

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, appresso 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 Carneseccchi. [OVS, Firenze]



Figura 2 – Antonio Puglieschi, *Allegoria della Notte*. Firenze, palazzo Mondragone Carneseccchi. [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 cammeo 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.