' Medici per rintracciare le origini del meraviglioso castello, quando la regina offrì a un suo conterraneo, Girolamo Gondi, una residenza sulle colline di Saint-Cloud prospicienti la Senna, che costituì il nucleo originario del futuro castello, termine con il quale la lingua italiana traduce il francese *château*, che può intendersi sia come un maniero fortificato che come un sontuoso palazzo di campagna nello stile specialmente italiano, come è nel nostro caso.

I Gondi erano una delle principali famiglie fiorentine, che come tante altre avevano trovato in Francia un grande ambito di espansione sia economica che politica, sociale e culturale, specie al Sud per la presenza della sede papale di Avignone. Durante alcuni secoli, fra Trecento e Seicento, le famiglie storiche fiorentine esercitarono attività bancarie e mercantili in grande stile che culminarono con i notevoli traffici legati alle famose fiere di Lione soprattutto nel Cinquecento. Nel contempo le sedi vescovili francesi, in particolare nel Mezzogiorno della nazione, avevano visto comparire un grande numero di presuli appartenenti alle maggiori famiglie fiorentine: e se gli Strozzi, i Rucellai o i Canigiani comparvero sporadicamente fra i vescovi di alcune città, i Bonsi tennero il vescovato di Béziers ininterrottamente per circa un secolo (1576-1659).

A loro volta i Gondi occuparono ugualmente una cattedra vescovile per circa un secolo, ma in questo caso si trattava di Parigi, e quasi sempre col titolo cardinalizio. Fu un'eccezione, è vero, ma molto significativa, e d'altra parte questa famiglia raggiunse, insieme ai Guadagni, i più alti livelli della società francese e cioè il titolo ducale, che poneva una famiglia immediatamente sotto i principi reali o sovrani²⁸.

Girolamo Gondi fece costruire una grande casa nel gusto italiano, circondata di *parterres* di fiori e formò un giardino molto elaborato con grotte, cascate, fontane e molte statue, cosa che non poteva non rendere il luogo più vicino ai giardini toscani. Alla sua morte nel 1604 la tenuta passò al figlio Giovanni Battista che fu obbligato per necessità di denaro a venderla

²⁸ G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013 e, in particolare, M. Calafati, *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in Ivi, pp. 19-83. Per i Guadagni si veda per il momento in questo volume il saggio di Tommaso Prizzon e Id., *I ritratti Guadagni. Arte e politica familiare nella Firenze medicea*, De Stijl, Firenze 2020 (in corso di stampa).

al conte di Sancerre, argentiere del re. Morto anche quest'ultimo nel 1625, gli eredi rivendettero i beni di nuovo alla famiglia Gondi, e precisamente a Gian Francesco, primo arcivescovo di Parigi. Nel 1644 il viaggiatore inglese John Evelyn scrisse che il palazzo «non aveva niente di straordinario, eccezion fatta per i muri esterni che erano tutti dipinti a fresco», cosa che in Italia era tutt'altro che infrequente, e a proposito dei giardini sostenne di non aver mai visto prima qualcosa che li superasse, così come ebbe a notare di essere stato servito soltanto con vasellame d'argento²⁹.

Alla morte dell'arcivescovo nel 1654 la proprietà fu venduta a Bartolomeo Hervart, argentiere del re e protetto di Mazzarino. Egli accrebbe le riserve d'acqua e costruì un'ala parallela a quella esistente e, come avrebbe fatto più tardi Fouquet a Vaux con suo grande danno, anche lui ricevette il re e la corte a Saint-Cloud nel 1658. La festa fu grandiosa, perché dopo un pranzo magnifico nel parco si fecero scorrere le fantastiche cascate e tutto si inondò di fuochi e di illuminazioni meravigliose, secondo la *Gazette de France*. Per il fratello del re, allora diciottenne e a cui era riservato l'appellativo di *Monsieur*, si trattò di un vero colpo di fulmine e appena tre settimane dopo, il 25 ottobre, il re acquistò il *domaine* per suo fratello. Quest'ultimo terminò soltanto nel 1678 i miglioramenti e gli abbellimenti che aveva subito iniziato, mostrandoli in quell'anno alla corte con uno dei mirabolanti ricevimenti che costellarono la vita al castello, aperto da una magnifica cena per il re e i suoi familiari, seguita da un ballo nel salone maggiore dove l'illuminazione proiettava una luce splendente non soltanto nell'ambiente, ma anche sugli abiti e sui gioielli dei principi e delle principesse che danzavano³⁰.

Monsieur aveva realizzato dunque un grandioso palazzo, anche questo naturalmente a forma di U, che non poteva non ricordare in forme più ridotte quello di Versailles e che conteneva una galleria, detta d'Apollon, molto simile a quella degli Specchi ma realizzata in forte anticipo rispetto a quella più famosa. D'altronde sappiamo che il principe, il cui nome preciso era Filippo I di Francia, duca d'Orléans, era piuttosto allergico alle mode, che, come qualcuno disse, preferiva lanciare piuttosto che seguire. In questo senso procede la notizia secondo la quale egli aveva già concepito con largo anticipo rispetto alle altre regge un gabinetto cinese, fatto che non può mancare di meravigliarci. Il gusto italiano si manifesta nell'elaborata vasca polilobata a fianco del palazzo e soprattutto nella cascata, tuttora esistente, che ci ricorda quelle di villa Lante a Bagnaia e di villa Aldobrandini a Frascati.

Tra la fine dei lavori al castello nel 1680 e il 1701, gli storici hanno calcolato che *Monsieur* abbia dato più di mille *soupers* o cene di mezzanotte, a

²⁹ G. Tallemant des Réaux, *Les Historiettes ...*, 6 voll., Levasseur, Paris 1834-1835; F. Austin Monteny, *Saint-Cloud. Une vie de château*, Vögele, Genève 2005; P. Micio, *Les collections de Monsieur frere de Louis XIV. Orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Somogy, Paris 2014.

³⁰ Micio, *Les collections de Monsieur*, cit.

cui si debbono aggiungere decine di feste scalate su diversi giorni e una più fastosa dell'altra. In effetti la percezione che si può avere di questa dimora è quella di una grandiosa macchina per il divertimento di un principe e della sua corte, con momenti ancora più frequenti che a Versailles e soprattutto meno formali, meno compassati. Il testimone oculare Saint-Simon rileva che «i piaceri di ogni sorta dei giochi, della bellezza singolare dei luoghi, che mille calessi davano perfino ai più pigri occasione di visitare, le musiche, le buone vivande, ne facevano una casa di delizie con molta grandezza e magnificenza»³¹.

Un episodio rivelatore ci riporta al clima classicista di derivazione certo italiana che si era imposto alla corte francese. È il Magalotti a riferirlo e anzi a viverlo quando nel 1668³², trovandosi proprio nel parco di Saint-Cloud, vide improvvisamente apparire su di un carro la famiglia reale dal folto degli alberi. Questa visione lasciò «stordito» il fiorentino, che ebbe a ricavarne l'impressione di «un carro di deità».

L'immagine non può che farci pensare al dipinto di Jean Nocret raffigurante il Re Sole e i suoi familiari come divinità dell'Olimpo³³. Lo stile italiano del quadro ci presenta un *tableau vivant* dove le figure sono mostrate secondo un preciso ordine gerarchico che riflette da un lato l'etichetta di corte, e dall'altro l'ispirazione al mondo classico. Compare tra gli altri anche il ritratto di una giovanissima Margherita Luisa d'Orléans ben distanziata dalla *Grande Mademoiselle* che sovrasta dall'alto dei propri titoli le giovani sorellastre, in attesa di trasmettere il suo nome alla futura Elettrice Palatina, quell'Anna Maria Luisa ultima del ramo granducale.

Bibliografia

- Austin Montenay F., *Saint-Cloud. Une vie de château*, Vögele, Genève 2005.
 Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, 9 voll., chez Francois Didot, Paris 1726-1733.
 Arrighi A., Orsini, Clarice, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, p. 633.
 Bacchelli R., *L'ultimo signore di Carpi*, «Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi», XI, 1931, pp. 33-50.
 Baroni P.G. (a cura di), *La Nunziatura in Francia di Rodolfo Pio. 1535-1537*, Tamari, Bologna 1962.

³¹ L. de Saint-Simon, *Mémoires de Saint-Simon*, nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe..., notes et appendices par A. de Boislisle, 41 voll., Hachette, Paris, 1879-1928, VIII, traduzione dell'autore.

³² L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M.L. Doglio, Sellerio, Palermo 1991, pp. 143-144.

³³ Jean Nocret, *Portrait mythologique de la famille de Louis XIV*, olio su tela, 306x426,5 cm, Château de Versailles, inv. MV 2157.

- Béguin S., Piccinini F. (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario et al., 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.
- Brunelli R. (a cura di), *Un collezionista mantovano del Rinascimento. Il vescovo Ludovico Gonzaga nel V centenario della morte*, Atti del convegno di studi (Mantova, Teatro Bibiena, 29 gennaio 2011), Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantova 2011.
- Calafati M., *I Gondi. Storia di una grande famiglia tra l'Italia e la Francia*, in G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 19-83.
- Caneva C., Solinas F. (a cura di), *Maria de' Medici (1573-1642). Una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 19 marzo-4 settembre 2005), Sillabe, Livorno 2005.
- Fiorina U. (a cura di), *Inventario dell'archivio Falcò Pio di Savoia*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
- Forner F., *Pio, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, *ad vocem*.
- Frommel S., *Le committenze architettoniche di Caterina e Maria de' Medici. Espressione di un dialogo tra due culture*, in F. de Luca, L. Fiaschi (a cura di), *Stato e potere. I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, Atti delle giornate di studio, (Firenze, palazzo Pitti, 30 gennaio 2015; Terranuova Barcciolini, Sala Consiliare, 31 gennaio 2015), Centro Di, Firenze 2018, pp. 57-73.
- Goulet A.M., *Orsini, Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 645-647.
- Guaitoli P., *Memorie sulla vita di Alberto III Pio*, «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico Principato di Carpi», I, 1877, pp. 133-313.
- Litta P., *Famiglie celebri italiane. XII. Pio di Carpi*, Ferrario, Milano 1824.
- , *Famiglie celebri italiane. LXII. Orsini di Roma*, Ferrario, Milano 1846-1848.
- Longhi R., *Momenti della pittura bolognese*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da G. Contini, Mondadori, Milano 1978 (ed. orig. 1973), pp. 191-217.
- Lugli A., *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Allemandi, Torino 1990.
- Magalotti L., *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M.L. Doglio, Sellerio, Palermo 1991.
- Mancini G., *Una collezione romana del 1564. I dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, «Paragone», LIV (51), 2003, pp. 37-59.
- Meijer B.W., *Nicolò e il Nord*, in S. Béguin, F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario et al., 20 marzo-16 giugno 2005), Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 147-153.
- Michel P., *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.
- Micio P., *Les collections de Monsieur frere de Louis XIV. Orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Somogy, Paris 2014.
- Morolli G., Fiumi P. (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Polistampa, Firenze 2013.
- Müntz E., *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 voll., Hachette, Paris 1889-1895.
- Occhipinti C., *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in Rossi M. (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004, pp. 278-295.

- , *La carriera di Francesco Scibec da Carpi, da Rosso Fiorentino a Pierre Lescot (1530-1556)*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 69-80.
- Paoli M.P., *Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 166-169.
- Pellicieri M., *Nuova luce sulle collezioni di Rodolfo Pio* [titolo redazionale *Il Cardinale che amava i pittori*], «Il Resto del Carlino. Carpi», 29 luglio 1999.
- , *Le raccolte Pio di Savoia: Carpi, Ferrara, Roma, Madrid*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2005-2006.
- , *Raccolte artistiche dei Pio di Savoia signori di Carpi*, in *Storia di Carpi*, II [M. Cattini, A.M. Ori (a cura di), *La città e il territorio dai Pio agli Estensi (secc. XIV-XVIII)*], Mucchi, Modena 2009, pp. 395-414.
- Pignatti T., *Ferrara e l'Emilia*, in G. Mazzariol, T. Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll., Mondadori, Milano 1969, II, pp. 348-365.
- Prizzon T., *I ritratti Guadagni. Arte e politica familiare nella Firenze medicea*, De Stijl, Firenze 2020 (in corso di stampa).
- Quidarré E., *Gli affreschi delle cappelle di Sainte-Cécile di Albi. Un insieme misconosciuto*, in M. Rossi (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017, pp. 34-42.
- Rossi M. (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Tavagnacco (Udine) 2004.
- (a cura di), *Alla Corte del re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 8 aprile-18 giugno 2017), APM, Carpi 2017.
- Russo R., *Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchessa di, detta la Grande Mademoiselle*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1934, *ad vocem*.
- Semper H., Schulze F.O., Barth W., *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, a cura di L. Giordano, tr. it. di A. D'Amelio, A.E. Werdehausen, ETS, Pisa 1999 (ed. orig. 1882).
- Saint-Simon L. (de), *Mémoires de Saint-Simon*, nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe..., notes et appendices par A. de Boislisle, 41 voll., Hachette, Paris, 1879-1928.
- Sirocchi S., *Strategie culturali tra Parigi e Modena nel Gran Siecle: gli artisti francesi alla corte estense*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2016.
- Tallemant des Réaux G., *Les Historiettes ...*, 6 voll., Levasseur, Paris 1834-1835.
- Tiraboschi G., *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo signor Duca di Modena ...*, 6 voll. in 7 tomi, Presso la Società Tipografica, Modena 1781-1786.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, ... riviste et ampliate* (ed. orig. 1568), ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze 1878-1885.
- Vicini E.P., *Donelli*, in V. Spreti (a cura di), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6 voll. e 2 appendici, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1935, II, 1929, pp. 623-624.

Indice dei nomi^{**}

- Abati, famiglia 276
Abbiati, Louise 8
Acciaiuoli, famiglia 44
—, Maria 44
Addison, Joseph 253
Agazzani, famiglia 274
—, s.n., pittore 274
Agolanti, Cesare 16, 24
Agustìn, Antonio 251
Aikema, Bernard 39
Alari Bonacolsi, Pier Iacopo detto l'Antico 270
Alberigo da Barbiano 255
Albizi, famiglia 110
—, Maria Maddalena (di Luca) degli 234
Aldobrandini, Camilla 221
Aldovrandi, Ulisse 252
Aleotti, Giovanni Battista 278
Alessandro de' Medici, duca di Firenze 33
Alessandro VII, papa (Fabio Chigi) 253
Alidosi, Mariano 81
—, Roderigo 81
Allegri, Antonio *vedi* Correggio
Allori, Alessandro 154-155, 158
- Amboise, famiglia 272, 275
—, Giorgio I d', cardinale 272
—, Luigi I d', vescovo di Albi 275
—, Luigi II d', cardinale 275
Ambrogio, Alessandro 111, 116-117, 128, 139-140
Ambron, Giuseppe Abramo 149
—, Hezechià 149
—, Sabatino 149
Ammannati, Bartolomeo 147-148
Ammirato, Scipione 33, 252
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo detto) 73
Andrelini, Publio Fausto 270
Angeli, Pietro 255
Angiò, Maria d' 269
Anna Maria Francesca di Sassonia-Lauenburg, granduchessa di Toscana 261
Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina 128, 132, 134, 166-167, 178-181, 202, 248, 251, 261, 263, 279, 283
Anna Stuart, regina di Inghilterra, Scozia e Irlanda 254

^{*}L'indice non comprende i rimandi bibliografici.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Betti, Carlotta Brovadan (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-181-5

- Antinori, famiglia 44
 Aragona, Caterina d' *vedi* Caterina d'Aragona
 —, Eleonora d' *vedi* Eleonora d'Aragona
 Arazzola di Mondragone, Fabio 147-149
 —, Pedro 148
 Ariosto, Ludovico 276
 Artini, s.n., dottore 192
 Arundell, John 216
 —, Richard 216
 Asburgo, famiglia 279
 —, Carlo II d' *vedi* Carlo II d'Asburgo
 —, Carlo II Francesco d' *vedi* Carlo II Francesco d'Asburgo
 —, Carlo V d' *vedi* Carlo V d'Asburgo
 —, Carlo VI d' *vedi* Carlo VI d'Asburgo
 —, Ferdinando II d' *vedi* Ferdinando II d'Asburgo
 —, Ferdinando III d' *vedi* Ferdinando III d'Asburgo
 —, Filippo II d' *vedi* Filippo II d'Asburgo
 —, Filippo III d' *vedi* Filippo III d'Asburgo
 —, Filippo IV *vedi* Filippo IV d'Asburgo
 —, Giuseppe I d' *vedi* Giuseppe I d'Asburgo
 —, Leopoldo I d' *vedi* Leopoldo I d'Asburgo
 —, Massimiliano I d' *vedi* Massimiliano I d'
 —, Massimiliano II d' *vedi* Massimiliano II d'
 —, Mattia I d' *vedi* Mattia I d'Asburgo
 —, Rodolfo II d' *vedi* Rodolfo II d'Asburgo
 Asburgo Lorena, Ferdinando III d' *vedi* Ferdinando III d'Asburgo Lorena
 —, Pietro Leopoldo d' *vedi* Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena
 Attavanti, famiglia 100
 Attone, santo 102
 Aubray, Maria Maddalena d', marchesa di Brinvilliers 278
 Augusto (Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus) 32
 Augusto II Wettin, re di Polonia ed Elettore di Sassonia (con il nome di Federico Augusto I) 258-259
 Augusto III Wettin, re di Polonia ed Elettore di Sassonia (con il nome di Federico Augusto II) 198, 258
 Averani, Benedetto 245-246, 264
 —, Corso 227
 —, Giuseppe 205-206, 213-214, 217, 219, 221, 223-229
 Bacchelli, Riccardo 272
 Bacon, Francis 253
 Baden, Luigi Guglielmo di 255
 Baglioni, Malatesta 255
 Baldassini, Francesco 127
 Baldi, Accursio 155-157
 —, Paolo 246, 264
 Baldini, Nicoletta 8
 Balducci, Filippo 13, 18, 44, 51, 60, 62, 65, 147, 196
 —, Francesco Saverio 102, 105, 108, 117, 124-125, 132, 255
 Baldovinetti, Alessio 102
 Baldovini, Francesco 187-189, 196-199, 201-202
 Balleri, Rita 269
 Bandinelli, Baccio 13
 Bannier, Jonx 253
 Barbatelli, Bernardino *vedi* Poccetti, Bernardino
 Barbieri, Antonio *vedi* Guercino
 Barbolani di Montauto, Maria Novella 112
 Bardi, famiglia 35
 —, Donato *vedi* Donatello
 —, Ferdinando 70
 Barducci, Giovanni Battista 70
 Baretti, famiglia 169
 —, Domenico (di Francesco) 169
 Baroncelli, Cosimo 73
 Baronio, Cesare 246, 264
 Barotti, Riccardo 230
 Barozzi, Iacopo *vedi* Vignola
 Bartoli, Cosimo 148
 Bartolini Baldelli, Matteo 70, 72
 Bartolomeo di Paolo *vedi* Fra Bartolomeo
 Batoni, Pompeo 219
 Bellarmino, Roberto 253
 Bellesi, Sandro 8, 97-98, 131-132, 139, 151, 177, 263
 Bellini, Lorenzo 246
 Bellori, Giovanni Pietro 251
 Bellucci, Antonio 134
 Benelli, Martino 198
 Bentivoglio, Cornelio 278
 —, Guido 251, 263
 Benvenuti, Anna 139
 Bernardo degli Uberti, santo 102
 Bernini, Gian Lorenzo 280
 Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona
 Berti, Camillo 37, 45-48, 49-50, 53
 —, Giovanni 242-244, 246
 —, Luciano 20, 25
 Betti, Marco 147

- , s.n., procaccia 110
 Bianca Cappello, granduchessa di Toscana
 148, 151, 154-159
 Bianchi, Francesco 251, 258
 —, Giovanni 55
 Biffi, Girolamo 131
 Bimbacci, Atanasio 127
 Bissoli, famiglia 274
 —, s.n., pittore 274
 Blaeu, famiglia 75
 —, Willem Janszoon 77, 79
 Blunt, Anthony 72
 Boiardo, Matteo Maria 272
 Bolena, Anna 254
 Bombelli, Sebastiano 108, 126, 128
 Bonaventura da Orvieto 12
 Bonsi, famiglia 281
 Borbone, famiglia 270
 —, Carlo (di Filippo V) di 214
 —, Enrico IV di *vedi* Enrico IV di Borbone
 —, Luigi XIII di *vedi* Luigi XIII di Borbone
 —, Luigi XIV di *vedi* Luigi XIV di Borbone
 Borbone-Vendôme, Carlo di 255
 Borea, Evelina 48
 Borelli, Giovanni Alfonso 226, 254
 Borghese, Camillo 167
 —, Scipione 77
 Borghini, Raffaello 10-11, 26
 —, Vincenzo 33, 255
 Borromei, s.n., conte 139
 Borroni Salvadori, Fabia 151
 Boschi, Fabrizio
 —, s.n., vettore 110
 Bottari, Giovanni 116
 Botti, Francesco 172
 —, Giacinto 37, 45, 47-48, 50-56
 Botticelli, Sandro 277
 Boyle, Richard, III conte di Burlington
 208, 211, 218
 —, Robert 253
 Bracci, Francesco 250, 258, 261
 —, Piero 37, 45, 49-50
 Braganza, Giovanni IV di *vedi* Giovanni
 IV di Braganza
 Brahe, Tycho 251-252
 Brovadan, Carlotta 147
 Brunswick-Lüneburg-Hannover, Sofia
 Carlotta di *vedi* Sofia Carlotta di
 Brunswick-Lüneburg-Hannover
 Bruslon, Anne 85, 87
 Bueil, Jean de, conte di Sancerre 282
 Buonarroti, Michelangelo 24, 110
 —, Michelangelo il Giovane 34, 253
 Buondelmonti, Giuseppe Maria 227
 Buontalenti, Bernardo 10, 12
 Caccini, Giovanni 61-62, 149
 —, Ortensia (di Domenico) 150
 Caldari, Nicola 17-18
 Caliari, Paolo *vedi* Veronese
 Cambiagi, Gaetano 18, 162
 Campbell, Colen 208
 Campiglia, Giovanni Domenico 222-223
 Canigiani, famiglia 281
 Capecchi, Gabriele 23
 Cappello, Bianca *vedi* Bianca Cappello
 Capponi, famiglia 35, 44
 —, Laura Costanza (di Gino Piero) 140
 —, Vincenzo 255
 Caprara, Enea Silvio 254
 Cardano, Girolamo 252
 Cardì, Ludovico *vedi* Cigoli
 Carlieri, Jacopo 17
 Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, Scozia e
 Irlanda 253
 Carlo II d'Asburgo, re di Spagna 254
 Carlo II Francesco d'Asburgo, arciduca
 d'Austria 35
 Carlo II Stuart, re d'Inghilterra, Scozia e
 Irlanda 213, 253
 Carlo V d'Asburgo, imperatore del Sacro
 Romano Impero 272
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore del Sacro
 Romano Impero 262
 Carlo VIII di Valois, re di Francia 269-270
 Carlo IX di Valois, re di Francia 254
 Carlo XII di Palatinato-Zweibrücken, re
 di Svezia 254
 Carlo Emanuele I di Savoia, duca di Savoia
 84
 Carlo Magno, re dei Franchi e imperatore
 romano 70
 Carnesecchi, famiglia 147, 149
 —, Bartolomeo 149
 —, Bernardo 277
 —, Caterina Angiola 168
 —, Zanobi (di Bartolomeo) 149
 Carracci, Annibale 39
 Carucci, Jacopo *vedi* Pontormo
 Casaubon, Isaac 253
 Casciu, Stefano 263
 Casini, Domenico 37, 40, 43-46, 55
 —, Valore 37, 40, 43-46, 55
 Casotti, Giovanni Battista 188-189, 198-202

- Cassana, Niccolò 119
 Castelli, Benedetto 253
 Caterina d'Aragona, regina d'Inghilterra 254
 Caterina de' Medici, regina di Francia 276-277, 281
 Caumont, Antoine Nompar de, duca di Lauzun 279
 Cavalieri, Bonaventura Francesco 252
 Cavalloni, Ignazio 226
 Cellini, Benvenuto 276
 Cennini, Bartolomeo 65
 Chiabrera, Gabriello 251
 Chiari, Giovanni 20
 Chiarini, Marco 109, 243
 Chicheley, Thomas 208
 Chimenti, Jacopo *vedi* Empoli
 Cicerone (Marcus Tullius Cicero) 32
 Cigoli (Ludovico Cardi detto il) 107
 Cima, Giovanni Battista detto Cima da Conegliano 271
 Cini, famiglia 148
 —, Alessandro 147
 —, Giovanni 147
 Cioli, Andrea 74, 76-78, 81-82, 85-87, 89-93
 —, Giovan Simone 19, 21-25
 —, Valerio 10-12, 18, 20-26
 Cisterna, Margherita 8
 Citeri, Antonio 251
 Ciuti, Jacopo 110-111
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 98, 198, 276
 Clemente VIII, papa (Ippolito Aldobrandini) 253
 Clemente IX, papa (Giulio Rospigliosi) 253
 Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani) 65
 Clemente XII, papa (Lorenzo Corsini) 230, 258, 260
 Clüver, Philipp 252
 Coke, Thomas 219
 Colbert, Jean-Baptiste 278
 Coligny, Gaspard II de 254
 Colombini, Cosimo 127
 Colonna, famiglia 277
 Commandino, Federico 251-252
 Comnena, Ippolita 276
 Concini, Concino 70, 277
 Conti, Francesco 173
 Corbinelli, Jean 70
 Cornelio, Tommaso 253
 Coronelli, Vincenzo 77
 Correggio (Antonio Allegri detto il) 73
 Corsi, famiglia 44
 Corsini, Bartolomeo (di Filippo) 251
 —, Neri 280
 —, Odoardo 225-226
 Cortoni, Claudio Ubaldo 8
 Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana 33, 72, 82, 148, 246, 249
 Cosimo II de' Medici, granduca di Toscana 35, 41, 60-63, 65, 77
 Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana 108, 111, 117, 119, 122, 128, 137, 167, 169, 188, 198, 200, 208-209, 212-215, 234, 245-246, 251, 261, 263, 279
 Costamagna, Philippe 154
 Cranmer, Thomas 254
 Cresti, Domenico *vedi* Passignano
 Cristiano IV di Oldenburg, re di Danimarca e di Norvegia 78
 Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana 44, 60, 252
 Cristina, regina di Svezia 116, 255
 Cristofano di Papi detto dell'Altissimo 246, 248-249, 254
 Cromwell, Oliver 254
 Crozat, Pierre 215
 Curradi, Francesco 48
 Cybei, Giovanni Antonio 228
 Dal Prato, Cesare 18
 Dandini, famiglia 97-98
 —, Anna Maria 98
 —, Cesare 48, 99-101
 —, Maria Brigida 97-98
 —, Ottaviano 97-98, 100-101
 —, Pietro detto Pier 97, 99-100, 102-104, 159, 162, 167, 183, 245-247, 255, 264
 —, Valentino 98
 —, Vincenzo 48, 97, 100, 102, 108, 136, 246
 Danielli, Jacopo Antonio 264
 Davila, Enrico Caterino 252
 De Boni, Filippo 109, 162
 De Luca, Giovanni Battista 251
 —, Maria Elena 8
 Del Bianco, Baccio 36-37, 51
 Del Borro, Alessandro 55
 Del Bruno, Raffaello 17
 Del Grazia, Alessandro 120
 Del Maestro, famiglia 255
 —, Ferdinando 255-256
 —, Lorenzo 257
 —, Tommaso 257

- Del Riccio, Agostino 12
 Del Sera, famiglia 234
 —, Alessandro 234
 —, Cosimo (di Neri, 1579-1655) 234
 —, Cosimo (di Alessandro, nato nel 1653) 232-234
 —, Paolo 128
 Del Vernaccia, famiglia 149-151
 —, Giovanni Vincenzo (di Ugolino) 150
 —, Piero 150
 —, Pietro Antonino (di Ugolino) 150-151
 —, Ugolino (di Piero) 149-150
 Delacroix, Eugène 123
 Dell'Abate, Nicolò 274, 276
 Della Bella, Stefano 13
 Della Rena, Geri 55, 167
 Della Rovere, Vittoria *vedi* Vittoria della Rovere
 Demidoff, Maria 13
 De' Nobili, famiglia 35
 Descartes, René (Cartesio) 251-252
 De' Vieri, Francesco 16-17
 Di Ciommo, Angela 8
 Dillon, Wentworth 219
 Dolci, Carlo 126
 Donatello (Donato Bardi detto) 195
 Donelli, Giovanni Francesco 274-275
 Doni, famiglia 102
 Dürer, Albrecht 250

 Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara, Modena e Reggio 269
 Eleonora di Toledo, duchessa di Firenze 13, 149
 Emanuele Filiberto di Savoia, duca di Savoia 84
 Empoli (Jacopo Chimenti detto l') 49
 Enrico II di Valois, re di Francia 276
 Enrico III di Valois, re di Francia 254
 Enrico IV di Borbone, re di Francia 250, 254, 277
 Enrico VIII Tudor, re d'Inghilterra 254
 Erasmo da Rotterdam 251-252
 Este, famiglia 272-273
 —, Isabella d' *vedi* Isabella d'Este
 Evelyn, John 282
 Ewald, Gerhard 124

 Fabbretti, Raffaele 251
 Fabbroni, famiglia 65
 —, Carlo Agostino 65
 —, Leonardo 65

 —, Luca 65
 Fancelli, Chiarissimo 60-66
 —, Giovanni 13
 Farina, Marina 8
 Fauri, Alessio 8
 Federico IV di Oldenburg, re di Danimarca e Norvegia 196
 Federico V di Wittelsbach-Simmern, Elettore Palatino 255
 Federico Augusto I, Elettore di Sassonia *vedi* Augusto II Wettin
 Federico Augusto II, Elettore di Sassonia *vedi* Augusto III Wettin
 Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana 23-25, 75, 84, 208, 252
 Ferdinando II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 253
 Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana 55, 66, 69-70, 72-73, 75, 77-78, 80-82, 88-92, 234, 263
 Ferdinando III d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 253
 Ferdinando III d'Asburgo Lorena, granduca di Toscana 14
 Ferdinando Maria di Wittelsbach, Elettore di Baviera 254
 Ferrata, Ercole 215
 Ferretti, Giovanni Domenico 223-225
 Ferri, Ciro 108, 111, 159
 Ficherelli, Felice 48
 Ficino, Marsilio 192
 Filicaia, Vincenzo 192, 245-247
 Filippi, Braccio 70
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 84, 149
 Filippo III d'Asburgo, re di Spagna 253
 Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna 74, 254
 Finc, Thomas 252
 Fintoni, Monica 8
 Fischer Thompson, Billie Gene 22-23
 Focarile, Pasquale 70
 Foggini, Giovanni Battista 102, 113, 215, 247
 Fortini, Giovacchino 234
 —, s.n., scalpellino 102
 Fontaine, Andrew (Jr., 1676-1753) 206-209, 211-213, 216-219
 —, Andrew (Sr., 1632-1707) 208
 Fouquet, Nicolas 282
 Foy-Vaillant, Jean 251
 Fra Bartolomeo (Bartolomeo di Paolo detto) 107
 Fracastoro, Girolamo 252

- Franceschini, Baldassarre *vedi* Volterrano
 Francesco I de' Medici, granduca di
 Toscana 10-14, 17-18, 84, 147-149, 151,
 154, 156-159
 Francesco I di Valois, re di Francia 272-
 273, 275-277
 Francesco II Sforza, duca di Milano 255
 Francesco II di Valois, re di Francia 254
 Franchi, Antonio 126
 —, Francesco 215
 Francini, Tommaso 12
 Fratellini, Giovanna 198-200, 262
 Frescobaldi, famiglia 35
 —, Giuseppe Maria 35
 —, Lamberto 225
 —, Lorenzo Maria 35
 —, Matteo (di Lamberto) 225
 —, Piero 35
 Frietsch, Joseph 14
 Furini, Filippo 37, 40-42, 45
 —, Francesco 37, 48, 51, 54
- Gabbiani, famiglia 110
 —, Anton Domenico 102, 107-141, 159-160,
 162, 172, 193, 262
 —, Giovanni Andrea 110
 —, Giovanni Gaetano 127, 260-262
 —, Jacopo Giuseppe 110
 Gabburri, Francesco Maria Niccolò 44, 137,
 162, 166, 168, 173, 178, 181, 201, 214-
 215, 230, 243
 Galilei, Galileo 66, 245, 247, 252
 Gambara, Veronica 272
 Gamurrini, Eugenio 234
 Gandolfi Vannini, Federico 8
 Garriod, Hector 132
 Gascoigne, Edward 219
 Gassend, Pierre 252
 Generini, Francesco 65
 Gennaioli, Riccardo 8, 97
 Gentileschi, Artemisia 228
 Gerini, famiglia 166, 168
 —, Pier Antonio 117
 Gherardini, Alessandro 105, 162, 166, 172
 Giacomo I Stuart, re d'Inghilterra, Scozia
 e Irlanda 254
 Giacomo II Stuart, re d'Inghilterra, Scozia
 e Irlanda 253
 Giambologna (Jean de Boulogne) 12-13
 Gian Gastone de' Medici, granduca di
 Toscana 201, 214, 234, 248, 261
 Gianfigliuzzi, famiglia 102
- Giannotti, Donato 84
 —, Gasparo 84-85, 87, 90-91
 Gibson, Thomas 222
 Ginori, famiglia 44
 Giometti, Cristiano 7-8, 147
 Giordano, Luca 109, 129, 139-140
 Giorgio I di Hannover, re di Gran Bretagna
 e Irlanda 258
 Giovanna d'Austria, granduchessa di
 Toscana 159
 Giovanni III Sobieski, re di Polonia 255
 Giovanni IV di Braganza, re di Portogallo
 254
 Giovanni VIII Paleologo, imperatore
 d'Oriente 213
 Giovanni Gualberto, santo 102
 Giovanni Guglielmo di Wittelsbach-
 Neuburg, Elettore Palatino 261-262
 Giovannozzi, Pietro Paolo 234
 Giovenale (Decimus Iunius Iuvenalis) 32
 Giovio, Paolo 249
 Giramonti Gini, Maria (di Guglielmo) 150
 Giulio Romano (Giulio Pippi detto) 278
 Giunti, Filippo 155
 —, Jacopo 155
 Giuseppe I d'Asburgo, imperatore del Sacro
 Romano Impero 254
 Gnocchi, Lorenzo 7
 Goceramo da Parma 12
 Godefroy, Pierre Charles Nicolas, marchese
 di Senneville 216
 Goldenberg Stoppato, Lisa 41
 Gondi, famiglia 70, 281-282
 —, Alberto 85, 87
 —, Alessandro 69
 —, Carlo Antonio 70
 —, Giovanni Battista (di Alessandro) 69-78,
 80-82, 85-87, 90-93
 —, Giovanni Battista (di Girolamo) 281
 —, Girolamo 281
 —, Jean-François de 70, 282
 —, Philippe Emmanuel de 70
 —, Roberto 85
 Gonnelli, Giovanni 62
 Gonzaga, Ludovico 270
 Gori, Anton Francesco 200, 224
 Graeve, Johann Georg 253
 Gregori, Carlo 224, 230
 —, Mina 7-8, 45, 109, 114, 120, 139, 217
 Groot, Huig van 253
 Gruter, Jan 253
 Guadagni, famiglia 35-37, 44, 46, 51, 55, 281

- , Baldassarre (di Tommaso) 50
 —, Claudio (di Tommaso) 54
 —, Donato (di Tommaso) 44
 —, Francesco (di Jacopo) 41
 —, Francesco (di Tommaso) 55
 —, Guadagno 46, 48
 —, Guglielmo (di Tommaso) 37, 41-42
 —, Guittone 46-48
 —, Jacopo (di Francesco) 53
 —, Migliore (di Vieri) 52
 —, Pierantonio (di Francesco) 37, 42-45
 —, Piero (di Filippo) 37-39
 —, Tommaso (1454-1533) 53
 —, Tommaso (di Francesco, 1582-1652) 35-36, 41, 44-45, 48-51, 53, 55-56
 —, Ulivieri (di Simone) 53
 Guaitoli, Paolo 272, 274
 Gualterotti, Raffaello 155-156
 Guasconti, Francesco 251, 258
 Guasti, Cesare 202
 Guercino (Antonio Barbieri detto il) 137, 139
 Guerra, Giovanni 13-14, 24
 Guglielmo III d'Orange-Nassau, re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda 78, 208, 212, 253
 Guicciardini, famiglia 44
 —, Caterina 134
 —, Giovanni Gualberto 132, 134
 —, Lodovico 74
 Guicciardini Rinuccini, Vittoria 132-134
 Guidi, Camillo 254
 Guiducci, famiglia 166
 —, Jacopo Niccolò 166
 Guisa, Enrico, III duca di 255
 —, Francesco, II duca di 255
 —, Luigi II, cardinale di 255
 Gustavo II Adolfo, re di Svezia 78

 Hamilton, James 219
 Hannover, Giorgio I di *vedi* Giorgio I di Hannover
 Hardouin Mansart, Jules 280
 Hay, John 219
 Heemskerck, Maarten van 276
 Heikamp, Detlef 16, 20
 Heinsius, Daniel 253
 Hervart, Bartolomeo 282
 Hitchcock, Fi 8
 Hitrof, Alessio 59
 Holstein, Lukas 251
 Holzmann, Bernardo 102

 Hondt, famiglia 75, 81
 —, Hendrik *iunior* (Henricus Hondius *iunior*, 1597-1651) 76-77, 80-81, 88-89, 90-92
 —, Jodocus *iunior* (Jodocus Hondius *iunior*, 1593-1629) 76-77
 —, Jodocus *senior* (Jodocus Hondius *senior*, 1563-1612) 76-77
 Hugford, Ignazio Enrico 108, 110, 112, 115-117, 120, 124, 127-130, 134, 137

 Iacopino, Rita 8
 Ibrahim I, sultano ottomano 254
 Ignàzio di Loyola, santo 181
 Incerpi, Gabriella 241-243, 250
 Innocenzo XI, papa (Benedetto Odelscalchi) 253
 Isabella d'Este, marchesa di Mantova 270
 Isham, Thomas 219
 Isocrate 195

 Jacob, Sabato 149
 Janssens, Francesco 22-23
 Jiménez de Cisneros, Francisco 251

 Kadiehue, Nelly 8
 Kalwitz, Seth 252
 Keller, Cristoph 253
 Kent, William 208
 Kepler, Johannes (Keplero) 252
 Keutner, Herbert 13
 Keyßler, Johann Georg 216
 Koelliker, Luigi
 Kopernik, Mikołaj (Copernico) 251-252
 Kremer, Gerhard (Gerardus Mercator) 76, 81, 88

 Lamberti, Bonaventura 277
 Landrini, Rosario 8
 Lanzi, Luigi 44, 108
 Lapini, Agostino 149
 Largillière, Nicolas de 220
 La Tour d'Auvergne, Maddalena de 277
 La Trémoille, Maria Anna de 277
 Lazzaro delle Fontane 12
 Le Brun, Charles 126
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 246
 Lelli, famiglia 274
 Lemene, Francesco de 252
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 270, 276

- Leone XI, papa (Alessandro di Ottaviano de' Medici) 253
- Leone XIII, papa (Vincenzo Gioacchino Pecci) 107
- Leopoldo I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 254
- Lesge, Niccolò 183
- Lettieri, Giuseppe 8
- L'Hospital, Michel de 254
- Liberi, Pietro 129
- Lippi, Lorenzo 35
- Lips, Joost (Justus Lipsius) 252, 263
- Litta, Pompeo 272
- Longhi, Roberto 274
- Lorena, Cristina di *vedi* Cristina di Lorena
- , Nicola Francesco, duca di 70
- Lowther, Anthony 216
- , John 216
- Luigi XII di Valois-Orléans, re di Francia 271-272
- Luigi XIII di Borbone, re di Francia 70, 73, 253, 277, 279
- Luigi XIV di Borbone, re di Francia 253, 263, 278-282
- Luti, Benedetto 169-170
- Magalotti, Lorenzo 201, 242, 244-245, 283
- Maggi, Carlo Maria 253, 263
- Magini, Fabio 80, 89
- , Giovanni Antonio 80, 252
- Magliabechi, Antonio 193-194, 196, 247, 264
- Magni, Giovanni 123
- Mainardi, Arlotto detto il pievano Arlotto 243
- Malaspina, Marcello 230
- Mâle, Émile 274
- Mangiacani, famiglia 241, 250
- , Bruno 241-242, 249, 252
- , Giuseppe 241, 245
- Manni, Domenico Maria 197-198, 202
- Mansfeld, Ernst von 253
- Mantegna, Andrea 272
- Manuzio, Aldo 272
- Maometto IV, sultano ottomano 254
- Maratti, Carlo 159, 170, 219
- Marchi, Domenico 258
- Maresca, Paola 17
- Margherita d'Austria, duchessa di Firenze, poi di Parma e Piacenza 260, 262
- Margherita Luisa d'Orléans, granduchessa di Toscana 261, 264, 279, 283
- Maria de' Medici, regina di Francia 60, 65, 70, 72-74, 277
- Maria Stuart, regina di Scozia 253
- Maria I Tudor, regina d'Inghilterra 254
- Maria II Stuart, regina di Inghilterra, Scozia e Irlanda 254
- Maria Maddalena d'Austria, granduchessa di Toscana 35, 41, 60, 75
- Mariette, Jean Pierre 215
- Marino, Giovanni Battista 251-252
- Marmi, Anton Francesco 17-18
- , Giovanni Battista 127
- Marrini, Orazio 166-167, 178, 214, 232
- Marsili, Sebastiano 155-157, 159
- Martelli, Giovanni Battista 220
- Martellini Giuseppe Maria 209-210
- Martin, Pierre Denis 280
- Martinelli, Giovanni 48, 53, 55
- Martinengo, Maria 276
- Martini, Giovanni 183
- Marucelli, famiglia 166
- Masi, Lessandra (di Raffaello) 165
- Massimiliano I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 272
- Massimiliano I di Wittelsbach, Elettore di Baviera 254
- Massimiliano II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 84
- Massimiliano II Emanuele di Wittelsbach, Elettore di Baviera 254
- Mattia I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 253
- Mattioli, Pier Andrea 253
- Mazzarino, Giulio 278, 282
- Mazzoni, Guido 269-270, 272
- Medici, famiglia 34-35, 41, 44, 72, 82, 85, 110, 116-117, 119, 126, 151, 232, 243, 246, 262, 270, 273, 277
- , Alessandro de' *vedi* Alessandro de' Medici
- , Alessandro (di Ottaviano) de' *vedi* Leone XI
- , Anna (di Cosimo II) de' 72
- , Anna Maria Luisa de' *vedi* Anna Maria Luisa de' Medici
- , Antonio (di Francesco I) de' 75
- , Carlo (di Ferdinando I) de' 49
- , Caterina de' *vedi* Caterina de' Medici
- , Cosimo I de' *vedi* Cosimo I de' Medici
- , Cosimo II de' *vedi* Cosimo II de' Medici
- , Cosimo III de' *vedi* Cosimo III de' Medici

- , Ferdinando (di Cosimo III) de' 17, 109, 113, 116-117, 119-120, 126-128, 132, 137, 167, 184, 196, 212, 242-243, 261-262
- , Ferdinando I de' *vedi* Ferdinando I de' Medici
- , Ferdinando II de' *vedi* Ferdinando II de' Medici
- , Francesco I de' *vedi* Francesco I de' Medici
- , Francesco Maria (di Ferdinando II) de' 117
- , Gian Gastone de' *vedi* Gian Gastone de' Medici
- , Giovan Carlo (di Cosimo II) de' 167
- , Giovanni (di Cosimo I) de' 41, 72-73, 86
- , Leopoldo (di Cosimo II) de' 112, 128, 226, 255
- , Lorenzo de' detto il Magnifico 270, 277
- , Lorenzo (di Piero di Lorenzo) de', duca di Urbino 277
- , Lorenzo (di Ferdinando I) de' 45-46, 48
- , Maria de' *vedi* Maria de' Medici
- , Piero (di Lorenzo) de' 277
- , Zanobi de' 276
- Medri, Litta Maria 21
- Mehus, Livio 112, 124
- Meijer, Bert 276
- Meloni Trkulja, Silvia 248, 261
- Menabuoni, Giuseppe 256
- Méndez De Haro y Guzmán, Luis 245, 264
- Menzini, Benedetto 127, 150, 251-252
- Mercator, Gerardus *vedi* Kremer, Gerhard
- Mercuriale, Girolamo 252
- Meurs, Johannes van 253
- Micheletti, Emma 249, 252, 254
- Michelini, Famiano 226
- Mirabella, Vincenzo 251
- Mogliani, Niccolò 124-126
- Mola, Pier Francesco 120, 183
- Molesworth, Richard 213
- Monaci, Lucia 8
- Monck, George 254
- Monod, Pierre 84
- Montaigne, Michel de 11
- Montauti, Antonio 188-201, 246-247
- Montmorency-Luxembourg, Francesco Enrico di 254
- More, Thomas 254
- Morelli, Giovanni Gualberto 150
- , Margherita 150
- , Simonetto 150
- Moreni, Domenico 188, 195
- Moroni, Giovanni Battista 39
- Morris, Roger 208
- Mosco, Marilena 123
- Müntz, Eugène 272
- Murray, James 219
- Muzzi, Luigi 198
- Nanteuil, Robert 263
- Negretti, Jacopo *vedi* Palma il Giovane
- Nelson, Robert 212
- Neri, Pompeo 227
- Neroni, Matteo 77
- Nesi, Antonella 7-9, 147
- Newton, Isaac 252
- Niccolini, Antonio 221-223, 227
- , Baccio 72-73, 86
- , Lorenzo 221
- Niccolò da Correggio 272
- Nocret, Jean 283
- Noris, Enrico 209, 245, 248
- Novelli, Antonio 65
- Oertel, Abraham (Abrahamus Ortelius) 75
- Oldenburg, Cristiano IV di *vedi* Cristiano IV di Oldenburg
- , Federico IV di *vedi* Federico IV di Oldenburg
- Onofri, Crescenzo 183-184
- Orange-Nassau, Federico Enrico d' 70
- , Guglielmo I d' 254
- , Guglielmo III d' *vedi* Guglielmo III d'Orange-Nassau
- , Maurizio d' 254
- Orléans, Anna Maria Luisa d' 279, 283
- , Filippo, duca d' 281-282
- , Gastone, duca d' 70, 72, 74, 279
- , Gian Gastone d' 279
- , Margherita Luisa d' *vedi* Margherita Luisa d'Orléans
- Orsini, famiglia 270, 272-273, 277
- , Alfonsina 277
- , Cecilia 273, 277
- , Clarice 277
- , Flavio 277
- , Fulvio 251
- , Orante 277
- , Paolo Giordano II 35
- Osano, Shigetoshi 115
- Ovidio (Publius Ovidius Naso) 154
- Pagi, Antonio 254

- Palatinato-Zweibrücken, Carlo XII di *vedi*
 Carlo XII di Palatinato-Zweibrücken
 Paliaga, Franco 110
 Pallavicino, Pietro Sforza 253
 Palma il Giovane (Jacopo Negretti detto) 49
 Palmiero, Alba 8
 Panciatichi, Bandino
 —, Niccolò 134
 Pandolfini, famiglia 66
 —, Eleonora 59, 66
 —, Filippo (di Ruberto, 1575-1655) 66
 —, Niccolò 8, 59
 —, Pandolfo 192
 —, Roberto (vivente) 8, 59
 —, Ruberto (di Pandolfo, 1617-1697) 65
 Panvinio, Onofrio 251
 Panzanini, Jacopo 226
 Paoletti, Andrea 8
 Paolo V, papa (Camillo Borghese) 253
 Pappenheim, Gottfried Heinrich 253
 Parasacchi, Giulio 226-229, 231
 Parigi, Giulio 61
 Passignano (Domenico Cresti detto il)
 45, 49, 51
 Patch, Thomas 217-218
 Patin, Charles 251
 Pazzi, Antonio 166, 256
 Pellegrini, Giovanni Antonio 218
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 231
 Penni, Luca 276
 Perrenot de Granvelle, Antoine 252
 Perugino (Pietro Vannucci detto il) 272
 Peruzzi, Baldassarre 271
 —, Bindo
 Pesenti, Bartolomeo 116
 Pestelli, Giovanni 8, 187, 189
 Petau, Denis 251
 Petrioli Tofani, Annamaria 121
 Pezzuto, Luca 8
 Piamontini, Giuseppe 59, 134, 212, 215
 Picchena, Curzio 72, 86
 Picchi, Giovanni 250-251
 —, Giovanni Battista 258
 —, Giuseppe 123, 245, 264
 Piccolomini, Ottavio 55
 Pico della Mirandola, Giovanni 272
 Pieratti, Domenico 62
 —, Giovanni Battista 62
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini detto)
 109, 111-112
 Pietro Igneo, santo 102
 Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena,
 granduca di Toscana 14, 97, 166, 231
 Pignatti (o Pignatta), Giulio 188, 205-
 214, 216-218, 219-220, 222, 224-226,
 230-234
 Pignatti, Terisio 123
 Pini, Giovanni Andrea 209-210
 Pio V, papa (Antonio Ghislieri) 82, 103
 Pio di Savoia, famiglia 271, 273
 Alberto III 271-273, 275-277
 —, Emilia 272
 —, Gian Lodovico 277
 —, Lionello II 276
 —, Rodolfo 273, 276
 Pippi, Giulio *vedi* Giulio Romano
 Pisanello (Antonio di Puccio Pisano detto
 il) 213
 Pivetti, Massimo 8
 Pizzorusso, Claudio 22-23
 Plinio il Vecchio (Gaius Plinius Secundus)
 31
 Poccetti, Bernardino (Bernardino
 Barbatelli detto) 35, 157
 Poliziano (Angelo Ambrogini detto il) 270
 Pollini, Giovanni Pietro 242-248, 256
 Poltri, Lorenzo 78
 Pontormo (Jacopo Carucci detto il) 73
 Portinari, famiglia 44
 Prester, Michele 123
 Price, William 216
 Primaticcio, Francesco 274, 276
 Principe, Franca 79
 Prizzon, Tommaso 281
 Prud'hon, Pierre-Paul 135
 Puglieschi, Antonio 151-154, 159-162
 Puliti, Alessandro 226

 Rabutin-Chantal, Maria di, marchesa de
 Sévigné 278
 Raffaello (Raffaello Santi) 73, 271-272
 Ramirez de Montalvo, Anna 148
 —, Antonio 148
 —, Eleonora 148
 Raveggi, Graziano 8
 Ray, John 253
 Redi, Francesco 127, 245-247, 264
 —, Tommaso 172, 250
 Ricasoli, Bettino (1652-1734) 198
 —, Filippo (di Guasparre) 147
 —, Orazio (di Luigi, 1521-1605)
 Ricasoli Baroni, Maddalena (di Bindaccio)
 234

- Ricasoli Rucellai, Orazio (1604-1673) 192, 252
- Riccardi, famiglia 111
- , Francesco 110-111
- , Gabriello 226-227
- Ricci, Marco 217-218
- , Sebastiano 109, 128, 137, 160, 218, 277
- Ricciardi, Giovanni Battista 127
- Richa, Giuseppe 105
- Richardson, Jonathan (Sr., 1667-1745) 215-216
- Richelieu, Armand-Jean Du Plessis de 73
- Richter, Franz Ferdinand 221, 261
- Rigaud, Hyacinthe 220, 280
- Riminaldi, Orazio 107
- Rinuccini, famiglia 220
- , Carlo 134, 221
- , Folco (1635-1709) 220-221
- , Folco (1719-1760) 221
- Ripa, Cesare 151
- Robertet, famiglia 275
- , Carlo 275
- , Florimont 275
- Robusti, Domenico *vedi* Tintoretto, Domenico
- , Jacopo *vedi* Tintoretto, Jacopo
- Rodolfo II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 253
- Roettgen, Steffi 215-216
- Rombouts, Giovanni Nicola 116-117, 166-167
- Roncioni, Marco 187
- Rondinelli, Francesco 36, 51, 66, 251
- Rondoni, Ferdinando 172
- Rosa, Salvatore 167, 183, 196
- Rosselli, Matteo 36
- Rossi, Bartolomeo 23
- Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo detto il) 276
- Rotari, Pietro Antonio 258
- Rubens, Peter Paul 75-76, 88, 263
- Rucellai, famiglia 35, 44, 281
- , Giulio 227
- , Orazio (1521-1605) 252
- Ruggeri, Giovanni Battista 18
- , Giuseppe 18
- Sacconi, Carlo Antonio 263
- , Carlo Ventura 248-252, 254-260, 262-264
- Sagrestani, Giovanni Camillo 178, 193, 242, 258-259
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duca di 280, 283
- Salomon, Adler 263
- Salveti, Francesco Maria 132, 134
- , Lodovico 65
- Salviati, famiglia 110, 167
- , Alamanno 201
- , Anna Maria 167
- , Giovanni Vincenzo 110-111, 116-117, 127-128, 139, 167
- , Leonardo 252
- Salvini, Anton Maria 187-193, 195, 197-198, 201-202, 255-256, 264
- Sansedoni, Alessandro 132
- , Rutilio 132
- Santi di Tito 49
- Santi, Raffaello *vedi* Raffaello
- Sassonia-Lauenburg, Anna Maria Francesca di *vedi* Anna Maria Francesca di Sassonia-Lauenburg
- Sassonia-Weimar, Bernardo di 254
- Saumaise, Claude 251
- Savoia, famiglia 82, 84-85, 271
- , Carlo Emanuele I di *vedi* Carlo Emanuele I di Savoia
- , Emanuele Filiberto di *vedi* Emanuele Filiberto di Savoia
- , Luisa di, duchessa d'Orléans 272
- Savoldo, Giovanni Gerolamo 123
- Scacciati, Pietro Neri 250
- Scaliger, Joseph Justus 251
- Scaligero, Giulio Cesare 253
- Scaravella, Elena 119
- Scibec, Francesco 273, 276
- Selvi, Anton Francesco 157, 188, 190, 211, 213
- Semper, Hans 272
- Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 32, 195
- Seratti, Francesco 231
- Serlio, Sebastiano 276
- Serristori, famiglia 35
- Settimanni, Francesco 234
- Sforza, Francesco II *vedi* Francesco II Sforza
- , Mario II 81
- Sigismondi, Roberto 19
- Sigionio, Carlo 253
- Silvani, Gherardo 36
- Silvestre, Louis de 258
- Simari, Maria Matilde 113
- Sirmondo, Iacopo 251
- Sisto V, papa (Felice Peretti) 253

- Sobieski, Giovanni III *vedi* Giovanni III Sobieski
- Soderini, famiglia 169
- , Antonio 169, 171
- , Francesco 165-184
- , Giovan Filippo 165, 168
- , Mauro Maria 165-166, 168-170, 180-183
- , Michelangiolo 168
- , Pier Maria 168
- Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg-Hannover, regina di Prussia 254
- Soldani Benzi, Massimiliano 126, 209, 211-212, 214, 226, 247
- Solimano I detto il Magnifico, sultano ottomano 37
- Sorrano, Andrea 132
- Spada, Valerio 108
- Spanheim, Ezechiel 242, 244-245
- Spencer, Robert 219
- Spinelli, Riccardo 36, 51, 134, 255
- Spini, famiglia 35
- Spinola, Ambrogio 253
- Stensen, Niels (Stenone) 252
- Stibbert, Sofronia 59
- Strozzi, famiglia 281
- , Amerigo 225
- , Carlo 34
- , Giambattista 155
- , Piero 155, 220, 225
- Stuart, Anna *vedi* Anna Stuart
- , Carlo I *vedi* Carlo I Stuart
- , Carlo II *vedi* Carlo II Stuart
- , Giacomo I *vedi* Giacomo I Stuart
- , Giacomo II *vedi* Giacomo II Stuart
- , Maria *vedi* Maria Stuart
- , Maria II *vedi* Maria II Stuart
- Susini, Giovanni Francesco 63
- Suttermans, Justus 45, 55, 108, 119, 122, 126, 245, 247, 263
- Talman, John 208
- Tanucci, Andrea 228
- , Bernardo 227-229
- Targioni Tozzetti, Giovanni 97-98, 100
- , Ottaviano 97
- Tarlantini, Federico 102
- Tasso, Torquato 251-252, 276
- Teferi, Teresa Diomira 168
- Tempesti, Domenico 212-213, 224, 245
- Tempi, famiglia 218, 234
- , Leonardo 234
- , Ludovico 232-234
- Thou, Jacques-Auguste de 251
- Tinsdale, famiglia 219
- Tintoretto, Domenico (Domenico Robusti detto) 37-40, 44-45
- , Jacopo (Jacopo Robusti detto) 37, 39, 110-111, 130-131
- Tiraboschi, Girolamo 271-272
- Titi, Tiberio 49
- Tommasi, Anton Domenico 258
- Torelli, Felice 170
- Tornabuoni, famiglia 147
- Tornaquinci, Caterina (di Mario) 234
- Tornini, Luca 274
- Torricelli, Evangelista 246
- Trafedi, Tomaso 124
- Tramontano, Mauro 8
- Trevisani, Francesco 219
- Tudor, Enrico VIII *vedi* Enrico VIII Tudor
- , Maria I *vedi* Maria I Tudor
- Tuman Bay II, sultano egiziano 255
- Turner, Nicholas 120
- Urbano VIII, papa (Maffeo Vincenzo Barberini) 81, 253
- Usher, James 253
- Usimbardi, famiglia 44
- Utens, Giusto 14-15, 24
- Vallet, Odoardo 208
- Valletta, Giuseppe 253
- Valois, famiglia 270
- , Carlo VIII di *vedi* Carlo VIII di Valois
- , Carlo IX di *vedi* Carlo IX di Valois
- , Enrico II di *vedi* Enrico II di Valois
- , Enrico III di *vedi* Enrico III di Valois
- , Francesco I di *vedi* Francesco I di Valois
- , Francesco II di *vedi* Francesco II di Valois
- Valois-Orléans, Luigi XII di *vedi* Luigi XII di Valois-Orléans
- Van der Krogt, Pieter 81
- Van Douven, Jan Frans 261-262
- Van Dyck, Antoon 141, 263
- Vasari, Giorgio 250, 273
- Vascellini, Gaetano 19-20, 224-225
- Vecellio, Tiziano 111-113, 115-116, 120, 123, 128
- Velluti, Maddalena (di Luigi) 149
- , Paolo 149
- Venturi, Adolfo 20
- Verdiana da Castelfiorentino, santa 98, 100, 105

- Veronese (Paolo Caliari detto il) 111, 116, 123, 128-130, 160
- Vespucci, Amerigo 134
- Vignola (Iacopo Barozzi detto il) 276
- Villani, Filippo 252
- Villareale, Valerio 228
- Villifranchi, Giovanni Cosimo 127
- Visconti, Valentina 271
- Visonà, Mara 7-9, 59, 107, 121, 127, 129, 147, 165, 176, 187, 191, 209, 211, 214-215, 217, 269
- Vitelli, Alessandro 254
- , Paolo 254
- Vittoria della Rovere, granduchessa di Toscana 126, 263
- Viviani, Vincenzo 66, 226, 245-246, 264
- Voltaire, François-Marie Arouet detto 280
- Volterrano (Baldassarre Franceschini detto il) 36, 102, 119, 124
- Voss, Gerhard Johannes 251
- Wallis, John 252
- Wettin, Augusto II *vedi* Augusto II Wettin
- , Augusto III *vedi* Augusto III Wettin
- Wittelsbach, Ferdinando Maria di *vedi* Ferdinando Maria di Wittelsbach
- , Massimiliano I di *vedi* Massimiliano I di Wittelsbach
- , Massimiliano II Emanuele di *vedi* Massimiliano II Emanuele di Wittelsbach
- , Violante Beatrice di 167-168, 195, 261-262
- Wittelsbach-Neuburg, Giovanni Guglielmo di *vedi* Giovanni Guglielmo di Wittelsbach-Neuburg
- Wittelsbach-Simmern, Federico V di *vedi* Federico V di Wittelsbach-Simmern
- Wolsey, Thomas 254
- Wright, Edward 216
- Young, Eric
- Zambino, Bernardo 8
- , Davide 8
- Zamboni, Giovanni Giacomo 211-212
- Zangheri, Luigi 10, 17-18, 20
- Zeri, Federico 272
- Zocchi, Giuseppe 217-218
- Zoffany, Johann 207, 215
- Zondadari, Marco Antonio 253

STUDI E SAGGI

Published books

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Betti M., Brovadan C. (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*
- Biagini C. (edited by), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (edited by), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architectur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Fрати M., *"De bonis lapidibus concii": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Lauria A., Benesperi B., Costa P., Valli F., *Designing Autonomy at Home. The ADA Project. An Interdisciplinary Strategy for Adaptation of the Homes of Disabled Persons*
- Lauria A., Flora V., Guza K., *Five Albanian Villages. Guidelines for a Sustainable Tourism Development through the Enhancement of the Cultural Heritage*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (edited by), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (edited by), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Paolucci F. (edited by), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Castorina M., *In the garden of the world. Italy to a young 19th century Chinese traveler*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*

Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
Squarcini F. (edited by), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
Sagiya I., Castorina M. (edited by), *Trajectories: Selected papers in East Asian studies* 軌跡
Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
Cingari F. (edited by), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
Federico V., Fusaro C. (edited by), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
Ferrara L., Sorace D., Bartolini A., Pioggia A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
Ferrara L., Sorace D., Cafagno M., Manganaro F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*
Ferrara L., Sorace D., Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
Ferrara L., Sorace D., Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
Ferrara L., Sorace D., Civitarese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
Ferrara L., Sorace D., Comporti G.D. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
Ferrara L., Sorace D., De Giorgi Cezzi, Portaluri P.L. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
Ferrara L., Sorace D., Marchetti B., Renna M. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
Palazzo F., Bartoli R. (edited by), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
Sorace D. (edited by), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
Trocker N., De Luca A. (edited by), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

Ammannati F., *Per filo e per segno. L'Arte della Lana a Firenze nel Cinquecento*
Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*

Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
 Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*
 Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Il Corporativismo nell'Italia di Mussolini. Dal declino delle istituzioni liberali alla Costituzione repubblicana*
 Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Intellettuuali e uomini di regime nell'Italia fascista*
 Ciampi F., *Come la consulenza direzionale crea conoscenza. Prospettive di convergenza tra scienza e consulenza*
 Ciampi F., *Knowing Through Consulting in Action. Meta-consulting Knowledge Creation Pathways*
 Ciappei C. (edited by), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
 Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
 Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
 Garofalo G. (edited by), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
 Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
 Lazzeretti L. (edited by), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
 Lazzeretti L. (edited by), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
 Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
 Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
 Mastronardi L., Romagnoli L. (edited by), *Metodologie, percorsi operativi e strumenti per lo sviluppo delle cooperative di comunità nelle aree interne italiane*
 Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
 Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
 Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (edited by), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
 Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
 Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
 Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
 Brunkhorst H., *Habermas*
 Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
 Cambi F., Mari G. (edited by), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
 Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
 Desideri F., Matteucci G. (edited by), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
 Desideri F., Matteucci G. (edited by), *Estetiche della percezione*
 Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
 Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
 Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
 Michelini L., *Il nazional-fascismo economico del giovane Franco Modigliani*
 Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
 Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*

Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, edited by Iginio Ariemma
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

FISICA

Arecchi F.T., *Cognizione e realtà*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Antonucci F., Vuelta García S. (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*

Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*

Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*

Caracchini C., Minardi E. (edited by), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*

Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*

Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*

Dei L. (edited by), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*

Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, edited by Teresa Megale e Francesca Simoncini

Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*

Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*

Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*

Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*

Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*

Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*

Frosini G., Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*

Galigani G., *Salomé, mostruosa fanciulla*

Gigli D., Magnelli E. (edited by), *Studi di poesia greca tardoantica*

Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*

Gorman M., *I nostri valori, rivisti. La biblioteconomia in trasformazione*

Graziani M., Abbati O., Gori B. (edited by), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*

Graziani M. (edited by), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*

Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*

Guerrini M., Mari G. (edited by), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*

Keidan A., Alfieri L. (edited by), *Deissi, riferimento, metafora*

Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*

Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*

Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*

Nosilia V., Prandoni M. (edited by), *Trame contro luce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*

Pagliari A., Zuccala B. (edited by), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*

Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*

Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*

Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
Vicente F.L., *Altri orientatismi. L'India a Firenze 1860-1900*
Virga A., *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2017*
Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018*

MATEMATICA

Paolo de Bartolomeis, *Matematica. Passione e conoscenza. Scritti (1975-2016)*, edited by Fiammetta Battaglia, Antonella Nannicini e Adriano Tomassini

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (edited by), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PEDAGOGIA

Bandini G., Oliviero S. (edited by), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*
Mariani A. (edited by), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., *"Homo oeconomicus". Paradigma, critiche, revisioni*
Cipriani A. (edited by), *Partecipazione creativa dei lavoratori nella 'fabbrica intelligente'. Atti del Seminario di Roma, 13 ottobre 2017*
Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attività lavorative*
Cipriani A., Ponzellini A.M. (edited by), *Colletti bianchi. Una ricerca nell'industria e la discussione dei suoi risultati*
Corsi C. (edited by), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
De Boni C. (edited by), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
De Boni C. (edited by), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*
Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Renda F., Ricciuti R., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (edited by), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (edited by), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (edited by), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SCIENZE E TECNOLOGIE AGRARIE

- Surico G., *Lampedusa: dall'agricoltura, alla pesca, al turismo*

SCIENZE NATURALI

- Bessi F.V., Clauser M., *Le rose in fila. Rose selvatiche e coltivate: una storia che parte da lontano*
Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
Alacevich F.; Bellini A., Tonarelli A., *Una professione plurale. Il caso dell'avvocatura fiorentina*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
Becucci S. (edited by), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*
Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
Bettin Lattes G. (edited by), *Per leggere la società*
Bettin Lattes G., Turi P. (edited by), *La sociologia di Luciano Cavalli*
Burrioni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
Catarsi E. (edited by), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
Leonardi L. (edited by), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Nuvolati G., *Sviluppo urbano e politiche per la qualità della vita*
Ramella F., Trigilia C. (edited by), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (edited by), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (edited by), *Joseph Guillaume Desmaysis Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Califano S., Schettino V., *La nascita della meccanica quantistica*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (edited by), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (edited by), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*

Bucelli A. (edited by), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*

Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*

Galletti M., *Decidere per chi non può*

Galletti M., Zullo S. (edited by), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

STUDI EUROPEI

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Scalise G., *Il mercato non basta. Attori, istituzioni e identità dell'Europa in tempo di crisi*

Finito di stampare da
Logo s.r.l. – Borgoricco (PD) – Italia

Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento.

Le sculture celate o esibite con sfarzo nei giardini e nei palazzi, le scelte di gusto e le strategie collezionistiche della dinastia granducale e delle famiglie nobiliari, la fiorente produzione grafica e pittorica degli artisti toscani e forestieri, così come i temi della grande decorazione murale sono alcuni degli aspetti trattati in *Donum*, raccolta di saggi che offre al lettore riflessioni e notizie inedite sulle opere e sui contesti dell'arte fiorentina tra Cinque e Settecento. Filo conduttore entro tale vasto panorama di studi è il metodo, caratterizzato dall'attento studio della documentazione archivistica, dei contesti di riferimento, e dall'esercizio della *connoisseurship*. Il volume raccoglie contributi di studiosi formati presso l'Università di Firenze e di storici dell'arte che hanno partecipato al pomeriggio di studi in onore di Mara Visonà, organizzato nel 2016.

Marco Betti, laureatosi con lode in Storia dell'arte presso l'Università di Firenze, nel 2015 è borsista per la Richmond University a Londra, e sempre nel Regno Unito partecipa nel 2017 come relatore al primo International Congress in Wax Modelling. Lavora come collaboratore esterno all'Opificio delle Pietre Dure, affiancando, parallelamente, l'attività di insegnamento della storia dell'arte nei licei, nelle scuole per guide turistiche e all'Università dell'Età Libera.

Carlotta Brovadan si è laureata in Storia dell'arte all'Università di Firenze, è stata borsista della Fondazione "Roberto Longhi" e ha conseguito il dottorato presso l'Università di Roma Tor Vergata con una tesi dedicata agli scambi artistici e culturali tra Firenze e la Francia al tempo di Ferdinando II de' Medici. Ha collaborato con il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e l'Opificio delle Pietre Dure e attualmente lavora presso la Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali.

Sommario: Presentazione di Marco Betti e Carlotta Brovadan, contributi di Eleonora Arba, Silvia Benassai, Marco Betti, Carlotta Brovadan, Agnese Cardini, Lisa Leonelli, Laura Morelli, Medardo Pellicciari, Tommaso Prizzon, Alessia Sisi.

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-180-8 (print)
ISBN 978-88-5518-181-5 (PDF)
ISBN 978-88-5518-182-2 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-181-5