

An intricate black and white engraving of the Palazzo Pitti courtyard in Florence. The scene is framed by a large archway supported by two massive columns. Above the arch, a central shield-shaped crest is flanked by two winged figures, likely putti, holding a staff and a scale. The courtyard itself is a large, open space with a central building featuring three levels of arched loggias. In the foreground, a small, simple structure with a flat roof stands on the left, and a few small figures of people are scattered across the courtyard. The style is characteristic of 18th or 19th-century architectural engravings.

BOLLETTINO  
2021

AMICI DI PALAZZO PITTI



# Amici di Palazzo Pitti

## Bollettino 2021

*a cura degli Amici di Palazzo Pitti*

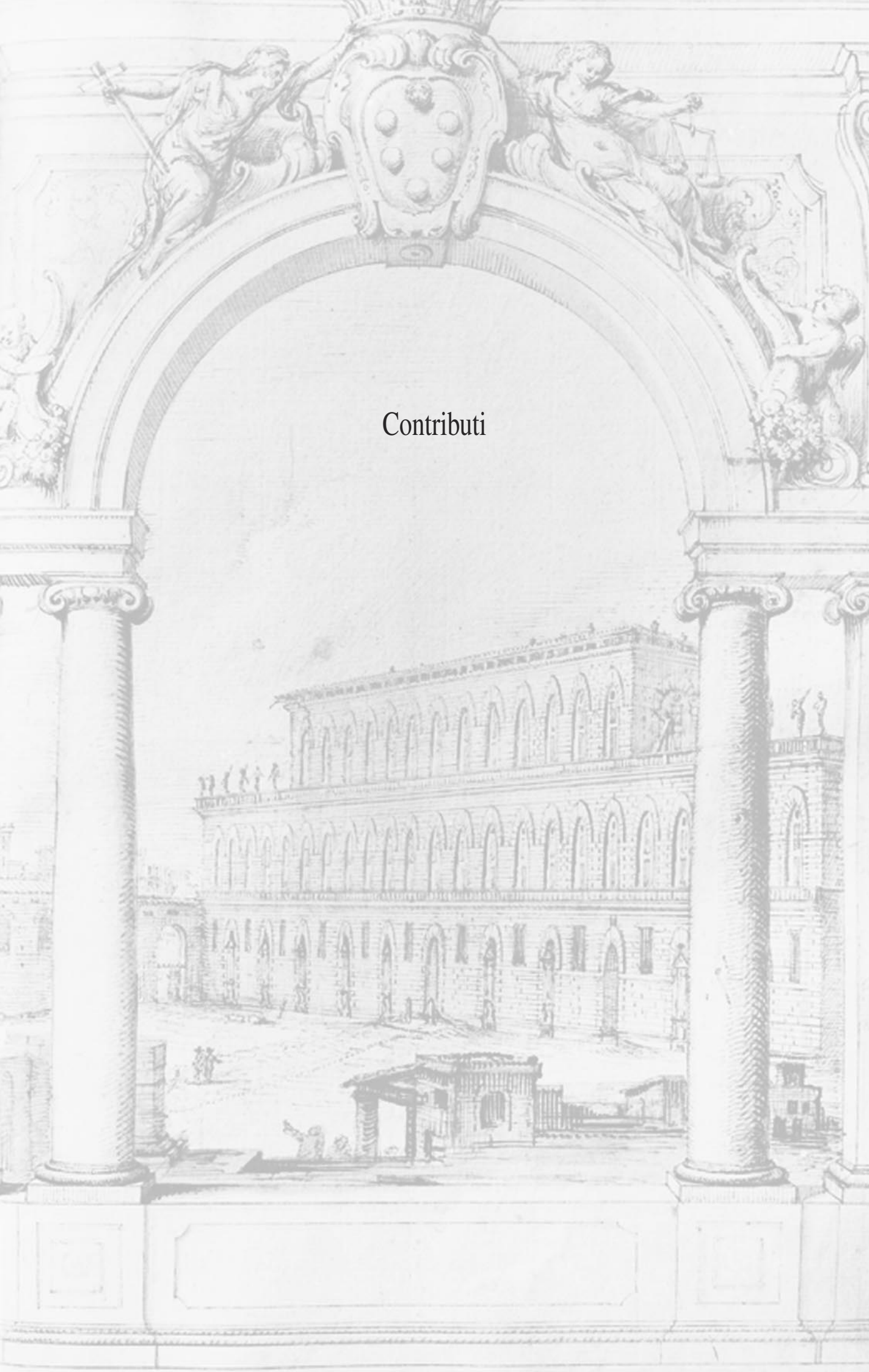
Presentazione, <i>Carlo Sisi</i>	2
Contributi	
Il tabernacolo di via San Giovanni angolo borgo San Frediano <i>Lorenzo Manzani</i>	4
Un palazzo "anticamente moderno": interpretazioni dell'Antico nei primi due cantieri di Palazzo Pitti <i>Silvia Frison</i>	18
Il Giurisdizionalismo della Reggenza e di Pietro Leopoldo: tra Palazzo, Chiesa e Monastero di S. Felicità <i>M. Cristina François</i>	24
Memorie napoleoniche a Palazzo Pitti: i nuovi quartieri per Napoleone e Maria Luisa d'Austria <i>Laura Baldini, Silvestra Bietoletti</i>	40
Giovanni Fattori a Torino: i prestiti della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti <i>Silvestra Bietoletti</i>	55
Novità per i cataloghi	
Baccio Bandinelli - Andrea del Minga: precisazioni sulla storia dei quattro quadri per Eleonora <i>Serena Padovani</i>	61
La 'doppia' <i>Maddalena penitente</i> del Cigoli nella Galleria Palatina <i>Augusto Russo</i>	75
Attività dell'Associazione	
Progetti territoriali 2021	92
Le parole di Dante	94
Visite in città e fuori città	95
Conferenze	98
Eventi	98
Piccola Antologia	
Per Clarissa	101
L'Associazione Amici di Palazzo Pitti	103

# Presentazione

Si chiude un anno di ansie e, insieme, di speranza, che proprio il nostro Bollettino vuole alimentare non soltanto accogliendo i nuovi contributi di studiosi che hanno messo a disposizione le loro ricerche su argomenti che riguardano gli ambiti di interesse della nostra Associazione, ma anche registrando il calendario di eventi e di visite di studio che testimoniano appunto la costante vitalità dimostrata nel superare il difficile momento che ci ha trovati saggiamente cauti, ma nello stesso tempo decisi a non interrompere le azioni culturali che da sempre ci contraddistinguono. Ancora una volta le curatrici di questo numero sono riuscite a selezionare contributi di grande interesse relativi alle vicende architettoniche e amministrative di Palazzo Pitti, alle inesauribili risorse offerte dai suoi apparati decorativi, alle opere di collezione che offrono spunti di approfondimento e di inedite considerazioni; senza tralasciare 'evasioni' in città alla ricerca di testimonianze artistiche coerenti con lo straordinario cantiere della reggia. Le numerose visite svoltesi durante l'intero anno sono state il naturale prolungamento del nostro impegno a integrare il Palazzo, idealmente e concretamente, nel tessuto cittadino; mentre la nostra partecipazione ad eventi importanti come il 'Progetto Napoleone 2021' e il 'Festival delle Associazioni Culturali Fiorentine' ha inteso rafforzare la nostra identità sociale nel più ampio panorama degli enti operanti nell'ambito del Terzo Settore.

È inutile dunque sottolineare la valenza che il Bollettino assume quale indiscutibile strumento scientifico ma anche, ci tengo a sottolinearlo, quale testimone di anni operosi e pertinace assertore dell'"autonomia" storica ed artistica di Palazzo Pitti.

*Il Presidente*  
Carlo Sisi



Contributi

# Il tabernacolo di via San Giovanni angolo borgo San Frediano

Lorenzo Manzani

Percorrendo borgo San Frediano in direzione dell'omonima porta, all'angolo con l'ultima traversa sulla sinistra, via San Giovanni, è possibile ammirare un grande tabernacolo stradale (fig. 1), che in origine si trovava sul lato opposto di quell'incrocio, in corrispondenza dell'odierna Galleria d'arte Romanelli.

In questa zona del rione di San Frediano, nel corso del XV secolo, era presente un ospedale intitolato a santa Lucia, di proprietà della Compagnia del Bigallo (fig. 2), che ospitava i pellegrini di passaggio lungo il borgo e quasi certamente esisteva già nel 1428. Secondo il Limburger, esso fu fondato proprio in quell'anno; leggermente più vago il Guarnieri, per il quale «Nel 1428 [...] esisteva un ospedale intitolato a santa Lucia»; più esaustivo il Richa, il quale narra che la Compagnia del Bigallo il 16

Fig. 1. Tabernacolo di via San Giovanni, angolo borgo San Frediano.





Fig. 2. Veduta di borgo San Frediano da via San Giovanni: in primo piano a sinistra l'edicola del tabernacolo, sullo sfondo l'odierna Galleria d'arte Romanelli, in origine Ospedale di Santa Lucia, su cui era posta la pittura del tabernacolo (quest'ultimo, all'epoca, ancora privo dell'edicola marmorea ottocentesca).

Fig. 3. Ingresso alla Galleria d'arte Romanelli, un tempo portale dell'antica chiesa del Monastero dell'Arcangelo Raffaello; sopra la porta, il bassorilievo in marmo di Bartolomeo Cennini.



febbraio 1427 vendette due ospedali di sua proprietà situati in via de' Bardi e, probabilmente con parte dei soldi ottenuti da tali cessioni, comprò in borgo San Frediano, vicino all'omonima porta cittadina, una casa da un privato cittadino ed un orto dal monastero delle monache di san Giovanni Battista, costruendo poi sulle proprietà così acquisite un nuovo ospedale, ove trasferire nel 1428 le funzioni svolte nei precedenti loro ospedali di via de' Bardi<sup>1</sup>.

Borgo San Frediano era allora un'importante arteria di comunicazione: già presente in epoca etrusca, poi via consolare romana, la strada si trovava infatti, insieme ad altre vie e borghi in linea fra loro<sup>2</sup>, sull'asse viario che collegava Pisa ed il suo porto sul mar Tirreno con

l'antica città di Spina sul delta del Po, sul versante adriatico<sup>3</sup>.

Nel 1530-1531 i locali dell'ospedale di Santa Lucia furono occupati dalle benedettine provenienti dal monastero di Sant'Anna in Verzaia, poco fuori porta San Frediano<sup>4</sup>, che era stato distrutto nel settembre 1529 durante l'assedio di Firenze<sup>5</sup>; in questo periodo l'antico ospedale assunse la doppia intitolazione a sant'Anna e santa Lucia<sup>6</sup>. Poco dopo, nel 1534, trasferitesi le benedettine nella zona del Prato<sup>7</sup>, s'insediarono al loro posto, in San Frediano, le terziarie francescane, più precisamente le monache dell'Arcangelo Raffaello, dette "Romite del Ponte", poiché a partire dal XIV secolo si erano stabilite in una delle cappelline (romitori) presenti sulle pigne del ponte di Rubaconte (oggi ponte alle Grazie)<sup>8</sup>. Giunte in San Frediano, le monache fondarono il monastero dell'Arcangelo Raffaello, un complesso piuttosto grande, i cui vasti orti si estendevano fino alla riva dell'Arno<sup>9</sup>.

Alla metà del Seicento si decise di dotare il monastero di una chiesa nuova e più grande<sup>10</sup>, realizzata dall'architetto Pier Francesco Silvani<sup>11</sup>. Il 5 settembre 1642, dovendo aprire una porta della chiesa, si rese necessario il distacco di quella porzione di muro comprendente l'affresco del tabernacolo dell'antico ospedale di Santa Lucia, che venne quindi trasferito di fronte, su un edificio di via San Giovanni<sup>12</sup>. Il monastero dell'Arcangelo Raffaello verrà poi soppresso nel maggio 1734 e trasformato in ospedale per poveri mendicanti dal 1748<sup>13</sup>.

Soppresso anche quest'ultimo dal granduca Pietro Leopoldo nel 1784, la struttura dell'antica chiesa fu acquistata nel 1829 da Lorenzo Bartolini, che la restaurò e la adibì a proprio studio di scultura. Dopo la morte di Bartolini, nel 1851 il laboratorio venne rilevato dal suo allievo prediletto, Pasquale Romanelli, che dal 1860 vi aprì anche una galleria d'arte; ancora oggi è presente nell'edificio un'importante galleria e scuola di scultura, condotta dalla quinta generazione della famiglia Romanelli (fig. 3)<sup>14</sup>. Negli altri ambienti, appartenuti un tempo al monastero dell'Arcangelo Raffaello e poi all'ospedale per poveri mendicanti, dopo alcune trasformazioni degli spazi interni in relazione alle varie destinazioni d'uso che si erano susseguite,



Fig. 4. L'angolo stradale fra via San Giovanni e borgo San Frediano, con la casa che nell'Ottocento fu della famiglia Vitali e il tabernacolo ivi collocato nel 1642.

nel 1845 vi ebbe sede dapprima la Manifattura Tabacchi ed in seguito una caserma; dal 1895 vennero realizzate abitazioni civili.

Il tabernacolo stradale dell'antico ospedale di Santa Lucia, dopo il citato distacco e trasferimento del 1642, venne restaurato nel 1825 da Giuseppe Vitali, proprietario dell'edificio su cui l'affresco era stato trasportato nel Seicento (fig. 4)<sup>15</sup>. Sempre il Vitali, nel 1852, fece costruire l'edicola di marmo in stile neoclassico che racchiude la pittura e fece porre una lapide-ricordo con un'iscrizione<sup>16</sup>; sul finire del secolo, nel 1888, Maria Vitali, nipote ed erede di Giuseppe, fece nuovamente restaurare il tabernacolo e sostituì la vecchia lapide con un'altra, tuttora *in loco*, in cui viene ripercorsa tutta la storia del manufatto (fig. 5)<sup>17</sup>.

Un ulteriore intervento di restauro si ebbe nel 1956 ad opera dei fratelli Cesare e Lamberto Benini, i quali, dopo aver staccato l'affresco e trasferito la sola pellicola pittorica su un supporto di masonite con un

Fig. 5. Particolare della lapide fatta murare sotto al tabernacolo da Maria Vitali a fine Ottocento.

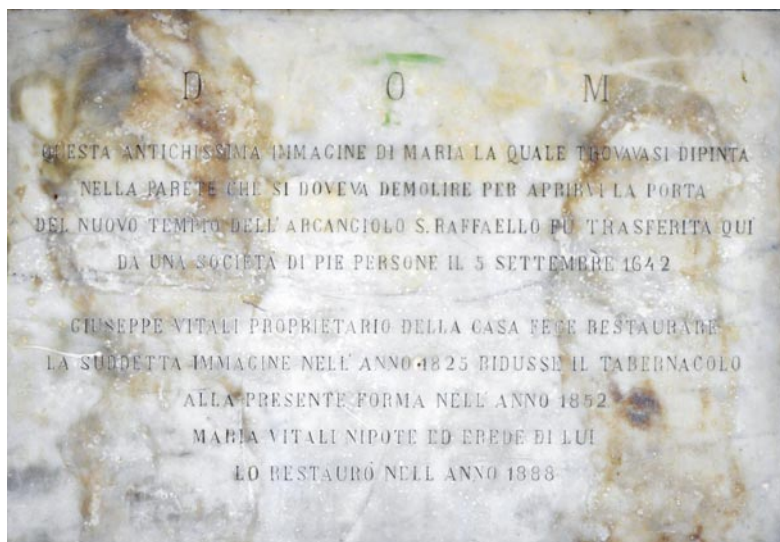




Fig. 6. Maestro di Signa (attr.),  
*Madonna in trono con il Bambino e  
 angeli*, prima metà del XV secolo,  
 pittura murale.



Fig. 7. Maestro di Signa (attr.),  
*Madonna in trono con il Bambino e  
 angeli*, part.



telaio in legno, eseguirono una ridipintura pressoché totale dell'opera, dal momento che «le parti mancanti [...] si estendevano per circa 9/10 dell'intera superficie»<sup>18</sup>.

Gravemente danneggiato dall'alluvione del 1966 e successivamente restaurato, nel 2012-2013 si rese necessario un nuovo intervento di recupero; in tale occasione, oltre al restauro della pellicola pittorica e dei supporti su cui essa poggia (pannello di masonite, telaio in legno), nonché di tutta l'edicola e della lapide sottostante (compresa la cornice in pietra serena che la racchiude), è stato installato un nuovo sportello di protezione con un vetro "a giorno", per poter controllare in qualunque momento lo stato di conservazione della pittura; all'interno dell'edicola è stato inoltre approntato un sistema d'illuminazione, affinché il dipinto sia ammirabile anche nelle ore serali e notturne<sup>19</sup>.

Al centro dell'affresco – una *Madonna in trono con il Bambino e angeli* (fig. 6) – è raffigurata la Vergine, seduta su di un trono dalle forme ormai già rinascimentali e riccamente decorato con paraste scanalate, la nicchia in prospettiva ed il frontone arcuato con volute. Maria tiene in braccio il Bambino, il quale sta poppando dalla mammella della Madre (fig. 7): tale gesto, oltre agli sguardi rivolti entrambi verso lo spettatore, alludono al sostegno sia materiale che spirituale che l'antico ospedale di santa Lucia, per il quale era stato realizzato il tabernacolo, avrebbe fornito a chiunque ne avesse avuto bisogno (pellegrini, viandanti, indigenti, infermi...). Ai lati del trono, in alto sono presenti due angeli con le braccia incrociate al petto in atto di adorazione, mentre i due angeli in basso, inginocchiati, sono raffigurati in atto di suonare, quello di sinistra una cetra, quello di destra un cembalo (figg. 8, 9)<sup>20</sup>.



Fig. 8. Maestri di Signa (attr.), *Madonna in trono con il Bambino e angeli*, angelo musicante con cetra.



Fig. 9. Maestri di Signa (attr.), *Madonna in trono con il Bambino e angeli*, angelo musicante con cembalo.

L'affresco originale, secondo l'attribuzione proposta per la prima volta da Cecilia Frosinini e confermata successivamente anche dal Comitato per il Decoro ed il Restauro dei Tabernacoli, sarebbe stato realizzato dal cosiddetto Maestro di Signa, probabilmente, a detta del solo Comitato, nella prima metà del XV secolo<sup>21</sup>.

Formatosi nella bottega di Bicci di Lorenzo, compagno di lavoro e coetaneo del figlio di questi, Neri, il Maestro di Signa è un anonimo pittore quattrocentesco, che deve il nome alla sua opera più importante, ovvero gli affreschi con *Storie della beata Giovanna* nel coro della pieve di San Giovanni Battista a Signa (1462)<sup>22</sup>. Partendo da tale ciclo pittorico, a questo artista è stato attribuito un *corpus* di opere presenti in chiese e tabernacoli stradali sia di Firenze che, soprattutto, del contado fiorentino, in particolare nella zona delle Signe. I suoi esordi sono da rintracciare, sempre nell'ambito della bottega del maestro Bicci, in alcune figure degli affreschi del tempio battesimale nella pieve di San Martino a Gangalandi, presso Lastra a Signa (1433)<sup>23</sup> e nel *San Matteo* del duomo di Firenze, realizzato negli anni immediatamente successivi<sup>24</sup>. Nel prosieguo della sua carriera, il Maestro di Signa sarà chiamato a realizzare vari dipinti su tavola ed affreschi per una committenza varia (sia pubblica che privata), nella maggior parte dei casi localizzata nei territori della provincia fiorentina (Signa, Lastra a Signa, Empoli, Valdelsa, Bagno

a Ripoli, Chianti, Valdarno inferiore, Mugello...), quest'ultima ancora legata alla tradizione artistica del passato. È questa infatti la peculiarità stilistica del Maestro di Signa: pur accogliendo soluzioni formali innovative (in particolare nelle architetture – troni, nicchie, porticati – dove si riscontra l'influsso delle opere tarde del Beato Angelico e di Domenico Veneziano e si cerca di rappresentare in prospettiva) e pur tendendo alla nuova arte rinascimentale, che si stava affermando in quel periodo, egli resta comunque ancorato al precedente stile tardogotico ed alla matrice bicesca: ne esce una figura artistica di raccordo fra l'antico e il nuovo, in grado di comunicare, coi suoi modi ancora popolareggianti, rusticani ed artigiani, al pubblico meno colto della campagna la *koinè* artistica fiorentina<sup>25</sup>.

Secondo studi più recenti, soprattutto quelli dedicati al Maestro di Signa da Cecilia Frosinini, l'anonimo potrebbe essere identificato con Antonio di Maso<sup>26</sup>: questi, per quanto al momento si è a conoscenza, era un allievo di Bicci di Lorenzo negli anni '20 del XV secolo<sup>27</sup> e suo collaboratore anche dopo il 1434, quando si concluse il sodalizio lavorativo ("compagnia") tra Bicci e Stefano d'Antonio di Vanni<sup>28</sup>, e quando Antonio di Maso, già titolare di una propria bottega autonoma, si immatricolò all'Arte dei Medici e degli Speziali<sup>29</sup>. A conferma di tale identificazione, oltre ai ripetuti contatti documentati col coetaneo Neri di Bicci, figlio del maestro, il fatto che nel 1455 Antonio di Maso fu chiamato a fare da giudice nello stimare il valore economico degli affreschi eseguiti a San Martino a Gangalandi dalla bottega di Bicci di Lorenzo: la Compagnia della Vergine Maria, committente di tali opere, doveva infatti ancora finire di pagare le spese sostenute dalla bottega artistica per eseguire questi lavori, pertanto sia il figlio Neri (erede di Bicci, morto tre anni prima) che la suddetta Compagnia furono concordi nel chiamare Antonio di Maso a fare da arbitro: proprio l'unanimità di tale scelta, a differenza di quanto avveniva di solito nei contenziosi e nelle dispute<sup>30</sup>, induce a pensare che venne individuata una persona di fidato giudizio che, avendo preso parte ai lavori ed essendone testimone diretto, doveva ben conoscere il costo dei materiali e tutte le varie voci di spesa; dal momento che, come già accennato in precedenza, parte degli affreschi di San Martino a Gangalandi sono stilisticamente attribuibili al Maestro di Signa, si può quindi dedurre, sia pur restando nel campo delle ipotesi, che quest'artista possa essere Antonio di Maso<sup>31</sup>.

L'attribuzione al Maestro di Signa anche del tabernacolo di via San Giovanni appare plausibile sia per motivi storici che soprattutto stilistici.

Il suo maestro Bicci di Lorenzo fino agli anni '40 del XV secolo abitava ed aveva la bottega proprio in quella zona dell'Oltrarno fiorentino, presso l'odierna via di Camaldoli, nelle immediate vicinanze del tabernacolo, salvo poi trasferirsi, probabilmente alla metà di quel decennio, poco più in là, nel tratto dell'attuale via dei Serragli compreso fra via Santa Monaca e via del Campuccio, ma mantenendo la propria bottega di lavoro in Camaldoli<sup>32</sup>. Ad ulteriore conferma della presenza bicesca in questa particolare zona cittadina, alcune opere riferibili alla sua bottega sempre in quegli anni: nel 1445-46, infatti, è lo stesso maestro Bicci a lavorare al convento di Santa Monaca<sup>33</sup>; a pochi passi da lì il tabernacolo del Canto alla Cuculia, stilisticamente attribuibile alla bottega di Bicci di Lorenzo ed in cui deve aver messo mano anche un giovane Maestro di Signa<sup>34</sup>; gli affreschi con *Storie della Passione* nella chiesa del monastero

di Santa Elisabetta delle Convertite, riferibili anch'essi, con ogni probabilità, agli esordi del Maestro di Signa, stavolta come pittore autonomo<sup>35</sup>. Questi, inoltre, sempre nell'Oltrarno fiorentino, lavorò anche nella chiesa di San Felice in Piazza<sup>36</sup>, in quella di San Niccolò Oltrarno<sup>37</sup> e decorò il tabernacolo stradale un tempo presente all'angolo fra via del Palazzo dei Diavoli e via Mortuli, in zona Isolotto, il cui affresco è ora collocato presso l'Oratorio di Santa Maria della Querce<sup>38</sup>.

Stilisticamente, nell'affresco del tabernacolo di via San Giovanni si ritrovano alcuni elementi comuni a varie altre opere del Maestro di Signa: il trono dalle forme rinascimentali e decorato col motivo della spirale prospettica<sup>39</sup>; le teste inclinate dei personaggi, i loro volti molto scorciati ed asimmetrici, con quei particolari lineamenti delle sopracciglia e del naso aquilino, e le loro mani dalla forma fortemente allungata; il viso della Madonna piuttosto rotondo (quasi un cerchio) nella parte non scorciata ed il leggero rigonfiamento del suo velo nella parte centrale di esso sopra la testa<sup>40</sup>; la corporatura paffuta e robusta del Gesù Bambino, la sua particolare capigliatura ed il suo poggiare un piedino sul braccio della Madre; le ginocchia sollevate degli angeli musicanti e le linee dei panneggi, come delle rette parallele, della metà inferiore delle loro vesti; la stessa tipologia iconografica del Bambino mentre sta poppando dalla Madre e guarda verso lo spettatore è ricorrente nel Maestro di Signa (si vedano altre sue Madonne col Bambino o Madonne del Latte).

Le ragioni storiche e quelle stilistiche, inoltre, trovano un punto di contatto se si considera che gli affreschi con *Storie dell'infanzia di Cristo* della chiesa di Santa Maria Vergine della Croce al Tempio possano anch'essi essere stati realizzati negli anni '40 del XV secolo dal Maestro di Signa, come suggerisce la Frosinini: dal momento che la chiesa all'epoca era una cappella dell'ospedale di San Niccolò, dipeso amministrativamente dal Bigallo, così come l'ospedale di Santa Lucia in borgo San Frediano, la studiosa ipotizza che sia gli affreschi di Santa Maria Vergine della Croce al Tempio sia il tabernacolo di San Frediano possano essere stati commissionati al pittore dalla Compagnia del Bigallo<sup>41</sup>.

Pertanto anche il tabernacolo di via San Giovanni è da inserirsi in questo contesto di opere che il Maestro di Signa avrebbe dipinto nel quinto decennio del XV secolo, un'epoca della sua carriera artistica in cui egli si stava staccando dal maestro Bicci di Lorenzo (il quale sarebbe morto poco dopo, nel 1452) per intraprendere una sua attività autonoma, all'insegna di importanti commissioni non solo nel contado fiorentino, dove comunque è concentrata la maggior parte delle sue opere, ma anche in città<sup>42</sup>.

Come già accennato, l'affresco è racchiuso all'interno di un'edicola in marmo di stile neoclassico (si noti come le paraste scanalate dell'edicola siano simili a quelle del trono), che reca sull'architrave un'iscrizione d'invocazione alla Madonna: «REGINA ANGELORUM ORA PRO NOBIS»; il frontone dell'edicola è sormontato da una croce.

Il tabernacolo stradale di via San Giovanni costituisce quindi una preziosa testimonianza storica e artistica della devozione popolare di quella parte del rione di San Frediano, tra i più caratteristici di Firenze, offrendo ancor oggi ai suoi abitanti conforto e protezione.

<sup>1</sup> W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz: Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1910, n. 592); E. GUARNIERI, *Le immagini di devozione nelle strade di Firenze*, in P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, 7 voll., Bonechi, Firenze ed. anastatica 1985-1987, VII, p. 150; G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze 1754-1762, VII, pp. 258-259). Sulla base delle notizie bibliografiche, si ritiene di poter fissare al 1428 la nascita dell'ospedale di Santa Lucia.

<sup>2</sup> Via Pisana, borgo San Frediano, via Santo Spirito, borgo San Jacopo, via de' Bardi.

<sup>3</sup> Fondata attorno al 540-530 a.C. dagli Etruschi (secondo Dionigi di Alicarnasso, invece, dai Pelasgi, un popolo greco antenato di quello classico) sul ramo meridionale del delta del Po, Spina fu un'importantissima città portuale (emporio), dove confluivano floridi scambi commerciali *in primis* con la Grecia, ma anche col Vicino Oriente, l'Egitto, la zona del Baltico etc. La città sopravvisse solo fino al III-II secolo a.C., quando fu progressivamente abbandonata e, in balia dei continui mutamenti del territorio costiero e vallivo, finì per essere sommersa dal fango; l'abitato di Spina fu ritrovato soltanto nella campagna di scavi del 1957-64 (la necropoli della città ed i relativi corredi funebri furono invece scoperti già a partire dal 1922).

<sup>4</sup> Per Guarnieri l'ospedale di Santa Lucia fu soppresso nel 1530 (E. GUARNIERI, *op. cit.*, VII, p. 150). In Limburger e Paolini, invece, si parla del 1531 (W. LIMBURGER, *op. cit.*, n. 592; C. PAOLINI, scheda *Casa studio Bartolini Romanelli*, in *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, Palazzo Spinelli – Claudio Paolini, Firenze 2011-2021, banca dati online, <http://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp>, ult. cons. 4/06/2022). L'equivoco fra le due date è chiarito da Richa, allorché riferisce che i Capitani del Bigallo rinunciarono all'ospedale il 13 dicembre 1530 (pur restando il Bigallo proprietario del complesso edilizio), ma le benedettine poterono stabilirvisi soltanto nel maggio 1531, causa lavori di trasformazione e adattamento dei locali da ospedale a convento; le funzioni dell'ospedale, comunque, cessarono nel 1530 (G. RICHA, *op. cit.*, IV, p. 224, VII, pp. 259-260; cfr. anche V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata*, 8 voll., Allegrini et al., Firenze 1789-1802, VII, p. 153).

<sup>5</sup> Fondato il 14 settembre 1318, il monastero di Sant'Anna in Verzaia fu distrutto «fino da' fondamenti» (Richa) il 21 settembre 1529 dalla stessa Repubblica Fiorentina, per fare terra bruciata attorno agli assediati: a tal fine, il giorno precedente (20 settembre) le religiose, sempre su ordine della Repubblica, furono fatte evacuare dal loro monastero. Alle benedettine, dopo essere state ospitate presso tre diverse abitazioni durante il periodo dell'assedio, nel 1530 fu finalmente concesso l'ospedale di Santa Lucia, di proprietà del Bigallo: il luogo fu scelto da Giovanni de' Stasis, commissario apostolico di papa Clemente VII, già "esperto" nel trovare nuovi monasteri e sistemazioni abitative per quelle religiose povere, rimaste senza una loro sede (G. RICHA, *op. cit.*, IV, pp. 221, 223-224; V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *op. cit.*, VII, pp. 152-153).

<sup>6</sup> La Compagnia del Bigallo, oltre a restare comunque proprietaria del complesso edilizio, era anche «Protettrice, e Difensora del nuovo Monastero» delle benedettine (G. RICHA, *op. cit.*, IV, p. 224, VII, p. 259; W. LIMBURGER, *op. cit.*, n. 592; F. BELLANDI, *La soppressione dei conventi nel tessuto della città di Firenze*, tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architet-

tonica e Urbana, Università degli Studi di Firenze, tutor prof. U. Tramonti, Firenze 2014, p. 113). La doppia intitolazione, che figurava fra le condizioni del contratto stipulato tra i Capitani del Bigallo e le benedettine, è riportata anche dal Limburger e dalla Bellandi.

<sup>7</sup> Scontente per vari motivi della nuova sistemazione in San Frediano (in particolare per la ristrettezza degli spazi), le benedettine scrissero al duca Alessandro de' Medici, lamentandosi del nuovo convento sanfrediano e chiedendo di potersi trasferire nella chiesa ed ospedale di Sant'Eusebio sul Prato, all'epoca sotto il patronato dell'Arte dei Mercatanti. La richiesta fu accolta sia dal duca che dal Consiglio Generale dell'Arte, con votazione finale del 17 marzo 1533: ottenuta frattanto anche la licenza dell'arcivescovo fiorentino Andrea Buon-delmonti, il 25 marzo di quello stesso anno le religiose, «col-l'accompagnamento solenne di molte Gentildonne» (Richa), entrarono in Sant'Eusebio, che da allora prese a chiamarsi Sant'Anna sul Prato.

Tra le condizioni imposte dall'Arte dei Mercatanti nel contratto con le benedettine, anche quella che il convento di Sant'Anna e Santa Lucia in San Frediano venisse ceduto all'Arte medesima: alla luce di quanto già appreso dal contratto fra le benedettine e la Compagnia del Bigallo (vedi precedente nota 6) e dal futuro contratto fra quest'ultima e le terziarie francescane (vedi nota 9), se ne deduce che il Bigallo sia comunque sempre rimasto proprietario dell'immobile in San Frediano.

È curioso notare come, tra le cause della scontentezza delle benedettine per il nuovo convento in borgo San Frediano, vi fosse anche l'aria malsana che in quel luogo si respirava: tale motivazione, dovuta alla vicinanza col fiume Arno, sarà tra le cause del trasferimento di sede anche delle carmelitane dal loro monastero di Santa Maria degli Angeli, a poche centinaia di metri di distanza, sempre lungo il lato nord di borgo San Frediano (M. POCCHIANTI, *Sommario delle chiese, et luoghi pij di Fiorenza*, in Id., *Vite de' sette beati fiorentini fondatori del Sacro Ordine de' Servi*, Marescotti, Firenze 1589, p. 143; G. RICHA, *op. cit.*, I, p. 311, IV, pp. 225-226; V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *op. cit.*, VII, pp. 153-154).

<sup>8</sup> Il romitorio delle monache dell'Arcangelo Raffaello era quello posto proprio sulla coscia del ponte di Rubaconte, sulla sponda sinistra dell'Arno, dal lato di levante: all'epoca quel tratto si trovava in angolo con via dei Renai, dal momento che l'antico ponte era più lungo dell'attuale ponte alle Grazie e comprendeva anche il lungarno Serristori e la prima parte dell'odierna piazza de' Mozzi; in quel punto, inoltre, parallelo all'alveo dell'Arno vi era anche il canale delle Mulina.

Non si sa con certezza da quando le monache fossero presenti sul ponte, probabilmente dal 1370 circa, come riferisce il Passerini. Da non tener in considerazione le date proposte da Richa (il quale comunque, al tempo stesso, precisa che l'anno d'inizio è ignoto) e da Cresti. Pinzochere francescane e romitori erano presenti anche su altre pigne, è quindi facile fare confusione tra i vari oratori e religiose vissute sul ponte.

Unita al romitorio delle monache dell'Arcangelo Raffaello, su quella stessa pigna del ponte, vi era anche la chiesetta di Santa Maria della Carità, interamente affrescata al suo interno con scene delle monache in processione; vi era custodita una pala d'altare raffigurante la Madonna con in braccio il Bambino, dipinta da Raffaellino del Garbo. La chiesa venne restaurata nel 1712 a spese del prete Giovambattista Masini e decorata con affreschi di Mauro Soderini. Passata di proprietà alla fa-

miglia Torrighiani, la chiesetta venne demolita nel 1871, allorché venne realizzato il lungarno Serristori.

Nel 1424, in attuazione della riforma dei monasteri operata dall'abate Gomezio di Badia (riforma voluta da papa Martino V e confermata dal suo successore Eugenio IV), dal ponte di Rubaconte le monache furono trasferite dapprima in un piccolo convento poco fuori porta alla Giustizia (odierna piazza Piave), nella zona della Piagentina: nel 1529, però, a causa dell'eccessiva vicinanza del convento alle mura cittadine e del danneggiamento dello stesso, dovuto alla costruzione di un bastione difensivo, per ordine della Repubblica Fiorentina le religiose andarono nel monastero di San Clemente in via San Gallo, quindi, nel 1538 (o, secondo altre fonti, nel 1534), per concessione dell'allora duca Cosimo I, si spostarono ancora in borgo San Frediano nei locali dell'antico ospedale di Santa Lucia (M. POCCIANTI, *op. cit.*, p. 164; G. RICHA, *op. cit.*, I, pp. 166-169, IX, pp. 127-131; V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *op. cit.*, IV, pp. 343-344; L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, 2 voll., Jouhaud, Firenze 1866-1875, II, pp. 114-115; P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, 4 voll., Bonechi, Firenze 1977-1978, IV, pp. 81, 317-318; E. GUARNIERI, *op. cit.*, VII, p. 150; M. C. CRESTI, *Firenze. Le chiese e gli oratori scomparsi*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2016, pp. 227-228).

<sup>9</sup> Le monache francescane s'insediarono a San Frediano il 19 novembre 1538: nel contratto, stipulato pochi giorni prima (16 novembre) presso il notaio ser Andrea di Fioravante di Ugolino, fra le religiose ed i Capitani del Bigallo si stabiliva che la Compagnia del Bigallo restasse comunque proprietaria del complesso edilizio (G. RICHA, *op. cit.*, VII, p. 260, IX, pp. 131-132).

<sup>10</sup> È presumibile che una chiesetta – o comunque un qualche luogo di culto – fosse già presente nel monastero, come si evince dal Poccianti che la menziona nella sua opera (M. POCCIANTI, *op. cit.*, p. 142) e come peraltro lascia intuire il Richa: «Inoltre da' fondamenti alzarono una nuova Chiesa sul disegno di Pier Francesco Silvani, che dedicarono all'Arcangelo Raffaello» (G. RICHA, *op. cit.*, IX, p. 133).

<sup>11</sup> In quello stesso periodo (secondo e terzo quarto del XVII secolo) Pier Francesco Silvani stava lavorando nel vicino complesso del Cestello, dapprima al fianco di suo padre Gherardo nella ristrutturazione ed ingrandimento del monastero dei Cistercensi (oggi sede del Seminario Maggiore Arcivescovile di Firenze), poi, tra il 1670 e il 1674, da solo, nella costruzione della nuova chiesa del Cestello (progetto che gli sarà poi tolto in favore di Giulio Cerutti detto "il Colonnello"). Cfr. G. RICHA, *op. cit.*, IX, pp. 181-184; V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *op. cit.*, VIII, pp. 142-143: anche se qui pare che la costruzione della nuova chiesa sia stata affidata al padre Gherardo; F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), a cura di F. Ranalli, 7 voll., S.P.E.S., Firenze ed. anastatica 1974-1975 (ed. originale: Batelli e Compagni, Firenze 1845-1847), V, pp. 398-399; ACDRT (Archivio del Comitato per il Decoro ed il Restauro dei Tabernacoli), *Tabernacolo di borgo San Frediano angolo via di Cestello*, a cura di L. Manzani, Firenze 2018; S. RAGNI, voce *SILVANI, Pier Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2020, Treccani, Roma 1960-2020, tale voce è stata pubblicata nel 2020, come aggiunta *ex post* al volume 92, solo nella versione online del Dizionario, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-silvani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-silvani_%28Dizionario-Biografico%29/), ult. cons. 27/05/2022.

<sup>12</sup> Si trattò di un cosiddetto "stacco a massello", tecnica già in uso presso gli antichi romani per il distacco di pitture

murali, un'operazione che consiste nel tagliare tutta la porzione di muro su cui è posta la pittura (il muro viene segato sia ai lati del dipinto che nella parte sottostante ad esso), estrarla fuori mediante robuste assi di legno legate a catene di metallo, per poi trasportarla altrove (P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *op. cit.*, II, p. 54; E. GUARNIERI, *op. cit.*, VII, p. 150). Che si sia trattato di uno "stacco a massello" lo si evince anche dal testo della lapide che Giuseppe Vitali porrà poi presso il tabernacolo a metà Ottocento (vedi nota n. 16).

<sup>13</sup> Fu il granduca Gian Gastone de' Medici a voler erigere un conservatorio per i poveri mendicanti: a tal fine egli ottenne l'aiuto di papa Clemente XII, fiorentino, il quale, con la Bolla Pontificia del 15 maggio 1734, istituì detto conservatorio e, per approvvigionarlo di risorse economiche, sopresse l'ospedale di Bonifazio e quattro monasteri fiorentini, fra cui quello dell'Arcangelo Raffaello; le entrate finanziarie di tali luoghi ed istituzioni sopresse sarebbero dovute servire ad aiutare i poveri del nuovo conservatorio, intitolato a san Giovanni Battista, ma detto anche "di Bonifazio", che sarebbe dovuto sorgere in via san Gallo nei locali dell'antico omonimo ospedale: non è chiaro se l'ospizio per poveri mendicanti sorto poi in San Frediano, al posto del monastero dell'Arcangelo Raffaello, fosse una sorta di *dépendance* periferica del medesimo conservatorio di via San Gallo o invece un'istituzione altra, diversa, a sé stante.

Le monache dell'Arcangelo Raffaello, ormai ridotte di numero, lasciarono il loro monastero dell'Oltrarno soltanto la sera del 15 aprile 1749 e si trasferirono in un fabbricato all'interno del vasto complesso del nuovo conservatorio dei poveri di via San Gallo. Cfr. G. RICHA, *op. cit.*, IX, pp. 133-135; L. PASSERINI, *op. cit.*, II, p. 115; E. GUARNIERI, *ibidem*; M. C. CRESTI, *op. cit.*, p. 127; ASFi (Archivio di Stato di Firenze), Miscellanea di Pianta, c. 31, *Pianta del Conservatorio de Poveri di S. Giovanni Battista detto di Bonifazio [...] detto Conservatorio il di 15 Aprile 1749*, riproduzione digitale nella scheda redatta da M. Terzani in *CASTORE. Cartografia storica regionale*, progetto a cura di Regione Toscana, MiBACT e CIST, 2017, [http://www502.regione.toscana.it/searcherlite/cartografia\\_storica\\_regionale\\_scheda\\_dettaglio.jsp?imgid=5091](http://www502.regione.toscana.it/searcherlite/cartografia_storica_regionale_scheda_dettaglio.jsp?imgid=5091), ult. cons. 4/06/2022; C. PAOLINI, *op. cit.*; S. RONTANI, *Note storiche*, in ASFi, *Inventario sommario del Monastero dell'Arcangelo Raffaello (1466-1747)*, a cura di S. Rontani e F. Fiori, 2021.

<sup>14</sup> A testimonianza dell'antica chiesa e monastero dell'Arcangelo Raffaello, sull'architrave della porta d'ingresso alla Galleria Romanelli è presente un bassorilievo in marmo, realizzato negli anni '60 del XVII secolo da Bartolomeo Cennini, raffigurante *L'arcangelo Raffaele con Tobia*, intendendo per quest'ultimo il giovane Tobio. Cfr. G. RICHA, *op. cit.*, IX, p. 133; P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *op. cit.*, I, p. 370, IV, p. 81; B. SANTI, voce *CENNINI, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, 1979, Treccani, Roma 1960-2020, p. 562; S. BLASIO, voce *Cennini, Bartolomeo*, in G. PRATESI (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, 3 voll., Umberto Allemandi & C., Torino 1993, I, pp. 40, 74, II, tav. 90 (occorre precisare che l'esemplare menzionato a p. 74 del vol. I è ritratto nella tavola del vol. II è in realtà una copia in pietra presente in una collezione privata e non l'originale in marmo del Cennini situato in facciata, sopra la porta dell'attuale Galleria Romanelli; C. PAOLINI, *op. cit.*; S. RONTANI, *op. cit.*

Sempre sulla facciata della galleria d'arte è presente una lapide in ricordo di Pasquale Romanelli e del suo studio di scul-

tura, posta dal Comune di Firenze nel 1922: su di essa, accanto al medaglione in bronzo con l'effigie dello stesso Romanelli, si legge: «PASQUALE ROMANELLI / SCULTORE FIORENTINO / DI LORENZO BARTOLINI / DISCEPOLO E ADIUTORE DEGNO / QUI EBBE LO STUDIO / DAL 1851 AL 1887 / RINNOVANDO L'INCLITO ESEMPIO / DELL'ANTICA BOTTEGA GLORIOSA / IL COMUNE DI FIRENZE / L'ANNO MCMXXII».

<sup>15</sup> Circa il restauro del 1825, Giuseppe Vitali ne ordinò l'esecuzione il giorno 20 agosto, come si evince dal testo della lapide che egli stesso fece apporre presso il tabernacolo nel 1852 (vedi successiva nota 16).

<sup>16</sup> La lapide posta da Giuseppe Vitali non è quella attualmente presente sotto al tabernacolo (vedi successiva nota 17), ma un'altra precedente, riportata e trascritta dal Bigazzi: «D. O. M. / QUESTA ANTICHISSIMA IMMAGINE DI MARIA / CHE UNA VOLTA SI VEDEVA DIPINTA DOVE ORA LA / PORTA STA APERTA DEL NUOVO TEMPIO DELL'ARCANGIOLO S. RAFFAELLO / AFFINCHÉ COL DISFACIMENTO DEL MURO COSA DI / SOMMA IMPORTANZA NON SI SOTTRAESSE IN PEZZI / SEGATA LA PARETE CON LA IMMAGINE UNA SOCIETÀ' / DI PIE PERSONE PROCURO' CHE QUA SI TRASPORTASSE / AL CULTO DEI PASSEGGERI NEL DI' 5 SETTEMBRE / L'ANNO DEL SIGNORE 1642 / GIUSEPPE VITALI POSSESSORE DELL'EDIFICIO / DOVE POGGIA LA SUDD.ª IMMAGINE ORDINO' / CHE FOSSE RESTAURATA IL DI' 20 AGOSTO 1825. / FECE GIUSEPPE VITALI L'ANNO 1852 / AD ONORE E GLORIA DI MARIA SANTISSIMA» (F. BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie della Città di Firenze, raccolte ed illustrate dal M.ro Francesco Bigazzi*, Tipi dell'Arte della Stampa, Firenze 1886, pp. 260-261). Il testo di questa lapide è riportato anche in P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *op. cit.*, II, p. 54, dove però, riguardo alla data del distacco e trasporto dell'affresco del 1642, viene erroneamente scritto "15 settembre", anziché "5 settembre".

<sup>17</sup> La lapide fatta apporre da Maria Vitali è quella presente ancor oggi: l'iscrizione riporta le stesse notizie già narrate dalla precedente (con l'aggiunta dell'ultimo restauro), ma con un testo un po' diverso: «D O M / QUESTA ANTICHISSIMA IMMAGINE DI MARIA LA QUALE TROVAVASI DIPINTA / NELLA PARETE CHE SI DOVEVA DEMOLIRE PER APRIRE LA PORTA / DEL NUOVO TEMPIO DELL'ARCANGIOLO S. RAFFAELLO FU TRASFERITA QUI / DA UNA SOCIETÀ' DI PIE PERSONE IL 5 SETTEMBRE 1642 / GIUSEPPE VITALI PROPRIETARIO DELLA CASA FECE RESTAURARE / LA SUDETTA IMMAGINE NELL'ANNO 1825. RIDUSSE IL TABERNACOLO / ALLA PRESENTE FORMA NELL'ANNO 1852 / MARIA VITALI NIPOTE ED EREDE DI LUI / LO RESTAURO' NELL'ANNO 1888» (L. INVERNIZI, R. LUNARDI, O. SABBATINI, *Il rimembrar delle passate cose. Memorie epigrafiche fiorentine*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2007, II, p. 435).

<sup>18</sup> Così scrissero gli stessi Benini nella loro relazione di restauro con acclusa fattura di pagamento, inviata al Comune di Firenze il 24 maggio 1956. Cfr. V. TESI, *Tabernacolo di via San Giovanni*, in *La "bottega" dei Benini. Arte e restauro a Firenze nel Novecento*, catalogo della mostra (Scandicci, Palazzina Diocesana, 3-31 ottobre 1998), a cura di F. Gurrieri, S. Gori, F. Petrucci e V. Tesi, Polistampa, Firenze 1998, pp. 145-146, n. 42.

Nella sua scheda, la Sestini scrive che il restauro degli anni '50 del Novecento fu eseguito dal restauratore Tullio Micheli e quindi non dai Benini (ACDRT, *Tabernacolo di via San Giovanni angolo borgo San Frediano*, a cura di C. Sestini, Firenze 2013): appare alquanto improbabile che in quello stesso decennio siano stati realizzati ben due interventi di restauro sul tabernacolo; si potrebbe al limite ipotizzare una collaborazione fra i Benini ed il Micheli nell'ambito della stessa campagna di restauro.

Riguardo al supporto su cui venne trasportata la pellicola pittorica, Paolini riferisce che i Benini trasferirono la pittura su «tela» invece che su "telaio" (nella relazione dei Benini viene invece utilizzato sempre e solo questo secondo termine), senza fare cenno al pannello di masonite (per la verità non menzionato ne-

anche dai Benini), la cui presenza è comunque stata constatata durante l'ultimo restauro degli anni Duemila (vedi successiva nota 19) ed attribuita dalle restauratrici agli anni '50 del Novecento. (ACDRT, cartella del tabernacolo *Via San Giovanni angolo borgo San Frediano*, con tutta la documentazione ad esso relativa; C. PAOLINI, scheda *Casa Vitali*, in *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, cit., <http://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp>, ult. cons. 13/06/2022: Paolini colloca il restauro dei Benini del 1956 nell'ambito delle attività del Comitato per l'Estetica Cittadina, che effettivamente si adoperò per i tabernacoli stradali fiorentini proprio in quegli anni).

<sup>19</sup> Quest'ultimo restauro è stato promosso dal Comitato per il Decoro ed il Restauro dei Tabernacoli (una particolare sezione dell'Associazione "Amici dei Musei e dei Monumenti Fiorentini") e finanziato dalla Fondazione no-profit "Friends of Florence" (Florence Chapter Alumni 2004-2012). Il restauro, eseguito dal Consorzio C.E.R. (Cristiana Conti ed Alessandra Popple per la parte pittorica, Patrizia Riva e Nicoletta Carniel per la parte lapidea), sotto la direzione del dott. Daniele Rapino (Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze), è stato inaugurato il 20 marzo 2013 (ACDRT, cartella del tabernacolo *Via San Giovanni angolo borgo San Frediano*, cit.).

<sup>20</sup> E. GUARNIERI, *op. cit.*, VII, p. 150; ACDRT, *Tabernacolo di via San Giovanni angolo borgo San Frediano*, cit.

<sup>21</sup> Il Comitato per il Decoro ed il Restauro dei Tabernacoli (Amici dei Musei e dei Monumenti Fiorentini) dal 1991 si occupa dei tabernacoli stradali di Firenze e dintorni in tutti i loro aspetti (restauro, manutenzione, decoro, illuminazione, studio storico-artistico...): di esso fanno parte, fra gli altri, storici dell'arte, architetti, funzionari e rappresentanti della Soprintendenza, dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Firenze, dell'Opificio delle Pietre Dure e dell'Arcidiocesi di Firenze. Il Guarnieri, invece, parla genericamente di un ignoto pittore fiorentino, datando l'affresco agli inizi del XV secolo, mentre Linda Contini lascia aperta la possibilità che l'opera possa essere stata realizzata anche da Bicci di Lorenzo (di cui il Maestro di Signa fu allievo), in una data non molto distante dalla fondazione dell'ospedale di Santa Lucia. Va comunque tenuto presente che l'affresco originale è pervenuto fino alla nostra epoca molto danneggiato e lacunoso. Cfr. E. GUARNIERI, *op. cit.*, VII, pp. 149-150; C. FROSININI, *Alcune proposte e considerazioni sul Maestro di Signa*, in *Il Maestro di Signa. Un tabernacolo restaurato a Signa*, a cura di M. M. Simari, Scala, Antella (FI) 1995, pp. 22, 26, nota 27; L. CONTINI, *I tabernacoli fiorentini della prima metà del Quattrocento*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2003, pp. 99-100; ACDRT, *Tabernacolo di via San Giovanni angolo borgo San Frediano*, cit.

<sup>22</sup> Fu Federico Zeri ad individuare tale personalità artistica, attribuendogli questo pseudonimo (F. ZERI, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, «Bollettino d'Arte», XLVIII, 1963, 3, pp. 248-249, 250, figg. 6-7, 251, fig. 8, 257-258, nota 13). Sul Maestro di Signa si veda anche: A. PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1985, pp. 80-84; C. FROSININI, voce *Maestro di Signa*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 tomi, Electa, Milano riedizione accresciuta e aggiornata 1987, II, p. 696; EADEM, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, «Antichità Viva», XXIX, 1990, 5, pp. 18-25; G. RIGHI, *Il Tabernacolo del Podestà a Bagno a Ripoli. Un restauro caro alla FIDAM*, «Amici dei Musei»,

XXX, 2004, 99-100, pp. 117-121; *Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, a cura di R. C. Proto Pisani, Edizioni Polistampa, Firenze 2006, pp. 88-89; I. MOLINARO, *Il Maestro di Signa e la Madonna del Latte di Castellina in Chianti*, in *toscana-libri.it: il portale della cultura toscana*, Atipico Studio, Arezzo 2022, [http://www.toscana-libri.it/it/scritti/il-maestro-di-signa-e-la-madonna-del-latte-di-castellina-in-chianti\\_2966.html](http://www.toscana-libri.it/it/scritti/il-maestro-di-signa-e-la-madonna-del-latte-di-castellina-in-chianti_2966.html), ult. cons. 31/10/2022.

<sup>23</sup> Secondo la Frosinini, il Maestro di Signa avrebbe dipinto, sul prospetto del tempietto, il Cristo in gloria ed alcuni angeli musicanti sulla sinistra, e, nelle vele della prima campata, alcuni dei dottori della Chiesa (C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., pp. 18, fig. 1, 19, fig. 2, 20-21, 24, note 21-23; EADEM, *Il tempietto battesimale*, in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R. C. Proto Pisani e G. Romagnoli, Banca di Credito Cooperativo di Signa – Edifir, Signa – Firenze 2001, pp. 85-86). La decorazione del tempietto battesimale fu commissionata alla bottega di Bicci di Lorenzo dalla locale Compagnia della Vergine Maria: per tale lavoro Bicci fu ricompensato con «tre pezzi di terra in piano di Gangalandi» (EADEM, *Il tempietto battesimale*, cit., p. 84). Interessante notare come la famiglia di Bicci di Lorenzo possedesse molti beni fondiari (case, poderi, ulivi, vigne, bosco...) nella zona di Lastra a Signa ed in particolare in località Castello di Gangalandi (R. GRAVES MATHER, *Documents Mostly New Relating to Florentine Painters and Sculptores of the Fifteenth Century*, «The Art Bulletin», XXX, 1948, 1, p. 43; NERI DI BICCI, *Le Ricordanze (10 marzo 1453 – 24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Edizioni Marlin, Pisa 1976, p. 306, n. 577; C. FROSININI, *Il tempietto battesimale*, cit., pp. 83, 87, nota 3): tale circostanza, unita ad altre, in primis la vasta produzione artistica della bottega di Bicci nel territorio delle Signe, del Valdarno inferiore e dell'Empolese-Valdelsa, spinge ad ipotizzare che egli fosse originario di quella zona (Lastra a Signa), nonché appartenente proprio alla comunità parrocchiale di San Martino a Gangalandi (EADEM, *Il tempietto battesimale*, cit., pp. 83-84, 88, nota 17).

<sup>24</sup> Si tratta dell'unica figura rimasta integra fino ai giorni nostri, facente parte della serie di *Apostoli* (nelle cappelle radiali delle tribune laterali), commissionati alla bottega di Bicci di Lorenzo dall'Opera di Santa Maria del Fiore, per la consacrazione del duomo del 25 marzo 1436 da parte di papa Eugenio IV. Con tale ciclo di affreschi «i fiorentini [...] resero omaggio al pontefice che aveva ristabilito l'unità della Chiesa [due anni prima Eugenio IV si era proclamato unico successore legittimo di Pietro, costringendo l'antipapa Felice V a rinunciare al titolo *nda*], nel contempo esprimendo la loro adesione alla tradizione che vede in san Pietro il "Principe degli Apostoli"» (Verdon). Nell'aprile 1503, però, l'Opera commissionò a Michelangelo Buonarroti una nuova serie di *Apostoli*, in sostituzione di quelli della bottega di Bicci, considerati ormai superati ed inadeguati: le nuove statue michelangelo-lesche sarebbero dovute essere collocate in tabernacoli marmorei, forse negli stessi punti della cattedrale dove si trovavano gli affreschi biceschi, sebbene sull'effettiva collocazione degli *Apostoli* buonarrotiani lo stesso contratto di commissione lasciava aperta la questione. In ogni caso Michelangelo non portò mai a compimento tale ciclo di statue: nel 1506 egli iniziò a scolpire soltanto il *San Matteo* (ora alla Galleria dell'Accademia, Firenze), lasciato però esso stesso incompiuto (uno dei tanti esempi di "non finito" michelangelo-lesco) poiché l'artista dovette dedicarsi a varie altre

opere per papa Giulio II, lontano da Firenze. La sostituzione di vecchie opere con altre più nuove ed "aggiornate" (al clima, al gusto ed alle mode che, col trascorrere del tempo, andavano mutando) era comunque una consuetudine sia a Firenze in generale sia relativamente a varie opere artistiche in particolare proprio del duomo (C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., pp. 19, fig. 3, 21; C. CINELLI, J. MYSSOK, F. VOSSILLA, *Il ciclo degli apostoli nel duomo di Firenze*, introduzione di Timothy Verdon, Alinea editrice, Firenze 2002, pp. 7-8, 10, 15, 17, nota 3, 19-20, 47).

<sup>25</sup> C. FROSININI, voce *Maestro di Signa*, cit.

<sup>26</sup> La possibile identificazione del Maestro di Signa con Antonio di Maso (l'unico fra gli allievi di Bicci di Lorenzo a non aver ancora opere a lui attribuite) è frutto di attente indagini e riflessioni da parte di Cecilia Frosinini (C. FROSININI, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., pp. 18-26), che ha confermato la proposta nella sua scheda molto approfondita dedicata alla *Annunciazione* della collezione Berenson del Maestro di Signa, in C. B. STREHLKE and M. BRÜGGEN ISRAËLS, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milano 2015, pp. 415-419.

<sup>27</sup> Si ha notizia della presenza di Antonio di Maso presso la bottega di Bicci di Lorenzo nel 1421 e nel 1424, all'epoca in cui il maestro Bicci dipinse sulla facciata della chiesa di Sant'Egidio, presso l'ospedale di Santa Maria Nuova, a Firenze, l'affresco con *Papa Martino V consacra la chiesa di Sant'Egidio a Firenze* (ora collocato nella Sala del Consiglio dell'ospedale). Inoltre il discepolato di Antonio di Maso presso Bicci di Lorenzo, sempre negli anni '20 del XV secolo, si evince anche da un documento catastale del 1427 («l'ò avere da Anttonio di Maso dipintore dua fiorini; istette mecho per discepolo»). Secondo la Frosinini, all'epoca Antonio di Maso doveva essere molto giovane, dal momento che l'allunnato, secondo la consuetudine dell'Arte dei Medici e degli Speciali, avveniva in tenera età (7-13 anni). Cfr. C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, «Antichità Viva», XXV, 1986, 1, p. 14, doc. 20; EADEM, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., p. 18.

<sup>28</sup> Stefano d'Antonio di Vanni, come pure Bonaiuto di Giovanni, era uno degli allievi di Bicci di Lorenzo, coetaneo di Antonio di Maso: dopo un iniziale periodo di apprendistato, nel 1426 i primi due costituirono insieme al maestro Bicci una "compagnia" di lavoro; nel 1431 Bonaiuto di Giovanni lasciò il sodalizio per aprire una bottega in proprio, stessa cosa fece Stefano d'Antonio di Vanni qualche anno più tardi, nel 1434. Cfr. NERI DI BICCI, *op. cit.*, pp. 76-77, n. 150; A. PADOA RIZZO, C. FROSININI, *Stefano d'Antonio di Vanni (1405-1483): opere e documenti*, «Antichità Viva», XXIII, 1984, 4-5, pp. 7, 12; C. FROSININI, *Il tempietto battesimale*, cit., pp. 85, 88, nota 22.

<sup>29</sup> Al momento dell'immatricolazione all'Arte dei Medici e degli Speciali (13 novembre 1434) la bottega di Antonio di Maso si trovava in borgo Santi Apostoli, presso la loggia dei Gherardini («Antonius Tommasii pictor prope Lodiam de Gherardinis»): successivamente (almeno dal 1455, stando alle *Ricordanze* di Neri di Bicci) sarà invece in via Lamberesca, alla loggia dei Pulci. Quanto alla critica moderna, prima degli approfondimenti della Frosinini, le uniche notizie su Antonio di Maso erano presenti nel dizionario del Colnaghi (sotto il nome di *Antonio di Tommaso di Jacopo*), sebbene molto sintetiche e non del tutto esatte circa le date delle bot-



teghe del pittore; secondo il Colnaghi, Antonio di Maso potrebbe trattarsi di quel «Maestro Antonio, dipintore» morto il 3 giugno 1485 e sepolto nella chiesa di San Giorgio. Cfr. NERI DI BICCI, *op. cit.*, pp. 31-32, n. 61; D. E. COLNAGHI, *Colnaghi's Dictionary of Florentine Painters. From The 13th To The 17th Centuries*, Archivi Colnaghi Firenze, Firenze ed. anastatica 1986 (ed. originale: Jon Lane the Bodley head, London 1928), pp. 21-22, n. 113; M. HAINES, *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speciali a Firenze dal 1353 al 1408*, «Rivista d'Arte», XLI, 1989, 5, p. 176, nota 14; C. FROSININI, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., pp. 19, 24, nota 10.

<sup>30</sup> Solitamente nelle dispute ciascuna delle controparti nominava dei suoi propri testimoni o arbitri, diversi fra loro.

<sup>31</sup> C. FROSININI, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., p. 19; EADEM, *Il tempietto battesimale*, cit., p. 86; EADEM, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, cit; NERI DI BICCI, *op. cit.*, pp. 31-32, n. 61.

<sup>32</sup> Bicci di Lorenzo si era trasferito in San Frediano, dalla parrocchia di San Firenze dove abitava col padre, dopo il matrimonio con Benedetta di Amato (celebratosi il 6 marzo 1404), che gli portò in dote la casa di «via San Salvatore» (attuale via di Camaldoli. San Salvatore era il nome del monastero camaldolese in quella zona): dai documenti storici non sappiamo se il trasferimento avvenne subito dopo il matrimonio (circostanza comunque probabile), ma certamente Bicci abitò nella suddetta via a partire almeno dal 19 febbraio 1412 (stile fior.), data in cui egli, assieme al suo vicino di casa, è chiamato a fare da arbitro in una disputa.

Il pittore andò poi ad abitare in «via Chiara alla Choculia», dove resterà anche suo figlio Neri. In passato ciascuno dei tratti stradali che compongono l'attuale via dei Serragli aveva un proprio nome: via Chiara era il tratto compreso fra via Santa Monaca (all'epoca *via della Fogna del Carmine*) e via del Campuccio (*via San Benedetto*, per citare solo il segmento stradale che ci riguarda) e prendeva nome dal vicino monastero francescano femminile di Santa Chiara, situato all'angolo con via Santa Maria (riconoscibile oggi dall'odierna Galleria Pio Fedi, che era la chiesa di tale monastero), mentre il Canto alla Cuculia è l'angolo («cantonata») fra via dei Serragli e via Santa Monaca, così chiamato per la presenza, un tempo, di nidi di cuculi (nel Bargellini-Guarnieri si riporta anche un'altra possibile origine del nome, da *cuculla*, la sopravveste indossata dai carmelitani della vicina chiesa del Carmine); il riferimento alla Cuculia nell'indirizzo stradale dell'abitazione di Bicci lascerebbe pensare che egli risiedesse in un punto di via dei Serragli molto vicino all'incrocio con via Santa Monaca. Cfr. R. GRAVES MATHER, *op. cit.*, pp. 43, docc. 1-2, 44, doc. 3; C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, cit., pp. 10, nota 15, 12, docc. 2, 10, 14, doc. 20; M. M. SIMARI, *Profilo storico-architettonico di un monastero fiorentino del Quattrocento: Santa Monaca*, «Rivista d'Arte», XXXIX, 1987, 3, p. 166; C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., pp. 21, 24, nota 27. Per i nomi delle strade e dei luoghi citati, e la loro precisa ubicazione, cfr. invece P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *op. cit.*, I, pp. 175, 184, II, pp. 211, 290, IV, pp. 11-12, 15, 17, 293; R. CIABANI, *I canti. Storia di Firenze attraverso i suoi Angoli*, Cantini, Firenze 1984, p. 41; M. M. SIMARI, *Profilo storico-architettonico di un monastero fiorentino del Quattrocento: Santa Mo-*

*naca*, cit., pp. 150, 154-155; COMUNE DI FIRENZE, *Stradario storico e amministrativo della Città e del Comune di Firenze*, ed. anastatica Pineider, Firenze 1993 (ed. originale: Tipografia Enrico Aiani, Firenze 1929), pp. 19, 33, 77, 107; IDEM, *Stradario storico e amministrativo del Comune di Firenze*, terza edizione interamente rinnovata a cura di P. Fiorelli e M. Venturi, 3 voll., Edizioni Polistampa, Firenze 2004, I, pp. 118, 122-123, 416, 420, 432; C. PAOLINI, schede *Studio Galleria Pio Fedi, Via del Campuccio, Via de' Serragli, Via di Camaldoli, Via Santa Monaca*, in *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, cit., [hiip://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp](http://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp), ult. cons. 24/10/2022; M. C. CRESTI, *op. cit.*, pp. 167-168.

<sup>33</sup> Dai documenti dei pagamenti per i lavori del monastero agostiniano femminile di Santa Monaca (tratti dalla *Cronaca* di frate Francesco d'Antonio Mellini, sindaco e procuratore delle monache, sulla fondazione di tale struttura religiosa), si apprende che nei primi giorni del gennaio 1445 (stile fior.) Bicci di Lorenzo dipinse, evidentemente ad affresco, una *Crocifissione* nel refettorio del monastero: quest'opera, come osserva la Simari, fu il primo dipinto realizzato per Santa Monaca, nonché uno degli ultimi lavori che Bicci eseguì a Firenze (M. M. SIMARI, *Profilo storico-architettonico di un monastero fiorentino del Quattrocento: Santa Monaca*, cit., pp. 147-148, 166, 202; C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., p. 21).

<sup>34</sup> E. GUARNIERI, *op. cit.*, p. 194; C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., p. 21.

<sup>35</sup> Il monastero francescano femminile di Santa Elisabetta delle Convertite, con la sua chiesa annessa, si trovava lungo l'attuale via dei Serragli all'angolo con via del Campuccio (Canto alla Cornacchia): oggi è rimasta solo la chiesa, mentre la parte del monastero, dall'Ottocento in poi, ha cambiato più volte destinazione d'uso. Gli affreschi (*Flagellazione, Gesù trasporta la croce verso il Calvario, Compianto sul Cristo morto, Christus Patiens*), situati nel coro della chiesa ed attribuiti da Walter ed Elisabeth Paatz all'ambito di Niccolò di Pietro Gerini, a detta della Frosinini sono invece da considerarsi la prima opera autonoma del Maestro di Signa, databili agli anni '40 del XV secolo (G. RICHA, *op. cit.*, IX, p. 92; P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *op. cit.*, IV, p. 16; E. GUARNIERI, *op. cit.*, p. 257; C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., pp. 21, 25, nota 30; C. PAOLINI, scheda *Complesso dell'Istituto Pio X Artigianelli*, in *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, cit., [hiip://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp](http://www.palazzospinelli.org/architetture/ricerca.asp), ult. cons. 24/10/2022; F. NOBILI, A. TODOROW, G. TROTTA, scheda *Chiesa di Santa Elisabetta delle Convertite <Firenze>*, in *Le Chiese delle Diocesi Italiane*, Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto e Servizio Informatico della Conferenza Episcopale Italiana, 2022, banca dati online, [hiip://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/scheda.daca.jsp?sercd=91393](http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/scheda.daca.jsp?sercd=91393), ult. cons. 26/10/2022).

<sup>36</sup> Sulla controfacciata, a sinistra del portale, sono presenti degli affreschi, rinvenuti coi restauri seguiti all'incendio della chiesa del 1926. Inseriti in una finta cornice architettonica sorretta da colonne scanalate e capitelli corinzi, tali affreschi sono stati attribuiti al Maestro di Signa da Lucia Meoni, che li data almeno agli anni '70 del XV secolo. Queste pitture, disposte come un trittico, vedono nel comparto di sinistra un *San Bernardino e angeli*, nella parte centrale il *Beato Gherardo di Villamagna con pastore*, nella sezione destra i *Santi Ivo e Aniano*

con donatrice. Nel Settecento su alcune parti degli affreschi sono stati sovrapposti i monumenti funebri di Giuseppe Del Papa e Anton Domenico Gabbiani: ne risulta danneggiata in particolare la zona centrale, dove la *Natività* che secondo la Meoni doveva esservi dipinta, è andata così perduta. In fondo alla parete destra della chiesa, accanto alla controfacciata, è presente inoltre un altro frammento di affresco raffigurante una *Testa di Maria* e datato dai Paatz alla prima metà del XV secolo. Cfr. L. MEONI, «Due affreschi inediti nella chiesa di San Felice in Piazza a Firenze», «Paragone», XXXVIII, 1987, 443, pp. 49-51; EADEM, *San Felice in Piazza a Firenze*, Edifir, Firenze 1993, pp. 61-63, 221, tavv. XXI-XXIII; su questi affreschi di San Felice in Piazza cfr. anche le relative schede della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Firenze, Pistoia e Prato (compilazione: A. Rensi, 1988; aggiornamento e revisione: C. Calcagno, 2006) alla voce *Di Signa Maestro*, in *Catalogo generale dei Beni Culturali*, Ministero della cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, <https://catalogo.beniculturali.it/search/Agent/3829454d31f5576e626730eb9437a302>, ult. cons. 31/10/2022.

<sup>37</sup> Si deve a Giovanna Damiani l'attribuzione di alcuni affreschi della chiesa di San Niccolò Oltrarno al Maestro di Signa. Questi avrebbe dipinto un *Sant'Antonio abate* (ora collocato accanto all'altare destro della controfacciata, da cui proveniva: su tale altare, invece, si trova ancora la sua sinopia, sebbene coperta da una pala cinquecentesca sovrastante), la figura del *San Silvestro papa* (terzo altare della parete destra. La figura, inserita in una finta struttura architettonica molto "ornata", tipica del Maestro di Signa, costituiva il laterale sinistro di una simulata pala d'altare con scena della *Visitazione*) ed uno scomparto della sottostante predella con *San Silvestro battezza l'imperatore Costantino* (l'unica parte rimasta di tutta la predella), un *San Giacomo* (altare sinistro della controfacciata) con la relativa predella raffigurante un *Miracolo post mortem di san Giacomo*, ed anche una tavola con *Madonna con il Bambino in una mandorla di cherubini adorata da angeli* (in origine in chiesa, poi spostata in sagrestia). Tutti questi affreschi, esclusa la tavola, furono riportati alla luce dopo l'alluvione del 1966, allorché, per motivi di restauro, vennero tolte le pale d'altare cinquecentesche che li coprivano (adesso, comunque, i dipinti del Cinquecento sono stati riportati sugli altari e del Maestro di Signa è visibile solo il *Sant'Antonio abate*). Tutte queste opere, compresa la tavola, realizzate dal Maestro di Signa sarebbero da datarsi alla seconda metà del XV secolo. Cfr. AA.VV., *San Niccolò Oltrarno: la chiesa, una famiglia di antiquari*, 2 voll., Comune di Firenze (Assessorato alla Cultura), Firenze 1982, I, pp. 66-72; su questi affreschi di San Niccolò Oltrarno cfr. anche le relative schede della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Firenze, Pistoia e Prato (compilazione: L. Natalini, 1988; aggiornamento e revisione: C. Cisternino, 2006) alla voce *Di Signa Maestro*, cit., <https://catalogo.beniculturali.it/search/Agent/3829454d31f5576e626730eb9437a302>, ult. cons. 31/10/2022.

<sup>38</sup> L'affresco in origine faceva parte del tabernacolo (una vera e propria cappellina stradale con tettoia) situato all'angolo fra via del Palazzo dei Diavoli e via Mortuli: nel 1970, con la realizzazione di piazza Pompeo Batoni, che veniva a sovrapporsi su quella medesima area stradale, il tabernacolo venne abbattuto, ma l'affresco che lo decorava venne salvato, grazie al distacco operato da Giuseppe Rosi: dopo essere stata restaurata ed esposta per qualche tempo al Museo di "Firenze com'era" assieme alla sua sinopia, la pittura è stata

poi collocata nel 2001 all'interno del tabernacolo posto accanto all'Oratorio di Santa Maria della Querce (sempre in via del Palazzo dei Diavoli, a poche centinaia di metri di distanza), dove ormai degli antichi affreschi di fine Trecento (*Madonna col Bambino*, *san Giovanni Battista e san Paolo*) non rimaneva più nulla; la sinopia, invece, poco tempo dopo è stata trasferita nella chiesa della Beata Vergine Maria Madre delle Grazie, sempre all'Isolotto. Nell'affresco proveniente dall'antica cappellina è raffigurata, al centro, la Madonna, seduta su un trono dalle forme rinascimentali, mentre allatta il Bambino: attorno al trono, in alto, quattro angeli, di cui due con le mani giunte in atto di preghiera e due mentre scostano un drappo damascato «come per rivelare allo spettatore il gruppo divino» (Contini), più in basso, a sinistra le figure di san Giovanni Battista e san Pietro, a destra san Zanobi e san Francesco; inginocchiati ai piedi del trono, invece, altri due piccoli angeli in preghiera. Anche l'imbotte del tabernacolo è decorata: su di un cielo stellato a fare da sfondo, nel sottarco sono raffigurati, al centro, una mezza figura di Dio Padre (con in testa una tiara papale) circondato da una corona di cherubini e sotto la colomba dello Spirito Santo, a sinistra san Giovanni evangelista (con l'aquila, suo attributo) e a destra san Luca (col vitello), mentre più in basso, nei laterali, a sinistra san Michele arcangelo e sant'Antonio abate, a destra santo Stefano e san Lorenzo. Dapprima erroneamente attribuito a Cosimo Rosselli (Carocci, Lopes Pegna, Trotta), nel 1989 l'affresco è stato invece riferito al Maestro di Signa dalla Frosinini (ma già il Guarnieri, due anni prima, l'aveva ricondotto all'ambito di Bicci di Lorenzo, per similitudine con gli affreschi di altri due tabernacoli stradali fiorentini, fra cui quello del Canto alla Cuculia, di cui si è già parlato in precedenza). L'opera, sulla cui commissione non si hanno notizie certe (per il Lopes Pegna essa sarebbe stata commissionata dalla badessa del monastero di Santa Maria a Monticelli, mentre una leggenda vuole invece che l'antica cappellina fosse stata costruita per esorcizzare il vicino edificio detto "palagio dei Diavoli"), secondo Linda Contini è databile, sulla base di confronti stilistici con altre opere del catalogo del Maestro di Signa e con alcuni stilemi dell'arte fiorentina del Quattrocento, attorno agli anni '60-'70 del XV secolo. Cfr. G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Multigrafica Editrice, Roma ed. anastatica 1968 (ed. originale: Firenze 1906-1907), II, pp. 391-393; A. CONTI (a cura di), *I dintorni di Firenze. Arte, Storia, Paesaggio*, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 198; E. GUARNIERI, *op. cit.*, pp. 208-209; L. CONTINI, *op. cit.*, pp. 140-145; COMUNE DI FIRENZE, *Stradario storico e amministrativo del Comune di Firenze*, cit., p. 86; B. GERINI, *Vivere Firenze... Il Quartiere 4*, Aster Italia, Firenze 2005, pp. 321-322; A. BENEDETTI, *L'affresco spostato: il tabernacolo presso la Madonna della Querce* (pubblicato il 3/04/2012), in *Curiosità su Firenze. Curiosità, aneddoti e proverbi su Firenze ed il suo patrimonio di arte e cultura*, <https://curiositasufirenze.wordpress.com/2012/04/03/l-affresco-spostato-il-tabernacolo-presso-la-madonna-della-querce/>, ult. cons. 29/10/2022; L. COLICIGNO TARQUINI, *Isolotto Medioevale: Via del Palazzo dei Diavoli*, in *Isolottolegnaia.it*, Associazione Comunicare il Territorio, Firenze 2022, <https://www.isolottolegnaia.it/via-del-palazzo-dei-diavoli-isolotto-legnaia-firenze/>, ult. cons. 29/10/2022.

<sup>39</sup> Tipiche del Maestro di Signa sono le architetture cariche di ornati. In particolare, il motivo (di derivazione classica) della spirale rappresentata in prospettiva, su cornici e troni marmorei, si ritrova in molte opere dell'artista, costituendo quindi una

sorta di firma, marchio personale, come ha osservato la Frosinini (C. FROSININI, voce *Maestro di Signa*, cit.; EADEM, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., p. 21).

<sup>40</sup> La consuetudine del Maestro di Signa di raffigurare il velo della Madonna con un leggero rigonfiamento nella parte centrale sopra la testa è stata notata da Giuliana Righi (G. RIGHI, *op. cit.*, p. 120).

<sup>41</sup> C. FROSININI, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, cit., p. 22; EADEM, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., p. 26, nota 27.

<sup>42</sup> Secondo la Frosinini, il fatto di aver esordito lavorando in un luogo assai importante come il duomo fiorentino (il riferimento è al *San Matteo* della serie degli *Apostoli*. Vedi in precedenza nel testo.) per una committenza prestigiosa come l'Opera di Santa Maria del Fiore, avrebbe costituito un "biglietto da visita" importante per il Maestro di Signa, favorendolo a trovare in seguito altre commissioni di rilievo, in particolare in città, nella seconda metà del XV secolo. Per la studiosa, inoltre, andrebbe quindi parzialmente smentita la nozione «del decentramento e del provincialismo dell'artista» (C. FROSININI, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, cit., pp. 20, 22).

# Un palazzo “anticamente moderno”: interpretazioni dell’Antico nei primi due cantieri di Palazzo Pitti\*

Silvia Frison

Come noto, sin dal Quattrocento il confronto con l’Urbe era imprescindibile per «ciascheduno che invistichi e cerchi nello hedificare il modo antico, di fare et husare questi modi, ché, se non fosse più bello et più hutile, a Firenze non si userebbe»<sup>1</sup>. Quanto al caso di palazzo Pitti, già Filippo Lapaccini racconta come esso «giunga in su gli alti confini / ché si vegga di Ceser l’anticaglia»<sup>2</sup>, felice espressione che possiede due differenti chiavi di lettura: essendo il palazzo collocato in posizione elevata, da lì si poteva ammirare «di Ceser l’anticaglia», ossia quella città che nelle sue architetture tanto tradiva il riferimento a Roma; ancora, elevandosi l’edificio «tanto che giunga in su gli alti confini» (dalla collina di Boboli) poteva presentarsi come un rudere antico («di Ceser l’anticaglia») innestato su un colle. Entrambe le interpretazioni vogliono egualmente un forte debito nei confronti dell’Urbe; ai versi del Lapaccini faranno eco le parole di Baccio Bandinelli, che in una lettera a Jacopo Guidi dell’11 febbraio 1551, parlando di palazzo Pitti, sostiene che «ne’ moderni non è stato fatto edifitio che più s’appressi alli edifiti antichi»<sup>3</sup>. Insomma, la futura reggia medicea doveva presentarsi come un autentico “Palatino” sulle rive dell’Arno, servito da un suo acquedotto proprio come avveniva all’area dei palazzi di età imperiale con l’*Aqua Claudia*. Contestualmente poi alla recente ipotesi attributiva del primo cantiere di Pitti a Bernardo Rossellino, questa troverebbe in tal senso ulteriore conforto nel ricordare come il maestro dell’architetto, Leon Battista Alberti, si fosse adoperato nell’analisi attenta dei fabbricati dell’impero romano, nel «tentativo di estrarre e di ordinare ciò che nel tipo antico può essere utile in tempi moderni», diffondendo certo questa sensibilità all’interno e all’esterno della cerchia d’allievi<sup>4</sup>.

Come le fonti del periodo la descrivono e dipingono, la dimora dei Pitti ha le fattezze di un’autentica muraglia, sviluppata più in altezza e larghezza che in spessore, composta dalla sovrapposizione di regolari corse di arcate slanciate e a tutto sesto, un fabbricato ove la povertà dei materiali impiegati (pietra macigno locale) e l’assenza di ordini architettonici e apparati decorativi danno vita a un insieme di ricercata semplicità: se consideriamo tali elementi, il bugnato rustico e le colossali arcate della facciata di palazzo Pitti ricordano già ai contemporanei il paramento del Foro di Augusto a Roma (allora creduto il “palazzo di Cesare”), le sostruzioni del Palatino, ma ancor più da vicino i monumentali archi degli acquedotti antichi, ritenuti da Frontino la massima espressione della civiltà dei Romani<sup>5</sup>.

Nei *mirabilia* di Roma antica i ruderi degli acquedotti hanno sempre avuto un rilievo significativo, e suscitano un interesse ancor maggiore dal Quattrocento<sup>6</sup>, quando eruditi, artisti e architetti si adoperano per una rivoluzione radicale nello studio della Romanità, i suoi sistemi idrici compresi<sup>7</sup>: delle numerose fonti letterarie possiamo ricordare Filarete, nella cui città ideale non può mancare un acquedotto che porti direttamente l’acqua alla residenza del Principe come l’*Aqua Claudia* faceva con il Palatino<sup>8</sup> (fig. 1); se già Vitruvio si soffermava molto sul tema delle reti idriche nel *De architectura*, ancor di più lo farà Alberti nel *De Re Aedificatoria*<sup>9</sup>. Oltre all’interesse dimostrato dalla letteratura quattrocentesca nei confronti degli acquedotti antichi, si pensi infine a quanto le monumentali strutture di età imperiale debbano aver fatto scuola nella creazione o riorganizzazione dei sistemi di adduzione e distribuzione idrica nelle città italiane già dal XIII secolo<sup>10</sup>.

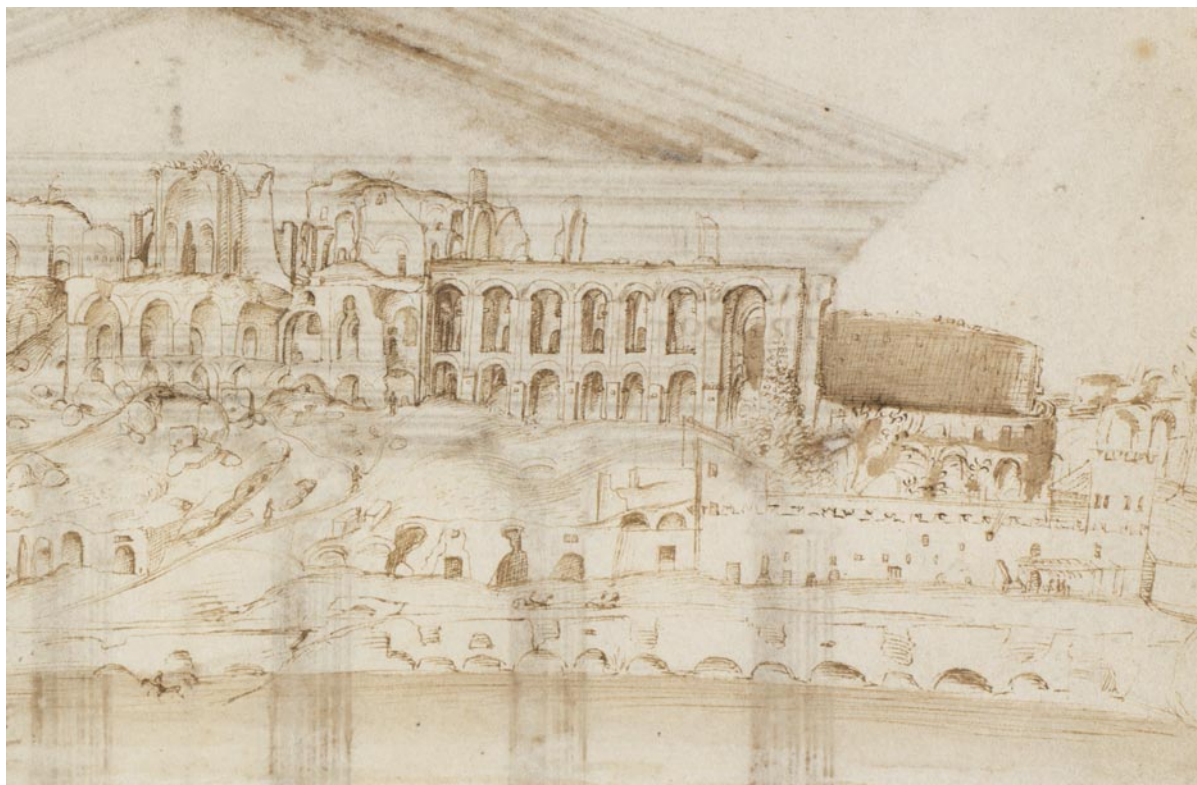


Fig. 1. Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca (attr.), *Veduta del colle Palatino a Roma*, penna nera e acquerello su carta bianca, 347x233 mm, dettaglio. Firenze, Gdsu 158Sv.

Gli architetti del tempo potevano ammirare nell'Urbe (seppur parzialmente) e conoscere dalle fonti letterarie antiche e contemporanee l'*Aqua Virgo*, l'*Aqua Marcia/Antoniniana*, l'*Aqua Alexandrina*, l'*Aqua Livia*, l'acquedotto Claudio e quello neroniano (parte del primo), l'*Aqua Annia*, l'*Aqua Appia*, l'*Aqua Augusta*, l'*Aqua Aurelia*, l'*Aqua Ciminia*, l'*Aqua Severiana*, l'*Aqua Tepula*, l'acquedotto di Traiano, l'*Anio novus*<sup>11</sup>; non va poi dimenticato l'acquedotto antico eretto a Firenze - il cosiddetto "acquedotto del Serino" ribattezzato nel Rinascimento "acquedotto Claudio", dal nome dell'imperatore sotto cui fu costruito - e ancora sfruttato fino al XVI secolo<sup>12</sup>: testimoniato anche dalla pianta icnografica di Firenze di Pietro del Massaio (in Bav, Cod. Urb. 277), prima dell'assedio del 1529-1530 erano ancora godibili le sue numerose arcate, la cui teoria di archi su massicci pilastri e le loro bugne erano destinate a divenire un modello di riferimento per legittimare, in chiave antiquaria, i paramenti dei palazzi rinascimentali<sup>13</sup>; Vincenzo Borghini, in un ricordo del 1534, porta infine la nostra attenzione anche a quella che era denominata in modo generico l'"acqua de' Pitti", situata proprio accanto alla nuova residenza di Luca<sup>14</sup>.

Il fascino suscitato dagli acquedotti antichi negli architetti del Quattro e Cinquecento è dimostrato anche dal *corpus* di disegni e vedute (soprattutto del XVI secolo) che li rappresentano: la loro struttura complessiva è raffigurata nelle straordinarie vedute in Gdsu 2526Ar, Gdsu 2556Ar (fig. 2), in Bodart 135r alla Biblioteca Apostolica Vaticana, nei fogli 30 e 31 del taccuino di Du Perac nella Feltrinelli Collection della Morgan Library; i meticolosi studi di Sallustio Peruzzi agli Uffizi (Gdsu 648Ar e Gdsu 673Ar) analizzano invece il complesso funzionamento interno degli acquedotti.

Un secondo riferimento all'Antico si può proporre osservando la triplice sovrapposizione di arcate a tutto sesto dei teatri e anfiteatri romani, che risulta appunto condivisa dal progetto originario di palazzo Pitti, autentica e maestosa quinta scenica innestata sul colle di Boboli.

Agli architetti del Quattrocento erano noti dell'Urbe, oltre all'anfiteatro Flavio, il teatro dei *Curiones*, di Scauro, di Balbo, di Pompeo<sup>15</sup> e di Marcello. Il teatro dei *Curiones* era conosciuto solo dalla lettura di Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 116-20); Flavio Biondo riporta infatti la notizia della sua distruzione, ne racconta brevemente la storia ma ne omette le precise fattezze, escludendo quindi un preciso riferimento di palazzo

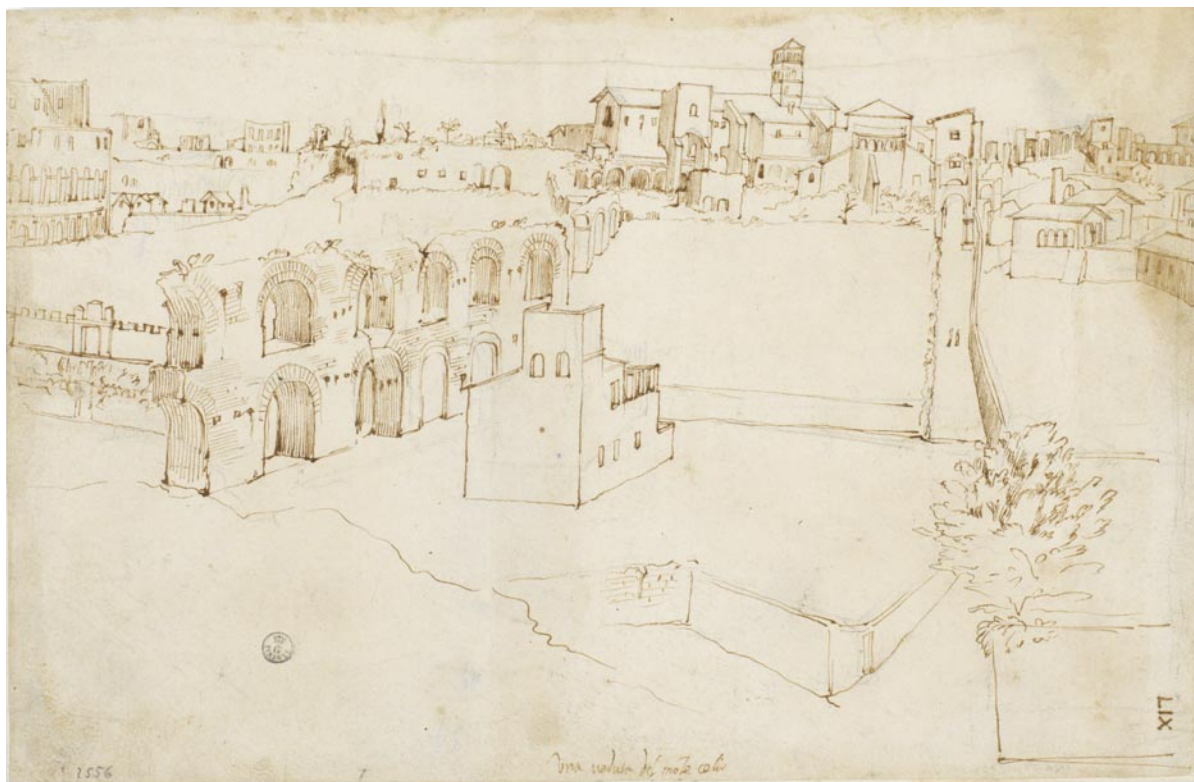


Fig. 2. Giovanni Antonio Dosio, *Veduta del monte Celio (con l'Aqua Iulia)*, penna e matita nere su carta bianca, 218 x 336 mm. Firenze, Gdsu 2556Ar.

Fig. 3. Giovanni Antonio Dosio, *Studio delle membrature e dell'alzato del teatro di Marcello*, penna e matita nere e bistro su carta bianca, 433 x 284 mm. Firenze, Gdsu 2005Ar.



Pitti allo stesso. Similmente avviene per il teatro di Scauro: Plinio, nella *Naturalis Historia* (XXXVI, 114), ne menziona la collocazione prima della distruzione; Biondo afferma che esso fu il primo teatro romano a essere costruito (e non quello di Pompeo come tradizionalmente ritenuto), ne ricorda la costruzione finalizzata a ospitare «per li trenta di solamente, ne quali s'haueuano i guochi Scenici», e ne riporta la scarna descrizione di Plinio, senza che essa mostri somiglianze con il primo e il secondo cantiere di palazzo Pitti. Improbabile è altresì un debito verso il teatro di Balbo (del quale nel XV secolo si potevano avere solo pochi lacerti), mancandone dalle fonti antiche e contemporanee una corretta identificazione e informazioni dettagliate del suo profilo. Insufficienti e poco appetibili erano infine anche le notizie inerenti le fattezze del teatro di Pompeo. Il teatro di Marcello (fig. 3), ancora visibile nel Quattrocento (sebbene non nella sua originaria integrità) e oggetto di un consistente intervento di restauro da parte di Baldassarre Peruzzi nel 1500, è l'unico che poteva avere nel corso del XV e XVI secolo una notevole fortuna tanto nella letteratura quanto nella grafica<sup>16</sup>, indice di quanto esso in particolare potesse parlare agli architetti del Quattro e Cinquecento – quelli di palazzo Pitti compresi.

Prima di analizzare il cantiere ammannatiano di palazzo Pitti, è utile ricordare come le esperienze veneta<sup>17</sup> e romana, nonché la collaborazione con Baccio Bandinelli, Jacopo Sansovino, Giorgio Vasari, Jacopo Vignola e la sempre presente suggestione michelangelolesca avevano fatto sì che la cultura artistica di Ammannati presentasse all'arrivo a Pitti una vastissima pluralità di apporti sapientemente rielaborati dallo scultore-architetto.

Per quanto concerne in particolare il periodo romano di Bartolomeo, Filippo Baldinucci riferisce appunto che l'architetto nel 1550 «se ne andò a Roma, dove di gran proposito attese a fare studi dell'antiche architetture; onde poté poi [...] con suo modello condurre molte meravigliose fabbriche, e lasciare scritto di sua mano un bellissimo trattato di tale arte, nel quale intese di dare il modello di fabbricare una grande e nobil città, con tutte le piante delle sue parti principali, cioè del real palazzo, de' tempj, de' tribunali, delle case de grandi e mezzani cittadini e della minuta gente, delle botteghe, delle piazze e delle fonti, le quali tutte cose disegnò e descrisse meravigliosamente»; la «fatica di Bartolomeo» (il cui titolo avrebbe dovuto essere Città ideale) non sarà mai né ordinata

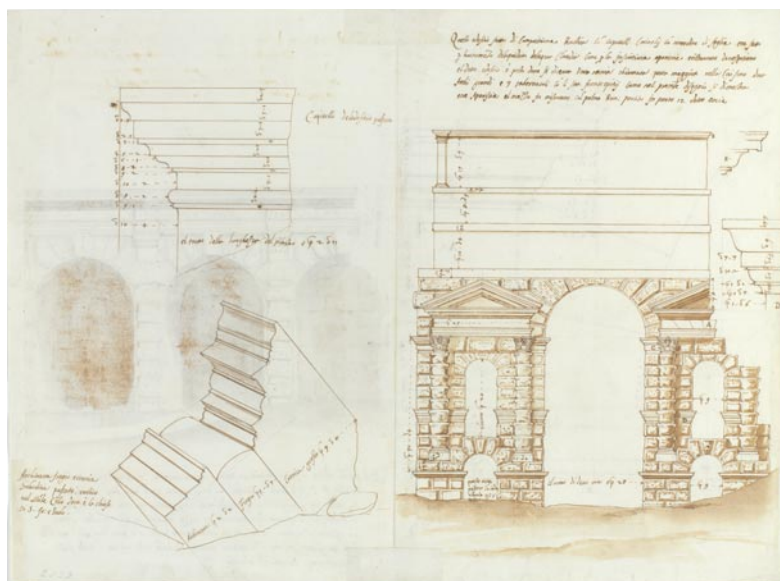
né data alle stampe. Nell'Urbe Ammannati vive anche una prima collaborazione con Vasari nella cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, ma l'esperienza più notevole è certo quella che li vede lavorare assieme a Vignola nel sontuoso cantiere di Villa Giulia, come ha acutamente osservato Marco Calafati<sup>18</sup>. Aggiungo che un'ulteriore esperienza utile all'Ammannati in palazzo Pitti può esser stata quella del cortile di palazzo Farnese a Roma, tanto nel progetto di Antonio da Sangallo quanto nell'intervento michelangioloesco: si noti infatti la condivisione della triplice sovrapposizione di ordini e la natura degli stessi, nonché le varieguate forme di timpano a sovrastare le finestre ai registri superiori.

La futura reggia granducale manifesta consonanze ancora più stringenti con gli schemi architettonici e gli apparati decorativi dei teatri antichi, in particolar modo quelli del teatro di Marcello – un omaggio che, se già presente nella prima *facies* del palazzo, è ben compreso e sviluppato da Bartolomeo, sposato a ulteriori fonti dell'architettura romana imperiale e moderna con nuove ragioni, modalità e finalità.

L'utilizzo dell'ordine rustico su ampia scala pare trovare invece una particolare esperienza di riferimento nella Porta Maggiore<sup>19</sup>, allora come oggi visibile nell'Urbe ed eloquente sin dal cantiere ammannatiano di Villa Giulia a Roma (sul fronte dell'edificio); questa corrispondenza era già stata notata da Gamucci<sup>20</sup>.

Il fascino esercitato dalla Porta Maggiore sugli architetti del XV e XVI secolo è testimoniato anche dal nutrito *corpus* di disegni che la studia con le più diverse finalità: è sommariamente illustrata con più o meno volute imprecisioni prospettiche e di proporzioni in Gdsu 2527Ar, Gdsu 1369Ave nel foglio 36 del *Codex Destailleur* A presso la Kunstbibliothek di Berlino; le sue membrature sono invece analizzate meticolosamente in Gdsu 690Ar, Gdsu 2030A (fig. 4) e nello straordinario HB XI 32 fol. 63r conservato nella Württembergische Landesbibliothek di Stuttgart; infine, può essere liberamente reinterpretata come in Gdsu 1881Ar, nel verso del foglio 7 del Taccuino di Battista Brunelleschi (conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze) e nel *recto* del foglio 5 del Codice Barberini (custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana).

Fig. 4. Giovanni Antonio Dosio, *Studio delle membrature e dell'alzato di Porta Maggiore*, penna e matita nere e bistro su carta bianca, 427 x 568 mm. Firenze, Gdsu 2030Av.



Sempre contestualmente all'uso dell'ordine rustico su ampia scala, un'ulteriore fonte di ispirazione per il cortile di palazzo Pitti (specie nel secondo registro dell'edificio) può essere stato il tempio del Divo Claudio<sup>21</sup>, allora come oggi godibile solo in pochi ma suggestivi lacerti; anche per i resti del tempio del Divo Claudio non mancano fonti iconografiche testimonianti l'attenzione loro dedicata dagli architetti del Cinquecento. In tal senso è utile ricordare che il bugnato rustico della porta Maggiore e del tempio del Divo Claudio aveva già suscitato enorme interesse in Giulio Romano, come si nota ad esempio in palazzo Te a Mantova e in palazzo Thiene a Vicenza – proprio quest'ultimo Ammannati deve aver visitato durante il soggiorno veneto, prendendone poco più tardi le mosse per progettare il cortile della reggia granducale<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda l'organizzazione del retro di palazzo Pitti, osservandone il grandioso impianto non è difficile pensarlo anch'esso erede delle monumentali quinte sceniche dell'Antico; se a tale constatazione si aggiunge un'attenta analisi del trattamento riservato all'affaccio sul giardino di Boboli, si può ipotizzare una suggestione dal Settizonio severiano. Esaminare le fonti grafiche inerenti quest'ultimo<sup>23</sup> è particolarmente utile a comprendere la stringente analogia fra il rudere ancora visibile nel XVI secolo del Settizonio e le soluzioni adottate per l'affaccio di palazzo Pitti sul verde: essi condividono la stessa scansione di ordini ottenuta tramite semplici ma possenti cornici marcapiano, nonché l'uso di paraste e semicolonne dalla funzione più decorativa che portante ai registri superiori.

\* Il presente articolo è tratto dalla tesi triennale in Storia e tutela dei Beni archeologici, artistici, archivistici e librari *Un palazzo "anticamente moderno": fonti grafiche e interpretazioni dell'Antico nei primi due cantieri di palazzo Pitti*, discussa da chi scrive presso l'Università degli Studi di Firenze nell'A. A. 2017/2018, relatori proff. G.C. ROMBY e P. LIVERANI.

Desidero esprimere la mia gratitudine ai dottori Marco Calafati, Francesco Marcorin, Dario Panno-Pecoraro e ai professori Giuseppina Carla Romby e Paolo Liverani.

<sup>1</sup> Bncf, Cod. Magliabechiano, II, I, 140, fol. 59.

<sup>2</sup> A. LANZA (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1975, vol. II, p. 19.

<sup>3</sup> L. A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli*, American Philosophical Society, Filadelfia 2004, doc. 793, p. 459.

<sup>4</sup> G. C. ROMBY, *Di Luca Pitti ho visto la muraglia: l'impresa costruttiva di Luca Pitti; documenti e testimonianze*, «OPVS INCERTVM», 2006, pp. 15-24; E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Olschki, Firenze 2016, pp. 42-43; G. C. ROMBY, E. FERRETTI, *Aggiornamenti e novità documentarie su Palazzo Pitti*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2003, pp. 152-196.

<sup>5</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>6</sup> H. GÜNTHER, *L'idea di Roma antica nella "Roma instaurata" di Flavio Biondo* in *Le due Rome del Quattrocento, Mezzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno, a cura di S. Rossi e S. VALERI, Lithos, Roma 1997.

<sup>7</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, p. 301.

<sup>8</sup> Ivi, p. 139 e H. GÜNTHER, *Umanisti e architetti del primo Rinascimento davanti alle infrastrutture idriche e tecniche dell'antichità romana*, «Humanistica: an International Journal on Early Renaissance Studies», 2006, pp. 81-82.

<sup>9</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, p. 302.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>11</sup> Citati in: F. BIONDO, *Roma Instaurata*, presso Bonino de Boninis, Verona 1481, libri 1-2; Bav, N. SIGNORILI, *Descriptio Urbis Romae*, 1423-30, capp. 24 e 32; Bmv, Ms. lat. X 231, *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae*, 1411, foll. 28 e 34; Bav, P. BRACCIOLINI, *De varietate Fortunae*, 1431-1448, libro 1; B. RUCCELLAI, *De urbe Roma* in R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, *Codice Topografico della Città di Roma*, 4 voll., Tipografia del Senato, Roma 1953, vol. IV.

<sup>12</sup> Citato in: E. ALVISI, *Il Libro delle origini di Fiesole e di Firenze pubblicato su due testi del secolo XIII da Edoardo Alvisi*, presso Ferrari e Pellegrini, Parma 1895, rr. 385-410, 1113-1136; Bncf, Cod. Magliabechiano II, II, 67, p. 55; G. VILLANI, *Nuova Cronica*, 3 voll., Fondazione Pietro Bembo, Parma 1991, libro 2, cap. 1, rr. 28-44; Bncf, Cod. Magliabechiano XXV, 505, rr. 1-18; M. DI COPPO STEFANI, *Cronaca Fiorentina* in *Rerum Italicarum Scriptores*, 117 voll., presso Scipione Lapi, Città di Castello 1903, tomo XXX, I, cap. 20, p. 10; C. SALUTATI, *Invectiva in Antonium Luschum Vicentinum* in *Prosatori Latini del Quattrocento*, presso Riccardo Ricciardi, Milano/Napoli 1952, pp. 3-37.

<sup>13</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, pp. 73-74, 140; E. MENSI, *La Fortezza di Firenze e il suo territorio in epoca romana*, Olschki, Firenze 1991; A. F. GORI, *Pianta e alzato di due arcate superstiti del-*



*l'acquedotto romano fuori le mura* in G. LAMI, *Lezioni di antichità toscane*, presso Andrea Bonducci, Firenze 1766.

<sup>14</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, p. 16.

<sup>15</sup> Citati in: F. BIONDO, *op. cit.*, libro 1, cap. 99; ivi, libro 2, capp. 103, 106-112, 124; F. PETRARCA, *De Remediis utriusque Fortunae*, libro 1, presso Bernardino Stagnino, Venezia 1536, capp. 30 e 118; Bav, N. SIGNORILI, *op. cit.*, cap. 11; Bmv, Ms. lat. X 231, *op. cit.*, fol. 31; Bml, Cod. Gaddiano 148, fol. 48, r. 11; Brf, Cod. Riccardiano N. I. 15/1925, fol. 49, r. 19; Bav, P. BRACCIOLINI, *op. cit.*, libro 1, fol. 7, rr. 1-4, 25-29; Bncf, Cod. Magliabechiano, fol. 6; ivi, fol. 84.

<sup>16</sup> Entro il 1550 (data in cui palazzo Pitti diventa proprietà medicea e si ragiona del suo nuovo volto), il teatro di Marcello è citato in: F. PETRARCA, *op. cit.*, libro 1, cap. 118; F. BIONDO, *op. cit.*, libro 3, cap. 71-72; Bmv, Ms. lat. X 231, *op. cit.*, fol. 50, rr. 8-12; Bav, P. BRACCIOLINI, *op. cit.*, libro 1, fol. 7, rr. 11-13; Bml, Cod. Redi 77, Mappa di Roma di Alessandro Strozzi; Bmv, Ms. lat. X 195, *Excerpta*, fol. 26; Brt, Cod. Saluzziano 148, fol. 71; Bncf, Cod. Magliabechiano, fol. 6; F. ALBERTINI, *Opusculum de Mirabilibus Novae et veteris Urbis Romae*, presso Giacomo Mazzocchi, Roma 1510, libro 1, cap. 10; ivi, libro 2, capp. 2-3; ivi, libro 3, cap. 4; A. FULVIO, *Antiquaria Urbis*, presso Giacomo Mazzocchi, Roma 1513, libro 2, fol. 45, 54, 57; Londra, Sir J. Soane's Museum, Cod. Coner, fol. 37; Gdsu 626Av; Gdsu 626Ar; Gdsu 1122Ar; Gdsu, 478Av; Gdsu 631Ar; Smb, Kupferstichkabinett, Heemskerck Sketchbook II, fol. 91 e fol. 92; S. SERLIO, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1540, p. 46-50, 57; B. MARLIANI, *Urbis Romae topographia*, presso Luigi e Valerio Dorico, Roma 1544, libro 1, cap. 3, p. 4; ivi, libro 2, cap. 5, p. 23; ivi, libro 3, cap. 9, p. 48; libro 3, cap. 11, p. 50; ivi, libro 3, cap. 12, pp. 50-51; ivi, libro 3, cap. 14, p. 53; ivi, libro 3, cap. 13, p. 51; ivi, libro 5, cap. 10, p. 100; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi*, Sansoni, Firenze 1966, Testo I, pp. 62-63. I disegni di maggior interesse che studiano il teatro di Marcello sono: Gdsu 1270Av; Gdsu 2056Av; Gdsu 930Ar; Gdsu 1225Ar; Gdsu 1142Ar; Gdsu 1660Ar; Gdsu 1966Ar; Gdsu 2532Ar; Gdsu 274Ar; Gdsu 1107Ar; Bav, Cod. Barberini, fol. 04r; Gdsu 1602Av; Gdsu 1966Ar; Gdsu 1296Ar; Gdsu 2005Ar.

<sup>17</sup> Ammannati, già allievo di Bandinelli e collaboratore di Sansovino a Venezia, realizza tra il 1544 e il 1548 per Marco Mantova Benavides il monumento funebre nella chiesa degli Eremitani di Padova e un colosso e un arco trionfale per il giardino familiare, definito dallo stesso committente «come quei di Roma».

<sup>18</sup> M. CALAFATI, *Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto* in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno, a cura di A. M. Affanni e Paolo Portoghesi, Roma 2011.

<sup>19</sup> Citata in: Saint Catherine's College Library of Cambridge, MAGISTER GREGORIUS, *De Mirabilibus Urbis Romae*, cap. 2; Bml, Cod. Gaddiano 148, fol. 48, rr. 1-7 e 32-34; Brf, Cod. Riccardiano N.I. 15/1925, fol. 44, rr. 14-18; ivi, fol. 48, rr. 4-7; Bav, N. SIGNORILI, *op. cit.*, cap. 2, fol. 1; ivi, cap. 32, foll. 10-11; F. BIONDO, *op. cit.*, libro 1, capp. 10, 13, 87-89 e 90; ivi, libro 2, cap. 97; Bmv, Ms. lat. X 231, *op. cit.*, fol. 22, rr. 15-17; ivi, fol. 23, rr. 5-10; ivi, fol. 25, rr. 7-9 e 19-21; ivi, fol. 24, rr. 9-12; Bav, P. BRACCIOLINI, *op. cit.*, libro 1, fol. 9, rr. 7-10, 14-18, 24-25; Bml, Cod. Redi 77, Mappa di Roma di Alessandro Strozzi; Bmv, Ms. lat. X 195, *Excerpta*, fol. 29; B. RUCCELLAI, *op. cit.*, vol. IV, p. 448; F. ALBERTINI, *op. cit.*, libro 1, cap. 3; Bmv, B. BRUNELLESCHI, Taccuino, fol. 7; A. FULVIO, *op. cit.*, Roma 1513, libro 1, foll. 13, 24; ivi, libro 2, fol. 40; Bav, Cod. Barberini, fol. 5 r; G. MAZZOCCHI, *Epigrammata Antiquae Urbis*, presso Giacomo Mazzocchi, Roma 1521, fol. 1; Smb, Kupferstichkabinett, Heemskerck Sketchbook II, fol. 40 r; B. MARLIANI, *op. cit.*, libro 1, cap. 6, p. 10-11; ivi, libro 1, cap. 8, pp. 2-15; ivi, libro 1, cap. 7, pp. 12-13; Gdsu 1369Av; Museo Civico di Vicenza, D. 1 r; Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Ud gr. 2° 15, n. 24; Lille, Musée des Beaux Arts, A. LAFRÉRY, *Speculum Romanae Magnificentiae*, presso Antoine Lafréry, Roma (?), A 014; Lille Sketchbook, n. 866.

<sup>20</sup> B. GAMUCCI, *Libri quattro delle antichità della città di Roma*, presso Giovanni Varisco, Venezia 1565, p. 95.

<sup>21</sup> Citato in: Bml, Cod. Gaddiano 148, fol. 47, r. 29; ivi, fol. 49, r. 4; Brf, Cod. Riccardiano N. I. 15/1925, fol. 49, r. 5; ivi, fol. 52, r. 8; Bav, N. SIGNORILI, *op. cit.*, cap. 4, fol. 2, r. 11; F. BIONDO, *op. cit.*, libro 1, cap. 77; Bmf, Ms. lat. X 231, *op. cit.*, fol. 30, rr. 1-10; Real Monasterio El Escorial, Cod. Escorialense, fol. 28 v; A. FULVIO, *op. cit.*, libro 1, fol. 24, rr. 3-12; fra gli studi grafici di maggior interesse troviamo: la mappa di Roma al tempo di Plinio il Vecchio di Marco Fabio Calvo; lcg, FN 8085 v; Gdsu 1540A; Gdsu 2030Av.

<sup>22</sup> Ringrazio il dottor Francesco Marcorin per avermi suggerito questa osservazione.

<sup>23</sup> Una lista completa del *corpus* iconografico inerente il Settizonio è rintracciabile in A. BARTOLI, *I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten van Heemskerck*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», III, Milano 1909, fasc. 7, pp. 253-269; della stessa gli esemplari più significativi sono: Gdsu 323A; Gdsu 1749A; Gdsu 1540A; Gdsu 1599A; Gdsu 2524A; Gdsu 2525A; lcg, FN 491 e FN 492.

# Il Giurisdizionalismo della Reggenza e di Pietro Leopoldo: tra Palazzo, Chiesa e Monastero di S. Felicità

M. Cristina François

Furio Diaz, uno dei più accreditati studiosi del Granducato di Toscana per il periodo asburgico-lorenese, scrive in un suo testo dedicato alla Reggenza che sono i *Libri parrocchiali* e le relative istruzioni a stampa diramate dai sovrani ai parroci a permettere di seguire l'incidenza delle decisioni sovrane sulla «vicenda della popolazione»<sup>1</sup>. In questa prospettiva, i *Libri parrocchiali* di quella che fu la parrocchia dei granduchi (la chiesa di S. Felicità) costituiscono una testimonianza privilegiata che rispecchia, appunto, l'andamento sociopolitico in senso esteso che ci interessa analizzare in questa sede<sup>2</sup>. Vedremo questo dato esemplificato, grazie a documenti inediti conservati presso l'Archivio parrocchiale<sup>3</sup>, per il periodo in cui governò Pietro Leopoldo e, prima ancora, per il periodo della Reggenza, epoca propedeutica di quella leopoldina e sotto molti aspetti anticipatoria della legislazione giurisdizionalista di questo granduca, tanto da potersi affermare che «Nel giurisdizionalismo [...] sta forse il migliore *atout* dell'opera della Reggenza»<sup>4</sup>. A questo proposito, ricordo che Richecourt è ancora Segretario del Consiglio di Vienna per la Toscana quando, già nel luglio 1737, appena insediato il nuovo Governo, redige un *Mémoire* con le sue personali proposte, volte ad arginare lo strapotere della curia romana sulla Toscana a causa della «remissività» medicea, che aveva persino rinunciato al proprio diritto di *Exequatur* e di *Placet*. Al giurisdizionalismo del Richecourt si aggiungerà poco dopo il «rigore giurisdizionalista»<sup>5</sup> di Giulio Rucellai, soprannominato «Giulio l'antipapa», il quale fu con Richecourt in perfetto accordo<sup>6</sup>. Quanto al granduca Francesco Stefano, la cui formazione massonica lorenese contribuisce certamente alle sue idee illuministiche, fin dalla prima legge del 5 agosto 1737 il suo giurisdizionalismo si palesa con l'Editto della «Colletta universale»<sup>7</sup> – denaro che i sudditi toscani devono inviare a Vienna – e con l'estensione di tale obbligo anche al clero. Nel 1738, Francesco Stefano si muove inoltre contro la Bolla *In cæna Domini*, il nunzio pontificio e i tribunali dell'Inquisizione. La Chiesa reagisce immediatamente e nell'aprile dello stesso anno Clemente XII emana contro la massoneria toscana la Bolla *In eminenti Apostolatus specula*<sup>8</sup>. Come sostiene Furio Diaz, «molti altri motivi di contrasto sorgeranno, fra gli anni '40 e '50, tra lo Stato Toscano e la Chiesa»<sup>9</sup>, anche nel corso del pontificato di Benedetto XIV, il quale pur attua una «benevola politica»<sup>10</sup> nei confronti del giurisdizionalismo. Va ricordato poi che l'11 marzo 1751 viene promulgato il decreto contro le «mani morte» perché non aumentino i beni immobili socialmente improduttivi della Chiesa. Con la variazione del calendario, Francesco Stefano comincia a rivoluzionare non poco le abitudini (soprattutto del clero): il computo del 1° dell'anno è da calcolarsi non più *ab incarnatione* «secondo lo stile Fiorentino e Pisano»<sup>11</sup>, bensì introducendo

«... l'altro [stile] comune di servirsi dell'era cristiana volgare [...] e a ciò fu dato principio il dì p[ri]mo Gennaio 1750»<sup>12</sup>.

In proposito, il curato di S. Felicità annota preoccupato il suo timore che col nuovo computo dell'anno venga compromessa «l'intelligenza delli Atti celebrati»<sup>13</sup>, Atti che egli stesso è deputato a trascrivere. Con la nuova legge sulla Stampa (28 marzo 1743), Francesco Stefano riesce «a limitare l'ingerenza ecclesiastica per quel che riguardava il controllo delle pubblicazioni»<sup>14</sup>, soprattutto nella Toscana dagli anni 1760 in poi:

il permesso di stampare qualsiasi opera dovrà essere concesso dal Consiglio di Reggenza di Firenze. Neanche un mese dopo, la legge è definita eretica: il papa Clemente XII minaccia la scomunica e risponde chiudendo al commercio toscano le frontiere della Legazione Pontificia di Bologna. Così, la Reggenza del Richercourt decide di far passare le merci dal Ducato di Modena e, in accordo col Consiglio di Vienna, suggerisce di prendere «misure più energiche contro la Curia Pontificia»<sup>15</sup>. Solo con Benedetto XIV (1740-1758) si va verso una sorta di pacificazione. Se ne trova un esempio in due carte scritte dalla monaca sagrestana di turno incaricata di redigere la *Chronica dei Giubbilei e Indulgenze*, dove si legge che il *breve* del 19 luglio 1749 sulla «moderazione dei giorni festivi di precetto» – peraltro richiesto al Pontefice da Francesco Stefano per ragioni di economia pubblica – è promulgato dal Papa «...condiscendendo paternamente alle Premurose istanze dell'Augustissimo Imperatore e Granduca nostro Sovrano»<sup>16</sup>.

Soprattutto dal 1760 al 1770, come sottolinea ancora Furio Diaz, si parla di Toscana giurisdizionalista.

Fatta questa necessaria premessa sul contesto toscano della Reggenza che, come si è detto, da subito e cioè fin dal 1737 segue «una linea di rivendicazione di titoli, di beni, di privilegi, di competenze che la giurisdizione ecclesiastica avrebbe, a dire dei ministri lorenensi, usurpato nel corso del principato mediceo»<sup>17</sup>, passo a esplorare le problematiche giurisdizionaliste – peraltro già introdotte in un mio precedente articolo<sup>18</sup> – che si riflettono nella parrocchia granducale di S. Felicità e segnalano, quasi una cartina di tornasole, l'oscillare, il variare e il procedere di alcuni decreti granducali<sup>19</sup>.

Il 29 novembre 1754 la Reggenza introduce un tema che diverrà caro a Pietro Leopoldo, in quanto proibisce

«le entrate e vestimenti delle monache con solennità e sfarzo com'era il costume [...], il gran treno di carrozze [...], i belli oratori in musica [...], il grande invito ove si dispensavano cioccolate e altri rinfreschi [...] dovendo la monaca essere accompagnata senza pompa né strepito, dai più prossimi parenti, vietando ogni musica, suono di tromba e tamburi, sparo di mortaletti».

Il decreto «dispiacque alle monache, perché quelli erano i loro carnevalini»<sup>20</sup>. Nel gennaio del '38, una volta disceso a Firenze con la moglie Maria Teresa, e nello specifico contesto di Palazzo Pitti e della sua parrocchia di S. Felicità, Francesco Stefano, pur lavorando da dietro le quinte in direzione anticlericale, ha cura 'in facciata' di salvare certe formalità/formalismi religiosi, tanto più e soprattutto finché fu in vita e ben presente nel proprio quartiere di Pitti l'Elettrice Anna Maria Luisa de' Medici<sup>21</sup>, strenua partigiana della Curia e assidua frequentatrice del monastero di S. Felicità<sup>22</sup>. A causa dell'influenza e della persistente popolarità dell'ultima dei Medici, può essere lecito pensare che le forme di devozione profonda di Francesco Stefano dimostrate in S. Felicità fossero per questa ragione enfatizzate. Scrive infatti una monaca:

«Il Serenissimo Granduca Francescho di Lorena accolto da tutti con segni di singolar gradimento [compì] atti di profonda devozione mai visti del pari [e] ricevertero la SS. Comunione [...] con una somma divozione, che rechò grande edificazione a chi gli vedde»<sup>23</sup>.

L'incidenza di Anna Maria de' Medici presso quella che fu anche la sua Chiesa parrocchiale<sup>24</sup> ci viene testimoniata da alcune carte scritte per la Pasqua del 1740, quando

«... un numero di Soldati Tedeschi ai quali fu assegnata la Fortezza di Belvedere [...] fecero un corso di tre giorni di esercizi spirituali in questa nostra Chiesa, che furon dati in lingua tedesca [...] per ordine della Serenissima Elettrice Anna Maria Palatina»<sup>25</sup>.

La predica – aggiungono le monache – fu in lingua tedesca e fu tenuta dai

«... Religiosi della Compagnia di Gesù abitanti nel Collegio di Pinti [...] e di poi confessando detti soldati assieme con un Padre Scalzo [...] comunicandosi molti di quei soldati, che portavano il bullettino»<sup>26</sup>.

In questa prospettiva, non a caso nelle *Cronache* dei “preti di Santa Felicità” e nei *Libri di Richardi* delle religiose del monastero, per ogni occasione liturgica di rilievo confortava la presenza continuata della “Serenissima Principessa Elettrice Palatina” e che «Ella sempre abitava nel Palazzo Pitti»<sup>27</sup>. Ancora nel 1740, in occasione del Giubileo Universale indetto da Benedetto XIV e della visita dell'Elettrice Palatina alla chiesa di S. Felicità appena finita di restaurare, la badessa e il priore G. Battista Bruni eressero entrambi in pieno accordo

«... per rispetto della Serenissima Elettrice, che doveva venir alla Visita della Chiesa [...] il baldacchino sull'altare maggiore»<sup>28</sup>.

In assenza di Francesco Stefano e Maria Teresa, senza che fossero invitate le autorità della Reggenza, Maria Luisa de' Medici la fa da sovrana. Il nuovo governo, come accennato, cercò di mantenere comunque buoni rapporti sia con la chiesa parrocchiale che con il monastero annesso. In un *Richardo* del 26 dicembre 1740 si trova scritto che per la “funesta inondazione” dell'Arno

«... il Real Consiglio di Reggenza con sollecita attenzione ordinò un pubblico Triduo in Onor del nostro Protettore, e Concittadino San Zanobi, doppo haver preso tutti gli umani rimedi. [...] Non avendo, però, avuto alcun successo con il Triduo, il Real Consiglio fece trasferire a questa Città [nella Chiesa di Santa Felicità] la miracolosa Immagine della SS. Vergine dell'Impruneta [alla quale] fu fatto un Padiglione celeste con corona Imperiale [dei sovrani di Vienna]»<sup>29</sup>.

Fra le iniziative ‘edificanti’ del nuovo Governo si legge come, una settimana prima di ritornare a Vienna, Francesco Stefano pubblicasse gli ‘Articoli di Guerra prescritti alle sue truppe’; il 4° articolo recitava che ogni soldato,

«... siccome il Signore Iddio è autore della vittoria, doveva star sempre pronto al suono del tamburo, per andare ed intervenire a qualsivoglia funzione sacra del culto divino, e starvi con tutta la maggior devozione»<sup>30</sup>.

Nel dicembre 1740 la Reggenza fece di più in senso devozionale: non solo autorizzò la sosta e processione della Vergine dell'Impruneta in S. Felicità perché cessassero le eccessive piogge, ma perfino prese parte a tutto il rito propiziatorio insieme «alle compagnie, fraterie, monaci e cleri», e inviò

«... soldati a tutte le sbocature delle cantonate [con] un battaglione, il quale sfilò a un certo segno della processione facendole spalla, siccome al Baldacchino, alla Reggenza»<sup>31</sup>.

E non soltanto l'autorizzazione alle sfilate processionali religiose fu concessa dal vescovo, ma anche venne stabilito che fosse in primis dalla Reggenza, la quale aveva diritto di veto: infatti il clero di S. Felicità venne autorizzato dal governo a non accompagnare processionalmente in Duomo la Madonna dell'Impruneta essendo i preti e i curati «impediti dall'assistenza alla propria Chiesa di Santa Felicità». Da questa partecipazione processionale il clero della parrocchia granducale fu esentato «havendone ottenuta licenza dalla Reggenza e dal Arcivescovo»<sup>32</sup>. Sempre riguardo alla terribile alluvione del 1740, un curato scrive che fu «il Real Consiglio di Reggenza [che] pensò rivolgersi a Dio per mezzo della SS.ma Vergine dell'Impruneta»<sup>33</sup> e che questo atto devozionale mostrato dai ministri lorenese avvenne (sottolinea sempre il curato scrivente) alla presenza della piissima Elettrice Palatina<sup>34</sup>. Così pure i rappresentanti del nuovo governo parteciparono alla processione del dicembre 1744, questa volta proposta dall'arcivescovo, per impetrare contro la peste: «lunga processione di numerosi cleri e mendicanti che si fermò in S. Felicità»<sup>35</sup> perché parrocchia di Palazzo. Né la stessa Reggenza mancò di prender parte, «il primo giorno di bel tempo» dopo otto mesi di pioggia, alla processione per il Corpus Domini, sfilando insieme al clero di S. Felicità preceduto dalla Compagnia del SS.mo Sacramento di questa chiesa<sup>36</sup>. Si noti – di contro – che sempre in tema di processioni religiose, ma in contraddizione con la sua partecipazione ai diversi cortei devozionali, la Reggenza prese un'iniziativa opposta allorché emanò, il 20 aprile 1751, un Bando che stabiliva «in avvenire non fosse più fatta [...] la processione, che era in uso farsi ogni anno nella sera del Venerdì Santo»<sup>37</sup>. Altro divieto, stavolta di tipo suntuario, fu stabilito in occasione di fastosi funerali di nobili e di personaggi dimoranti in Palazzo e perciò parrocchiani di S. Felicità. Il decreto introdusse

«... la Regola generale per la pompa di funerali e bruni del dì 10 ottobre MDCCXLVIII [la quale ingiungeva] che fosse proibito sotto qualsivoglia pretesto e titolo a qualsivoglia persona di esporre i cadaveri nelle proprie case, di parare le Chiese di rascie, di erigervi catafalchi o altre macchine funerarie [e ordinava] che si esponessero i cadaveri la mattina in chiesa fino al mezzogiorno sopra una coltre distesa in terra»<sup>38</sup>.

Quanto ai «lumi» e alla quantità di «cera», era prevista anche per essi una regolamentazione<sup>39</sup>: in un *Libro lungo de' Morti* redatto dal «Curato di Settimana» si racconta, ad esempio, di «una lite con i frati di Santo Spirito a causa di funerali» fatti a un defunto lorenese per errore, errore causato da un ordine sbagliato del conte di «Riscourt»<sup>40</sup>.

Francesco Stefano stabiliva poi che nessuno

«... (neanche i Preti) sotto qualsivoglia pretesto o consuetudine pretendesse che i funerali dovessero esser proporzionati allo stato o alle facoltà del defunto, volendo che fosse nell'arbitrio di chiunque di fare quel funerale che più gli paresse»,

purché seguisse le regole del decreto precedentemente emanato dal governo di Reggenza. In realtà e di fatto ci furono però delle discriminazioni a favore dei nobili, se leggiamo quanto rammenta la monaca sagrestana di turno:

«... sia permesso ai Nobili con 12 Lumi al più di cera bianca [intorno al catafalco], 6 all'Altar maggiore, 2 agli altri, e 4 alle Cappelle Gentilizie, [inoltre] accordino ai Nobili d'onorare le Porte delle Chiese, l'Altar Maggiore, e delle Cappelle familiari lo Stemma Gentilizio»<sup>41</sup>.

Il governo provvisorio della Reggenza, che si volle sempre *religiosus*, decise, in vista dei preparativi per l'arrivo del nuovo granduca Pietro Leopoldo<sup>42</sup>, di dotare la reggia di Pitti di una Cappella Palatina che fosse degna di tanto nome. Il maresciallo Botta Adorno ne individuò la collocazione in Boboli «dalla porta che dicesi di Bacco, facendo spianare una grande grotta che vi era», e ne affidò il progetto all'architetto veronese conte Ignazio Pellegrini<sup>43</sup>, ingegnere granducale presso la corte lorenese, il quale la ideò con cupola, tribuna, tre altari e con annessi «per di più, i quartieri dei cappellani!», ma risultò che «la chiesa sarebbe sempre stata umida per il monte che aveva a ridosso»<sup>44</sup> e c'era quindi rischio di frana, come di fatto si verificò ben presto con un primo crollo. Si dovette quindi rinunciare a un'impresa tanto grandiosa interrotta immediatamente dallo stesso Pietro Leopoldo, anche perché da subito in linea «con la riduzione dell'ostentazione dinastica» e con la salvaguardia dell'economia<sup>45</sup>. Abbandonato il progetto di Botta Adorno e dell'architetto Pellegrini, la chiesa di S. Felicità proseguì il suo ruolo 'parrocchiale' mai venuto meno, neppure quando nel 1766 fu allestita in Palazzo Pitti la piccola Cappella Palatina che vediamo ancor oggi.

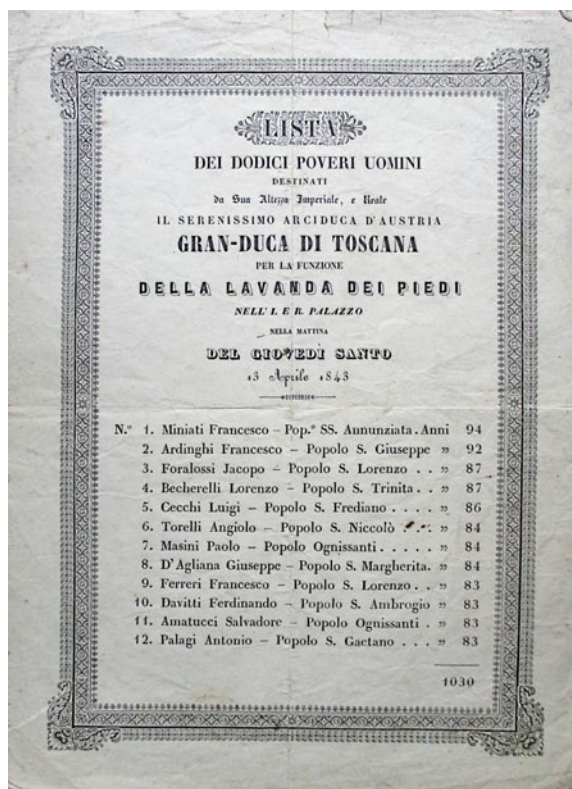
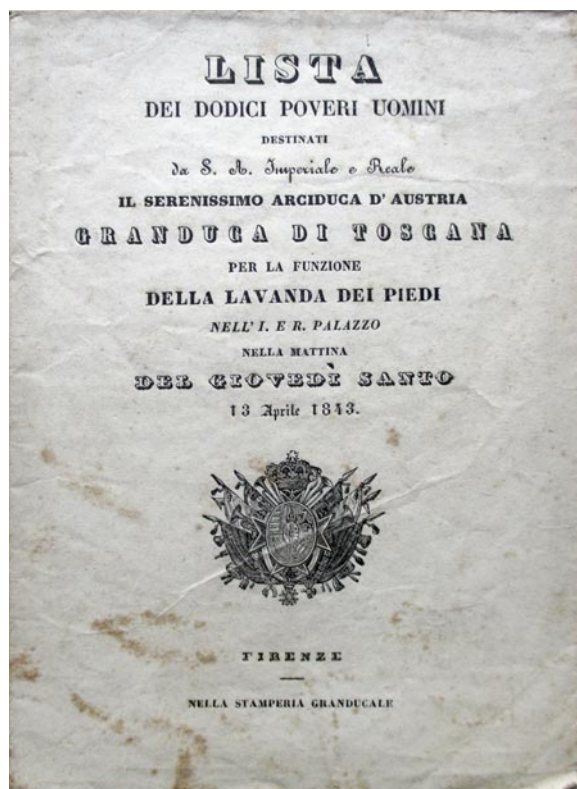
S. Felicità continuerà perciò a far da specchio alla 'visibilità' religiosa degli Asburgo-Lorena, mentre le carte del suo Archivio proseguiranno a registrarne via via gli episodi, come era accaduto già in occasione della visita a Firenze di Francesco Stefano e Maria Teresa<sup>46</sup>. Nel diario delle monache, alla data 28 marzo 1739 (*ab incarnatione*), veniva annotato infatti che «sebbene non fosse ancor compiuta perfettamente la nostra fabbrica [della Chiesa di S. Felicità]»<sup>47</sup> ed essendo i sovrani ormai alla vigilia del loro rientro in Austria, il parroco dovette «compiacere la pia richiesta» del granduca e della granduchessa lorenese «che desiderarono sodisfare al Precetto Pasquale della Chiesa la mattina del Giovedì Santo» e fu quella, addirittura, la prima volta che la corte scese in Chiesa in tal giorno; i Medici, fino ad allora, si erano infatti limitati a farlo solo la mattina di Pasqua. In quel frangente il parroco Dottore Ippolito Maria Rosselli si affrettò a riportare il Santissimo, che era provvisoriamente custodito (dall'inizio dei lavori ancora in corso) presso la Compagnia di Santo Stefano del Ciottolo in borgo San Jacopo<sup>48</sup>. L'aula ecclesiale fu «parata» in poco tempo, mentre le monache da parte loro realizzarono con sollecitudine per i sovrani, dopo la comunione, uno «sdigiuno al cioccolato» che fu consumato in parlatorio. Pure quando

a Francesco Stefano subentrerà Pietro Leopoldo i granduchi con la loro corte continueranno il costume di ricevere la comunione in S. Felicità il giorno del Giovedì Santo secondo l'uso imperiale. Il granduca seguiva la funzione restando in ginocchio nella *comoda*<sup>49</sup> personale portata da Palazzo Pitti, attraverso il *corridore*, fino al presbiterio dove i sovrani rimangono prostrati davanti al ciborio dopo avere ricevuto la sacra particola. Sempre secondo l'etichetta liturgica Asburgo-Lorenese, al momento della comunione gli stessi regnanti tenevano in mano

«... una pezzuola bianca sopraffina ad oggetto di farne far le veci di una tovagliola essendo questo l'uso nella Lorena e in Austria»<sup>50</sup>.

Dal presbiterio i sovrani si spostano nel coretto al momento della messa cantata dal priore di S. Felicità e accompagnata dalla musica. Dal coretto «i Granduchi scendevano nuovamente in Chiesa per accompagnare processionalmente con il torcetto il Santissimo all'Altare del Sepolcro»<sup>51</sup>. Pietro Leopoldo e la moglie richiesero pure di ascoltare la predica «in lingua tedesca» e vollero che a celebrare il divino officio fosse «il Confessore del Granduca»<sup>52</sup>. Dirò in seguito come alcuni anni dopo, per le funzioni del Giovedì Santo, Pietro Leopoldo aggiungerà al rito in S. Felicità appena qui descritto quello della 'Lavanda dei piedi', ma lo farà all'interno del palazzo e non nell'aula ecclesiale: vistoso atto di umiltà cristiana, questo, che vedeva insieme il granduca e la granduchessa – assimilati a Gesù che lavò i piedi agli apostoli – compiere lo stesso simbolico gesto su dodici poveri e dodici povere della città (fig. 1). Non è da trascurarsi il fatto che questo rito faceva del granduca quasi un sa-

Fig. 1 a-b. Lista dei '12 poveri uomini' dell'anno 1843, che dimostra come la tradizione della lavanda dei piedi fosse continuata fino all'ultimo granduca lorenese.



cerdote officiante<sup>53</sup> e trasformava la sala del Palazzo dove si svolgeva la cerimonia in un'aula ecclesiale. Seguiva poi il servizio di mensa per questi medesimi poveri, servizio sempre offerto dai sovrani in persona.

La linea politico-religiosa di Francesco Stefano vedrà continuità e sviluppo nel governo di suo figlio Pietro Leopoldo: sia sotto la prima fase del governo leopoldino, dal 1765 al 1770 o poco oltre, e cioè quando il giovanissimo granduca risentiva ancora fortemente delle istruzioni impartite dall'imperatrice madre Maria Teresa<sup>54</sup>, dal fiduciario di lei Rosenberg, da Pompeo Neri e dal Maresciallo Botta Adorno<sup>55</sup>; sia negli anni Settanta, ovvero quando si imporrà su questa linea una politica più personale del granduca, che si confermò politica giurisdizionalista fino a toccarne i vertici degli

«anni ottanta, improntati [...] a un maggior radicalismo, soprattutto nel campo della politica ecclesiastica»<sup>56</sup> allorché – morta nel 1781 l'imperatrice, madre e consigliera dei propri figli – il sovrano riformò l'ordinamento clericale toscano intervenendo anche sulla liturgia e su certi aspetti della devozione popolare»<sup>57</sup>.

Anche l'alternanza in materia religiosa fra divieti e palesate dimostrazioni di fede, già peculiari del governo di Francesco Stefano e della Reggenza, si trasmisero all'erede figlio suo e se il giovane Pietro Leopoldo appena giunto in Firenze pensò, come vedremo qui di seguito, a offrire subito edificanti esempi in materia religiosa, dall'altro lato emanò decreti di sempre maggior contenimento del clero e delle sue manifestazioni liturgiche. Diciamo che, agli occhi del parroco della parrocchia granducale, dapprima il sovrano principiò bene

«... col prescrivere un ordinario solenne servizio di chiesa in Santa Felicità, Parrocchia di Corte, ogni domenica e altre intermedie solennità, a cui sarebbero intervenute le Loro Altezze Reali con tutta la loro nobile comitiva, passando per un privato corridore del Regio Palazzo. Avanti la messa cantata, si dava luogo [...] ad una predica in lingua tedesca, perpetrata dal gesuita Padre Summantig, mandato da Vienna espressamente dall'Imperatrice madre».

Nel pomeriggio un altro gesuita<sup>58</sup>,

«... il R[everendo] P[adre] Leopoldo Kallingher di Pestino in Ungheria, doveva fare il catechismo, sempre in idioma tedesco, a tutte le cameriste, camerieri ed altri inservienti della bassa famiglia»<sup>59</sup>.

Inoltre, a partire dal 1765,

«... alle ore 11 della mattina di ogni Domenica e festa comandata fra settimana, veniva al citato Coretto in fondo di Chiesa il Granduca e la Granduchessa per assistere pubblicamente alla S. Messa come costumava a Vienna. Avanti che entrasse la Messa, la quale veniva cantata in musica, era fatto un discorso morale sul Vangelo della corrente Domenica»<sup>60</sup>.

E ancora:

«La Vigilia del S. Natale alle ore 11 di sera intervennero al Mattutino solenne il Granduca la Granduchessa con tutta la Corte. Assisterono quindi alla Mes-





Fig. 2. Un esempio di "Polizzino" o "Bullettino", dei più antichi, che serviva ad attestare l'avvenuta soddisfazione del precetto Pasquale (Aspsf, Ms. 730, p. 171).

sa che venne cantata in musica [...] ma la mattina seguente il Granduca con la Sua Corte andò al Duomo alla Messa solenne alla quale vi era la benedizione papale»<sup>61</sup>.

Ancora l'importante Ms. 735, redatto puntualmente dalla monaca sagrestana di turno, ci rende partecipi della grande devozione dei sovrani quando, per esempio, trascrive il seguente "Richardo" datato il 15 ottobre 1765<sup>62</sup>:

«Il di 15 del Mese d'ottobre dell'istesso anno vi fu per la prima volta nella nostra Chiesa la Messa in Musica; per ricorrere in tal Giorno la Festa di S. Teresa Nome della Regina Apostolica Sua Madre. La Chiesa fù assetta con tutti gli Argenti, ed alla Messa si diede il Paramento di Lama d'Oro, alla suddetta Messa v'intervenve li Serenissimi Principi, nel Loro Coretto posto sopra la Porta della nostra Chiesa, tutti in Abito di Gala, con tutta la Corte dei Signori Ciambellani giù in Chiesa medesimamente con Abiti di Gala. Presenti al Santo Sacrificio vi furono i 6 Paggi di Sua Altezza Reale con Torcetto in Mano facendo Corte al Ré dei Regi, che in quel tempo stava disceso sopra del Sacro Altare, e fra le Mani del Sacerdote. La Domenica susseguente si diede principio per Ordine di Sua Altezza Reale al Catechismo Tedesco per vantaggio della Corte bassa, e questo si fa ancora il giorno, dopo il Vespro, son deputati per tale effetto due Reverendi Padri Gesuiti condotti con esso Loro in questa città, verso le ore 11 vennero le Altezze Reali con tutta la Corte nel solito Coretto à fin di pagare il solito tributo di Sodisfare il Precetto»<sup>63</sup>.

Pietro Leopoldo controllava addirittura personalmente i 'Polizzini' per verificare chi aveva assolto all'obbligo della Comunione almeno una volta l'anno:

«Il Granduca ordinò a tutti i suoi cortigiani, di rendere ubbidienza alla Chiesa la mattina della Pasqua stessa [cioè l'anno 1766], volendo egli vedere i bullettini [detti anche polizzini] procurandosi sempre più la fama di Principe pio»<sup>64</sup> (fig. 2).

Pietro Leopoldo aveva ereditato dal padre Francesco Stefano una *pietas* che Alessandra Contini ha definito con un aggettivo che qui facciamo nostro, "asburgica", trasmettendo al granducato di Toscana un «rigore, anche in campo religioso, dei nuovi indirizzi della *Maison*, non esenti gli stessi cerimoniali da una sobria impronta militare»<sup>65</sup>. Pietro Leopoldo, formatosi in età giovanile anche sui primi testi di rigore

giansenista e, per desiderio del padre, istruito bene in teologia, passò a forme cerimoniali – delle quali le carte dell'Archivio di S. Felicità sono fedeli testimoni – che, pur conservando la loro grandiosità, in occasione degli eventi dinastici<sup>66</sup>, tesero a 'spogliare' le chiese – compresa la parrocchia granducale di S. Felicità – delle loro feste e cerimonie e dei loro apparati. In direzione di una lettura "asburgica" dell'atteggiamento di Pietro Leopoldo nei confronti della Chiesa, è interessante sottolineare come il granduca con tutta la corte si recasse in S. Felicità anche per ascoltare i Quaresimali, cioè quegli stessi Padri Predicatori che qualche anno dopo avrebbe spazzato via da tutte le chiese essendo divenuto 'buon conoscitore' dei loro messaggi politicamente pericolosi. Nelle carte d'archivio leggiamo, in relazione all'immagine propagandata dell'Asburgo-Lorena come "Principe piissimo", che il 12 febbraio 1766 tutta la corte con lui si recò alle Prediche della Quaresima e che

«... in seguito [Pietro Leopoldo con la sua Corte] sempre intervenne alle Prediche che si facevano 3 volte la settimana in nostra Chiesa durante la Quaresima, cioè la Domenica, il Mercoledì e Venerdì e cioè dal Coretto. Ascoltava anche una Messa, la quale avanti la Predica celebravasi all'altar maggiore, la Domenica ascoltava quella che secondo il solito cantavasi in musica»<sup>67</sup>.

Fin dal 1765, per celebrare la festa d'Ognissanti,

«... La Real Corte fu in Chiesa nostra [Santa Felicità] tanto la mattina che il giorno all'Ufizio dei Morti, come pure la mattina appresso alla funzione dell'assoluzione generale»<sup>68</sup>.

Nello stesso 1765, per l'ultimo dell'anno (festa normalmente poco celebrata dagli Asburgo e che finirà per essere cancellata sia nella parrocchia granducale che nell'intero granducato), si videro

«... Il Granduca e sua Corte in Chiesa nostra l'ultimo giorno dell'anno [...] e vi fu secondo il solito il Ringraziamento dell'anno. Alle ore 23 vennero in Chiesa nostra il Granduca la Granduchessa con tutta la Corte ed' ufficiali militari per assistere alla funzione. [...] Il Priore parato con i suoi assistenti intuonò dall'altare il *Te Deum*, il quale fu tutto cantato dal Coro musicale. La Chiesa [...] sembrava un piccolo paradiso [...] per i concerti musicali»<sup>69</sup>.

Anche per la Candelora – o Festa della Purificazione di Maria – del 1767, la granduchessa, come ogni parrocchiana dopo il parto, 'andava in santo'. Il 2 febbraio di quell'anno:

«... scesero dal Coretto nella nostra Chiesa il Granduca, la Granduchessa e tutta la sua Corte per assistere alle solite funzioni di tal giorno [...] fu presentato al Granduca e sua Consorte il cero benedetto, quindi fatta la solita distribuzione al Clero fu fatta la processione per Chiesa. Questa processione [...] si componeva dei nostri Cherici, dei Cappellani, e dopo di loro tutti i Ciamberlani, poi il Priore con gli assistenti, dietro il Granduca e la Granduchessa con a fianco 4 Gendarmi, in ultimo le Dame. [...] La Messa solenne fu cantata in musica»<sup>70</sup>.

Altra festa religiosa che fu contrastata dagli Asburgo-Lorena solo

due anni dopo la sfarzosa celebrazione della Candelora del 1767 fu quella del Sacro Cuore di Gesù. Con un Breve<sup>71</sup> speciale di Clemente XIII concesso nel 1767 solo alle monache di S. Felicità, queste religiose avevano istituito una nuova 'Congregazione del Sacro Cuore' che venne appunto soppressa in quel 1769 con grande sconcerto dei congregati, "i soli" a godere "dell'Indulgenza perpetua". Il culto del Sacro Cuore non ebbe lunga vita anche per l'accordo che intercorrerà tra Pietro Leopoldo e il Vescovo filo-giansenista Scipione de' Ricci<sup>72</sup>. In tema di soppressioni liturgiche, quando nel 1743 l'Arcivescovo Francesco Gaetano Incontri aveva introdotto per suo Editto la processione dei cresimandi dal Duomo alle loro rispettive chiese parrocchiali<sup>73</sup>, si era ben lungi dall'immaginare l'abolizione di tutte le processioni da parte di Pietro Leopoldo, compresa questa dei cresimandi voluta «per potere con maggior facilità e raccoglimento cresimare i Fanciulli»<sup>74</sup>. In S. Felicità, l'Editto sui cortei religiosi da una parte fu rispettato – come riporta infatti il *Primo Libro delle Cresime, 1702-1810* dell'Archivio parrocchiale in cui leggiamo che «la mattina del 14 ottobre 1781, fu amministrata la Cresima a quaranta fanciulli della nostra Parrocchia da Monsignor Vescovo di Massa» ma senza processione –, dall'altra rivelò pure delle inspiegabili deroghe, come quella della prima domenica di Quaresima (4 marzo 1769) quando insieme ai «Cleri», perfino «i Magistrati si furono adunati nella Metropolitana per la detta Processione». I chierici e i magistrati parteciparono alle offerte e, quel che ancor più stupisce, lo fecero «con somma edificazione di tutto il Popolo, insieme alle Religioni [...] e le Compagnie» che nella mente del sovrano sappiamo essere già 'condannate a morte'<sup>75</sup>. Infatti il 30 ottobre 1784 Pietro Leopoldo estenderà a tutto il territorio toscano il decreto sul nuovo ordinamento ecclesiastico<sup>76</sup>, completandolo a partire dal 21 marzo 1785 con il *Motuproprio* per la Soppressione di Confraternite, Compagnie e Congregazioni. Nel contesto di S. Felicità, di conseguenza, si chiusero le porte dell'antica e quotata *Schola de' Cherici cantori* documentata fino dal XVI secolo<sup>77</sup>. Stando a quanto ci testimoniano religiosi e religiose di S. Felicità e del suo complesso monastico, per questa soppressione dei Cantori si parlò di azione illegale poiché detta *Schola* si autogestiva finanziariamente grazie a un lascito testamentario con valore perpetuo di dodici Scudi Reali l'anno lasciati dal priore di S. Felicità:

«Messer Santi Assettati che [e qui parlano le Monache] vogliamo habbia forza di pubblico Contratto [...] come al Libro Maestro del nostro Munistero Debitori e Creditori Segnato a p.96 [dove] ci obblighiamo alla piena osservanza di mantenere perpetuamente [...] l'esquola»<sup>78</sup>.

Il 26 gennaio 1786, il granduca darà il definitivo colpo di grazia giurisdizionalista con i suoi *Cinquantasette punti ecclesiastici*<sup>79</sup> inviati ai vescovi del granducato, cioè a quegli stessi presuli che soltanto due giorni dopo il suo arrivo in Pitti, il 15 settembre 1765, aveva privilegiato ricevendoli formalmente con devota accoglienza<sup>80</sup>. All'esame dei "57 punti" da parte dei vescovi seguirà, fra il 23 aprile e il 5 giugno 1787, la convocazione di un Sinodo con sede a Firenze per discuterne. Di fronte a questi eventi, il parroco *pro tempore* di S. Felicità Gaspero Bertelli si dimise dopo undici anni e sei mesi di servizio parrocchiale. Fece questo gesto anche in considerazione delle ingerenze e dei divieti

granducali in materia di culto, divieti che andavano gradualmente appesantendosi, per «rimediare – scrive Pietro Leopoldo – agli abusi che vi sono in materie ecclesiastiche». Tutto questo sempre in linea con il rigorismo religioso “asburgico” del proprio padre Francesco Stefano e della madre Maria Teresa, che lo incitava a non tollerare irrispettosità da parte della Chiesa<sup>81</sup>. Nelle *Relazioni* redatte nel 1790 alla vigilia della partenza per Vienna dove sarebbe stato incoronato imperatore, Pietro Leopoldo raccomanda a chi resta di non affidare incarichi di tipo formativo ai religiosi che, paradossalmente, sono «ignorantissimi [...], poco religiosi» e «nemici nati del governo per la loro dipendenza dalla Corte di Roma»<sup>82</sup>. Ad eccezione dei parroci attivi ciascuno nella propria chiesa parrocchiale, nelle stesse *Relazioni*<sup>83</sup> il granduca proibiva tra l'altro di lasciar «predicare in Toscana alcun ecclesiastico forestiero», abile soltanto a ridurre le «prediche in inutili declamazioni e non istruzioni morali»<sup>84</sup>. A partire dal succitato Sinodo fiorentino dei vescovi toscani del 1787, anche la chiesa di S. Felicità dovette conformarsi ai nuovi dettami. I padri gesuiti predicatori, prenotati sempre con grande anticipo dalla madre badessa e dal parroco per «la gloria e l'onore» della loro chiesa, dovettero interrompere la loro faconda attività: «le stanze del Predicatore rimasero diserte» e il finestrone ‘a campana’ che ancora si affaccia dall'alto del coro di S. Felicità, mettendo in comunicazione diretta la camera del Predicatore ospite con l'interno della chiesa, venne tamponato da un pesante coltrone, lo stesso che era servito a riscaldare il letto delle sue fredde notti – nel quartiere a tetto a lui riservato – durante i periodi d'Avvento e di Quaresima. A S. Felicità venne pure meno l'aiuto di una sua ‘chiesa manuale’, S. Maria Sopr'Arno, già succursale della chiesa dell'Impruneta, per la ragione che

«... il circondario di essa era piccolo e le case non eran più di 34 [...] e le Anime non aumentarono al di sopra delle 150»<sup>85</sup>;

la chiesetta fu così annessa a S. Felicità creando a quest'ultima un aggravio anziché, come si era talvolta verificato in passato, un sostegno. Di fronte a una tale rivoluzione, quello stesso anno 1787 morì di crepacuore «l'ultimo Priore di S. Maria sopr'Arno», il sacerdote Paolo Biagioni, a soli 37 anni<sup>86</sup>. In reazione ai vari interventi governativi giurisdizionalisti, il Monastero Benedettino Vallombrosano di S. Felicità, dopo aver cercato in un primo tempo di raccomandare nelle proprie preghiere il nuovo governo della Reggenza<sup>87</sup>, tenne testa ai Lorenesi e fece di tutto per tardare a morire sotto il rigore “asburgico” filo-giansenista di Pietro Leopoldo il quale chiedeva di “adottare quella perfetta vita comune che [...] piacque di imporre a tutti i Monasteri di Monache col Motuproprio de' 24 Agosto 1784” né il Monastero si piegò “ad obbedire al successivo Motuproprio de' 28 Marzo 1785”<sup>88</sup>. Durante l'incarico della badessa suor Francesca Teresa Uguccioni (eletta il 4 agosto 1784)

«... vennero a mancare i Governatori Ecclesiastici, ai quali succedettero gli Operaj per la disposizione del Motuproprio de' 24 Agosto 1784 e la Riforma del Monastero per il successivo [Motuproprio] de' 9 Giugno 1787 [...], nonostante la riforma precipitata del 1784 e 1787, [fece professare contro ogni Decreto granducale] Suor Agata Delli Monaca Conversa [...], Suor Maria Francesca Sermolli [e] Suor Maria Maddalena Teresa Pitti»<sup>89</sup>,

celebrando queste vestizioni al riparo delle mura conventuali, ma con «la consueta dovizia» nonostante le proibizioni suntuarie. La badessa Uguccioni e il suo Capitolo non accettarono neppure l'opportunità offerta dal granduca col Motuproprio successivo del 28 marzo 1785, in cui si richiedeva – per evitare la soppressione del Monastero – «che a tutto il prossimo Aprile fossero dichiarati di volere introdurre la perfetta vita comune ed avessero date tutte le disposizioni per osservarla di fatto dal giorno predetto»<sup>90</sup>. Ma le suore di S. Felicità continuavano a far la stessa «bombanza» di quando la Serenissima Anna Maria Luisa de' Medici con un seguito di «molte dame» era venuta alla festa dei SS. Maccabei protettori del loro monastero e si era trattenuta «con esse lungamente a colazione»<sup>91</sup>, pur essendo già all'epoca queste monache irrimediabilmente indebitate a causa delle uscite straordinarie per il rifacimento della chiesa ad opera dell'architetto Ferdinando Ruggieri: si legge infatti che la badessa suor Maria Maddalena di Odoardo Gabburri, portando

«... ad esecuzione un Piano che da lungo tempo doveva esser concepito per il miglioramento della Fabbrica del Monastero, e per la rinnovazione della Chiesa resa ormai antiquata [...] con una Spesa che ammontò a Scudi Trentamila circa [fu responsabile] del disastro economico per l'enorme dispendio necessario per l'esecuzione [...]. Tale dovè essere la cagione principale per la quale dopo diversi esami e compensi proposti risultò la risoluzione [di definitiva Soppressione] de' 9 giugno 1787»<sup>92</sup>.

Pietro Leopoldo, che risolverà di chiudere per ragioni economiche il monastero di S. Felicità<sup>93</sup>, dovette rendersi ben presto conto che queste religiose non si piegavano facilmente al suo volere. Tra le loro diverse manifestazioni di disobbedienza ricordiamo quella relativa alle immagini sacre: nonostante il divieto granducale del 1789 di coprire tali immagini per poi riscoprirle, le benedettine di S. Felicità continuarono a farlo indisturbate nella Clausura<sup>94</sup> su di una *Annunziata* trecentesca dipinta in una parete del coro antico delle monache<sup>95</sup> (fig. 3), la quale veniva visitata processionalmente dalle religiose per la festività del 25 marzo, così come si legge: «in processione dal Capitolo fino al Coro, ove [viene] scoperta la SS. Annunziata»<sup>96</sup>. Queste monache, appena ricevuto il Biglietto di Soppressione inviato dalla Real Segreteria di Stato, non tardarono a organizzarsi con gli altri cinque monasteri dichiarati soppressi dallo stesso «Biglietto», e facendosi forti dell'appoggio del cardinale Anton Maria Martini<sup>97</sup> rivolsero una risoluta Supplica al sovrano tanto da fargli revocare la «rigorosa risoluzione»<sup>98</sup> il 25 aprile dell'anno seguente.

Per tentare di trarre una conclusione da quanto fin qui documentato grazie alle carte già conservate nell'Archivio Parrocchiale sul tema giurisdizionalista declinato tra Palazzo e complesso di S. Felicità, si potrebbe parlare di 'bipolarità' del governo Asburgo-Lorenese per diversi aspetti. Già durante la Reggenza di Francesco Stefano l'atteggiamento politico-religioso del governo aveva oscillato fra due poli: da un lato, la tendenza giurisdizionalista per cui furono emanati decreti che limitarono non poco l'autonomia del clero, dall'altro, l'ambiguità delle manifestazioni religiose che la stessa Reggenza promuoveva e valorizzava: un esempio ci è fornito dalla partecipazione dei Magistrati ai cortei religiosi da loro stessi indetti. Bipolarità forse dovuta – a quell'altezza cronologica – alla so-

Fig. 3. Niccolò di Tommaso, *Annunciazione* (1360 ca.), lacerto del manto dell'arcangelo Gabriele. L'affresco, situato su una parete del coro antico delle monache, è stato in parte distrutto dalla realizzazione di una scala; quel che ne resta è visibile nel sottoscala.



pravvivenza in Pitti, ormai 'Reggia vuota', di una ristretta corte medicea fedele alla salda figura dell'Elettrice Palatina. Finita la Reggenza, lo stesso si verificò sotto il primo governo di Pietro Leopoldo, almeno finché visse l'influente madre imperatrice Maria Teresa. Pietro Leopoldo, procedendo con cautela e gradualità nelle sue innovazioni, si ritrovò a contraddizioni come l'abolizione nel 1773 della Compagnia di Gesù<sup>99</sup> mentre ne manteneva la presenza nella propria corte a Pitti. Bipolarità dimostrata pure in occasione della soppressione dei monasteri (Motuproprio del 1784 e 1785) con la riabilitazione di quello di S. Felicità nel 1787. Su più larga scala, gli storici evidenziano un'altra bipolarità che caratterizzerebbe Pietro Leopoldo: la doppia attrazione del suo governo, che si porrebbe tra due poli di interessi al contempo opposti e congiunti, ovvero il granducato di Toscana e la *Maison d'Autriche*<sup>100</sup>.

<sup>1</sup> F. DIAZ, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Utet, Torino 1988, pp. 170-172.

<sup>2</sup> M. C. FRANÇOIS, *Le carte della Real Corte (I parte)*, «Amici di Palazzo Pitti, Bollettino 2006», pp. 29-39; Ead., *Le carte della Real Corte (II parte)*, «Amici di Palazzo Pitti, Bollettino 2007», pp. 48-53. Nei miei venti anni di responsabile dell'Archivio Storico Parrocchiale di S. Felicità – d'ora in poi ASPSF – ho quotidianamente riscontrato l'importanza del fatto che molte delle sue carte sono rimaste nel luogo di redazione funzionalmente – per quanto qui ci interessa – ai rapporti intrattenuti tra il complesso di S. Felicità e Palazzo Pitti. L'evidenza di questi rapporti deriva proprio dal trovarsi noi ricercatori ancora nel contesto della chiesa e del monastero. L'attuale progetto di razionalizzazione del servizio, per cui questo Archivio dovrebbe lasciare S. Felicità per essere trasferito nell'Archivio della Curia al 'Conventino', appare da questo punto di vista avulso dalla realtà viva che determinava immediate, strette corrispondenze fra carte e luoghi.

<sup>3</sup> A parer mio alcuni documenti parrocchiali di S. Felicità, coevi alla Reggenza e al governo di Pietro Leopoldo, avrebbero potuto arricchire quanto presentato dall'Archivio di Stato di Firenze (cfr. AA.VV., *La Corte in archivio. Apparati, cultura, arte e spettacoli alla Corte lorenesa di Toscana*, Sillabe, Firenze 1997), seguendo lo stesso criterio con cui sono stati presentati documenti provenienti dalla Forteguerriana di Pistoia, dal Cherubini di Firenze, dal Museo Civico di Bologna ecc.

<sup>4</sup> F. DIAZ, *op. cit.*, p. 135.

<sup>5</sup> Ivi, p. 117.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 128-132.

<sup>7</sup> Ivi, p. 119.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>9</sup> Ivi, p. 125.

<sup>10</sup> Cfr. L. CAJANI, A. FOA in *Dizionario Biografico degli Italiani* in linea, voce "Clemente XIII", volume 26, Treccani 1982.

<sup>11</sup> ASPSF, Ms. 129, IV° *Libro lungo de' Morti*, aa. 1745-1776, c. 23r, redatto dal curato Bartolomeo Arrigoni. I documenti settecenteschi citati conservano nella trascrizione la grafia dell'originale.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> F. DIAZ, *op. cit.*, p. 129.

<sup>15</sup> Ivi, p. 131.

<sup>16</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 289.

<sup>17</sup> M. VERGA, *Le riforme ecclesiastiche di Pietro Leopoldo*, in *Le riforme di Pietro Leopoldo e la nascita della Toscana moderna*, ed. Regione Toscana e Mandragora, Firenze 2000, p. 61. Verga è qui portatore di un giudizio condiviso da tutti gli studiosi di questo periodo.

<sup>18</sup> M. C. FRANÇOIS, *Un Museo 'Giurisdizionalista' per i Lorena*, «Amici di Palazzo Pitti, Bollettino 2020», pp. 39-45.

<sup>19</sup> Per quanto riguarda Pietro Leopoldo vedremo, come egli stesso sosterrà, che si tratterà di procedere nei divieti e nelle conseguenti riforme «poco alla volta e senza far romore» (cfr. le sue *Relazioni* redatte poco prima di partire per Vienna nel 1790).

<sup>20</sup> G. CONTI, *Firenze dopo i Medici*, Bemporad e figlio, Firenze 1921, ristampa anastatica 1984, p. 356.

<sup>21</sup> L'Elettrice Palatina morì il 18 febbraio 1743.

<sup>22</sup> Si intenda sempre, in questo mio testo, per "monasteri" i conventi femminili.

<sup>23</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 261-264, 20 gennaio 1738. Le ultime tre parole sono aggiunte in interlinea da altra mano. Mai nei resoconti delle monache sagrestane relativi, nel tempo, alle visite granducali si legge quanto qui la suora scrive di edificante.

<sup>24</sup> La principessa Anna Maria era quasi sempre presente alle monacazioni delle giovani appartenenti alle grandi famiglie. Nella Guardaroba di S. Felicità si conserva ancora una piccola testimonianza dell'affettuosa presenza dell'Elettrice fra queste religiose: una scatola per i cordigli neri e violacei cosiddetti 'cordigli della Passione'. Per maggiori dettagli su questo dono, che reca pure l'Arma bipartita mediceo-palatina della principessa, v. M. C. FRANÇOIS, *'Donaria' granducali per la Chiesa e il Monastero di Santa Felicità. I parte, i Medici*, «Amici di Palazzo Pitti, Bollettino 2017», pp. 88-93.

<sup>25</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 318; cfr. anche a c. 270v. il Ms. 735 delle monache del 21 aprile 1740.

<sup>26</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 270-271. Per il "bulletino" o "polizino" si veda la fig. 2.

<sup>27</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 320.

<sup>28</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 272.

<sup>29</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 276-277.

<sup>30</sup> G. CONTI, *op. cit.*, pp. 162-163. Poiché però la soldataglia austriaca aveva «l'abitudine di mangiare in chiesa, durante quei divini uffici», venne specificato nell'art. 5° quanto segue: «Si proibisce a tutti li vivandieri, che hanno facoltà dalli superiori di vender vino, birra, o acquavite, di esitare dette robe, nel tempo delle sacre funzioni, del culto divino, sotto pena della perdita di esse robe».

<sup>31</sup> G. CONTI, *op. cit.*, p. 200.

<sup>32</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 278.

<sup>33</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 321.

<sup>34</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 320.

<sup>35</sup> G. CONTI, *op. cit.*, p. 275.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> In tale occasione proibì anche la "Predica in *Cæna Domini*" che successivamente, il 28 maggio 1778, sotto il governo leopoldino, verrà definitivamente radiata da tutte le chiese perché giudicata «indecente e inconveniente» in quanto l'aspetto fideistico vi era strumentalizzato a favore della politica curiale contro quella governativa (G. CONTI, *op. cit.*, p. 338).

<sup>38</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 188.

<sup>39</sup> Il decreto prevedeva qualche 'ritocco' speciale per i nobili che, però, non indulgeva più di tanto nei loro confronti, essendo assai limitato.

<sup>40</sup> ASPSF, Ms. 128, III *Libro lungo de' Morti*, al di 17 ottobre 1739, c. 151r; redatto dal "Curato di settimana". "Riscourt" sta per "Richecourt".

<sup>41</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 286-287.

<sup>42</sup> Il granduca, appena diciottenne, si sarebbe trasferito dalla reggia asburgica a quella fiorentina di Pitti nel 1765.

<sup>43</sup> Per notizie sull'architetto conte Ignazio Pellegrini, cfr. E. A. CECCON in *Dizionario Biografico Treccani* in linea, voce "Pellegrini Ignazio Mariano Baldassarre", volume 82, Treccani 2015.

<sup>44</sup> G. CONTI, *op. cit.*, pp. 475-476. Scrive il Conti: «Fortunatamente, dopo i lunghi e faticosi lavori di spianamento della grotta, atterramento del bosco e costruzione [di] un gran muraglione, perché il monte minacciò di franare, quando venne Pietro Leopoldo, giacché non si era che ai fondamenti ed era costruito un gran piazzale, proibì la continuazione, ordinò subito di ripianare il tutto, e invece della cappella, se ne servì per giocare a Pallone!». Crollò pure il muro che il maresciallo «aveva fatto costruire in Boboli, per reggere la strada che doveva render più facile la montata delle carrozze. Ma l'alzò talmente che il muro non potendo reggerla, venne giù insieme con la strada». In realtà, la causa principale dell'interruzione dei lavori fu l'ammontare della spesa che la costruzione della Cappella Reale avrebbe comportato, la quale preoccupava non poco Pietro Leopoldo, che ben volentieri accolse la proposta, assai più 'economica', di Ruggeri e Paoletti.

<sup>45</sup> A. CONTINI, *Concezione della sovranità e vita di Corte in età leopoldina (1765-1790)*, in *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Atti delle giornate di studio, Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15-16 dicembre 1997, p. 145.

<sup>46</sup> La visita fu breve: il granduca giunse a Firenze con la sposa Maria Teresa il 20 gennaio 1739 e vi soggiornò tre mesi.

<sup>47</sup> La Chiesa riaprirà, finito il restauro ruggeriano, il 12 settembre 1739. Cfr. ASPSF, Ms. 735, pp. 264.

<sup>48</sup> Comunque le monache, essendo di clausura, custodirono per le loro liturgie riservate, in Sala Capitolare, il proprio Tabernacolo col Santissimo.

<sup>49</sup> Per il termine *comod* citato nei due generi maschile e femminile nei documenti dell'Archivio parrocchiale rinvio al testo di E. COLLE, *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenesse (1737-1799)*, Centro Di, Firenze 1992.

<sup>50</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXVII, p. 315. La "tovagliina", tenuta in mano, serviva nel caso cadesse la particola per raccogliarla senza toccarla.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*. Sempre nell'ottica di mostrare il fervore religioso da parte dei nuovi sovrani, il 1740 fu «il primo anno in cui in questa nostra Chiesa fu fatta la Novena di Natale [anche] la mattina, in avanti [cioè in periodo mediceo] non vi era altro che la Sera», *ibidem*, p. 323.

<sup>53</sup> Questa assimilazione di Pietro Leopoldo a un celebrante ci farà riflettere per più tardi, cioè quando negli anni in cui – tra il Sinodo pistoiese e il Sinodo Fiorentino – il sovrano intese avviare un riformismo cattolico anche liturgico.

<sup>54</sup> A. CONTINI, *op. cit.*, p. 152, nota 70: «Dello stretto controllo esercitato sulla vita a corte nel primo anno di governo di Pietro Leopoldo è testimonianza il carteggio settimanale del conte Rosenberg alla Regina madre» (in *Archivio Rosenberg*, fasc. 65-358, agosto 1765, «Istruzioni dell'imperatrice Maria Teresa al figlio Pietro Leopoldo»).

<sup>55</sup> Il Maresciallo Botta Adorno fu inviato a Firenze nel 1757 da Francesco Stefano quale Plenipotenziario durante la Reggenza.

<sup>56</sup> M. VERGA, *op. cit.*, pp. 22 e 24.

<sup>57</sup> In questa sede non ci soffermeremo sugli aspetti giansenisti di queste riforme granducali poiché sono più che note.

<sup>58</sup> Pietro Leopoldo procederà alla soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773, a causa del "politicismo invadente" dei Gesuiti (cfr. M. ADRIANI, *Firenze sacra*, Nardini, Firenze 1990, cap. IV, p. 225).

<sup>59</sup> G. CONTI, *op. cit.*, pp. 508 e sgg.

<sup>60</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXII.

<sup>61</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXI.

<sup>62</sup> I giovani sovrani erano giunti a Firenze solamente un mese prima, il 13 settembre 1765.

<sup>63</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 316-317.

<sup>64</sup> G. CONTI, *op. cit.*, p. 537. Il corsivo è nostro. Cfr anche per questo Giovedì Santo (27 marzo 1766) la *Gazzetta Patria* forte strumento si propaganda: «I nostri Reali Sovrani, ricevuto l'Eucaristico Pane nella Chiesa di Santa Felicità, con pubbliche rimostranze di purissima devozione, assieme a tutta l'Alta Corte, salirono alla Tribuna ad assistere alla gran messa, dopo la quale ritornarono nella Chiesa per intervenire processionalmente alla posizione del Santo Sepolcro».

<sup>65</sup> A. CONTINI, *op. cit.*, p. 170.

<sup>66</sup> Basta leggere nel Ms. 730 la descrizione dei funerali del "Gran Ciamberrano" il Conte Francesco di Thurn.

<sup>67</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXV; e in G. Conti, pp. 536-537: «Piuttosto per obbedire alle ingiunzioni dell'austera madre, Pietro Leopoldo ostentava la massima devozione per le cose di Chiesa, specialmente avvicinandosi la Santa Pasqua».

<sup>68</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXIII e cap. DCLXI; ma anche G. CONTI, pp. 513-514: «I Sovrani, alle undici di sera, con tutta la Corte, nella Chiesa di Santa Felicità, assisterono ai Mattutini e alla Messa di notte, in musica, facendovi più del tocco, per poi recarsi la mattina di Ceppo, in forma pubblica, alla Metropolitana 'ad assistere alla gran Messa' [...] e l'ultimo dell'anno [...] nella Chiesa di Santa Felicità [...] con un magnifico *Te Deum*».

<sup>69</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXII e cap. CCLXIII.

<sup>70</sup> ASPSF, Ms. 730, cap. DCLXIII. Cfr. anche G. CONTI, *op. cit.*, p. 531: «La festa della *Candelara* fu solennizzata a Corte, con l'andare i *piissimi* Sovrani [...] ad assistere alla Messa solennemente cantata in musica nella chiesa di S. Felicità, dove riceverono le candele benedette, che vennero pure dispensate a tutta la Corte, avendole il Granduca mandate a detta chiesa il giorno avanti, per esservi benedette» (il corsivo è nostro).

<sup>71</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 344. Questo culto esisteva fin dal 1741, come si apprende dal Ms. 735 a p. 312r, redatto dalla monaca sagrestana: il Papa Benedetto XIV aveva approvato in S. Felicità questa Congregazione con un Breve del 7 febbraio 1742.

<sup>72</sup> Il presule Scipione de' Ricci – nominato dal granduca Vescovo di Prato e Pistoia il 24 giugno 1780 – vieterà formalmente nella sua Diocesi il culto del Sacro Cuore di Gesù nell'aprile del 1781. Il parroco Gasparo Bertelli, che ricevette in qualche modo il contraccolpo di questo decreto appoggiato e condiviso dal Sovrano, lasciò volontariamente il suo incarico in S. Felicità e il medesimo giorno fu nominato al suo posto «il Prete Paolo Biagioni [...] a cui furono ancora affidate le Cure di Corte e di Belvedere» (ASPSF, Ms. 730, p. 362). È il Ms. 735 redatto dalla monaca sagrestana che ci informa a p. 299 di questa Indulgenza Perpetua Straordinaria.

<sup>73</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 283 e Ms. 730, p. 326.

<sup>74</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 283.

<sup>75</sup> ASPSF, Ms. 735, pp. 302 e 304.

<sup>76</sup> Precedentemente il decreto era stato applicato alla Diocesi di Pistoia, il 21 luglio 1784.

<sup>77</sup> La *Schola* fu chiusa il 25 luglio 1789 a seguito dell'invio di un Biglietto ingiuntivo della Segreteria di Stato (ASPSF, Ms. 728 redatto da Filippo Maria Brunetti, p. 226). Rimando anche al mio articolo *La 'Schola dei Cherici' cantori di Santa Felicità*, «Amici di Palazzo Pitti, Bollettino 2009», pp. 59-64.

<sup>78</sup> Così scrive la badessa il 25 aprile 1627 con relativa sottoscrizione di tutte le 39 monache e dell'allora priore Filippo Morelli, confermata dal decreto di monsignor Pietro Niccolini arcivescovo di Firenze (ASPSF, Ms. 720, c. 173r).

<sup>79</sup> *I Cinquantasette punti ecclesiastici* furono resi pubblici nel 1757 ma ebbero una 'incubazione' che iniziò nel 1754 e si arricchì di alcuni dettami del Sinodo 'giansenista' di Pistoia (tenutosi nel 1786), il quale, fra le altre cose, richiedeva nella Sessione IV quanto segue: per ogni chiesa un solo altare, secondo «l'antica consuetudine della Chiesa [primitiva]»; che «non si pongano sugli altari reliquiari o fiori»; nel caso si esponano autentiche reliquie, queste vengano poste «sotto l'altare, secondo il costume dell'antichità»; che «si rinnovi l'antico uso di erigere in alto i cibori» e quindi che essi non posino, a portata di mano, sul piano della mensa; e che infine la liturgia sia richiamata «ad una maggiore semplicità di riti» e sia esposta «in lingua volgare» preferita «con voce elevata», come pure si prevedano per i fedeli dei libri «ove sia l'ordinario della Messa in lingua volgare». Insomma, qualcosa di molto vicino al futuro Concilio Vaticano II di Papa Giovanni XXIII.

<sup>80</sup> Il 15 settembre 1765, a soli due giorni dal suo arrivo a Firenze, la coppia granducale ricevette sontuosamente gli arcivescovi toscani.

<sup>81</sup> A. CONTINI, *op. cit.*, p. 145, nota 51.

<sup>82</sup> Pietro LEOPOLDO, *Relazioni sul Governo della Toscana*, a cura di A. Salvestrini, L. S. Olschki, Firenze 1969-1974, I vol., pp. 5-9.

<sup>83</sup> Nelle sue *Relazioni* del 1790 Pietro Leopoldo raccomandò inoltre: la riduzione delle Ordinanze perché «in Firenze i preti sono in numero eccessivo»; «d'invigilare sopra i studi degli ecclesiastici»; di non impiegare preti «presso le case di particolari in qualità di precettori» e/o fare altri «mestieri scolareschi»; di «tenere in vigore le leggi veglianti relativamente ai regolari; di procurarne bel bello la diminuzione, sopprimendo di mano in mano i loro conventi» (lo stesso per i monasteri, ai quali fu così abolita la dote delle monache); «di non lasciar introdurre nuove Compagnie [...] sopprimendo anche quelle restate»; di «impedire le nuove fondazioni di benefizi e Messe e abolire il privilegio Eugenio». Nel 1775 sottopose tutte le persone e i beni ecclesiastici a imposizioni e nel 1786 fece seguire un editto sulla «immediata vendita di tutte le case e botteghe di proprietà dei monasteri, tanto di frati che di monache [...]»; raccomandò direttamente ai parroci l'uso del catechismo domenicale, a preferenza delle prediche (G. CONTI, *op. cit.*, p. 712); ordinò che le messe fossero dette all'altar maggiore, e che i morti dalla casa passassero alla parrocchia e poi al cimitero. Il 30 ottobre 1784 firmò la seconda Soppressione delle Confraternite che [...] fu estesa stavolta a tutto il Granducato (Soppressione poi completata dal Motuproprio del 21 e 22 marzo 1785). Fra i *Cinquantasette punti ecclesiastici* del 26 gennaio 1786, il granduca richiedeva la rivendicazione dell'autorità dei Vescovi «di contro alla supremazia della Corte di Roma», che si dovesse «per la decenza delle Chiese [...] togliere quella pompa superflua». Sempre in G. CONTI, *op. cit.*, p. 727 e sgg., si legge che «Pietro Leopoldo abolì il Tribunale della Nunziatura e ridusse il Nunzio pontificio a semplice ambasciatore della Corte di Roma, come un qualsiasi ministro degli Esteri. Istituì un'Amministrazione generale del patrimonio della Corona, volendo che seguisse la sorte di qualunque patrimonio privato sotto le leggi veglianti. Impose altresì che tutte le chiese curate [cioè con la Cura parrocchiale], di data della Comunità, fossero considerate in avvenire di regio patronato. Comandò ai vescovi la visita annuale di tutti i conventi dei Regolari nelle loro diocesi, esaminando particolarmente le librerie 'per vedere di quali libri si servivano' (nei Refettori erano ammesse solo letture della Sacra Scrittura in volgare). Che la teologia venisse studiata soltanto sui libri permessi dal sovrano e che nelle chiese, oltre a tenere tutte le immagini scoperte, si togliessero quelle 'repliate, indecenti ed inutili' [...] Facendo così, adagio adagio il Papa in Toscana diventò lui».

<sup>84</sup> I Padri Predicatori erano itineranti, cioè venivano 'da fuori'. Vivevano di questa loro attività della parola durante i 'tempi forti' d'Avvento e Quaresima ed erano, oltre che remunerati, spesati di tutto da chi li aveva chiamati a predicare; si aveva cura, inoltre, di tenere in serbo per loro un apposito quartiere presso il complesso religioso in cui si fermavano. In S. Felicità venivano invitati i PP. della Compagnia di Gesù che, in quanto appartenenti a questo ordine sacerdotale, saranno doppiamente colpiti da due sanzioni: quella che li esclude insieme a tutti i Predicatori e l'altra del 1773 che abolì addirittura il loro ordine. Grazie alle carte dell'Archivio parrocchiale veniamo a conoscenza di diversi dettagli anche quotidiani, come gli arredi che le monache destinarono a questi Padri e i particolari sul loro vitto, alloggio e compensi vari. Di alcuni di essi si accrebbe talmente la fama da essere chiamati e sollecitati da molte chiese in modo competitivo. Il pericolo dei loro sermoni consisteva – essendo spesso persuasivi grazie alla loro retorica – nel veicolare nelle masse ignoranti qualsiasi convinzione o ideologia di comodo, cioè favorevole alla curia di Roma e poco consona



alla salvaguardia dei principi giurisdizionali. Del pericolo politico rappresentato da questi Predicatori si poterono rendere conto i rappresentanti della Reggenza fin dai primi anni se – come scrivono le monache – gli stessi Magistrati erano presenti alle prediche di S. Felicità: «Furon fatte le Prediche [...] da 3 diversi Sacerdoti della Compagnia di Gesù. Vi concorse numerosissimo Popolo e [...] tutti i Magistrati della Città» ASPSF, Ms. 735, p. 260, l'anno 1737.

<sup>85</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 364.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ricordiamo a questo proposito che nel 1738 queste religiose impetrarono "contro gli Ottomanni [in guerra col Granduca Francesco Stefano] per implorare da Sua Divina Maestà felici progressi all'Armi Cesaree" (ASPSF, Ms. 735, p. 256).

<sup>88</sup> ASPSF, Ms. 728, redatto dall'Antiquario Filippo Brunetti l'anno 1819, Cap. III, p. 143.

<sup>89</sup> ASPSF, Ms. 728, *ivi*, Cap. III, p. 142.

<sup>90</sup> ASPSF, Ms. 728, *ivi*, Cap. III, p. 143.

<sup>91</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 243; era il primo d'agosto 1736.

<sup>92</sup> ASPSF, Ms. 728, pp. 143-144. In seguito, e cioè nel 1790, si passerà al patrimonio assegnato al monastero e a S. Felicità in conseguenza della legge del 1787 (Ms. 730, p. 368) e le monache già dal 1788 vennero tutte vitaliziate.

<sup>93</sup> Il medesimo decreto di soppressione fu inviato, oltre che al monastero di S. Felicità, anche ad altri cinque cenobi femminili: quello dello Spirito Santo sulla Costa, di S. Apollonia, di S. Verdiana, di S. Domenico del Maglio e dei SS. Francesco e Girolamo sulla Costa.

<sup>94</sup> Si ricorda che la Clausura era frequentata dalle Granduchesse e dalle loro Dame.

<sup>95</sup> Questo affresco dell'Annunziata è ancora visibile, ma alquanto rovinato e in parte distrutto dalla superfetazione di un sottoscala, al primo piano della canonica.

<sup>96</sup> ASPSF, Ms. 735, p. 263.

<sup>97</sup> Il cardinale, che occupò la cattedra fiorentina dal 1781 al 1808, in un primo tempo concordò con le idee innovatrici di Pietro Leopoldo, ma in un secondo tempo – dopo il 1786 – cominciò a prendere distanza dal sovrano: fu in questi anni che, appunto, appoggiò la supplica delle monache.

<sup>98</sup> ASPSF, Ms. 730, p. 365.

<sup>99</sup> Per i Confessori Gesuiti a corte cfr. M. ROSA, *Settecento religioso. Politica della Religione e religione del cuore*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 75 e sgg.

<sup>100</sup> Per approfondimenti sul tema della 'bipolarità' vedi ad esempio A. CONTINI, *op. cit.*, pp. 132 e sgg.

# Memorie napoleoniche a Palazzo Pitti: i nuovi quartieri per Napoleone e Maria Luisa d'Austria

Laura Baldini, Silvestra Bietoletti

Nell'ambito delle manifestazioni indette per il secondo centenario della morte di Napoleone, delle quali gli Amici di Palazzo Pitti sono stati parte attiva, si è voluto ripercorrere sul Bollettino il periodo, breve ma intenso, che vide il palazzo interessato da grandi lavori intesi a dare un nuovo aspetto a quella parte del piano nobile già appannaggio dei granduchi di casa Medici. Trova spazio su queste pagine, in sostanza, quanto fu oggetto a suo tempo di due visite attraverso gli ambienti destinati ai sovrani, ma nei quali l'imperatore e la consorte, per il repentino mutare delle fortune, non abitarono mai.

## I progetti architettonici\*

Le truppe napoleoniche entrarono a Firenze il 7 aprile 1799. Due anni più tardi, il Trattato di Lunéville sanciva la rinuncia dei Lorena alla Toscana in favore dei conquistatori francesi e Gioacchino Murat riceveva i sovrani d'Etruria, Lodovico di Borbone Parma e Maria Luisa di Borbone Spagna, che fecero il loro ingresso solenne in città il 12 agosto del 1801.

Dopo la prematura morte del re (1803) la giovane vedova, reggente per il piccolo Carlo Lodovico, non rinunciò a mantenere uno stile paragonabile a quello della corte spagnola e palazzo Pitti divenne teatro di balli e ricevimenti lussuosi, a cui partecipava il fior fiore dell'aristocrazia. Il papa in persona, Pio VII Chiaramonti, nel recarsi a Roma per l'incoronazione di Napoleone, si fermò nel 1804 a Firenze per cresimare il principino nella Sala delle Nicchie.

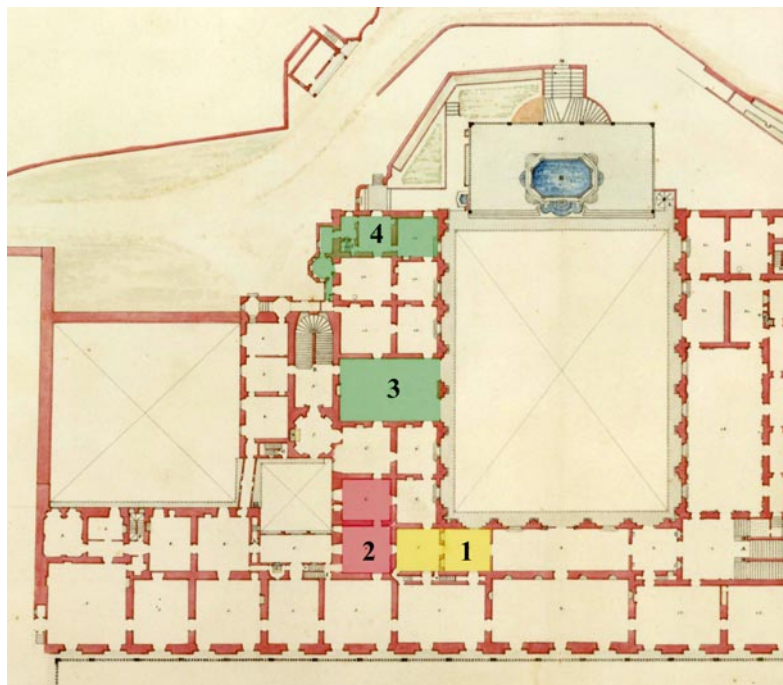
Ma il Regno d'Etruria ebbe vita breve. Nel 1807 la Toscana fu dichiarata dipendenza della Francia e destinata ad Elisa Bonaparte Baciocchi, per la quale Napoleone ripristinò il titolo di Granduchessa di Toscana (figg. 1, 2).

Fig. 1. Joseph-Boniface Franque, *Elisa Bonaparte* (fonte: *Wikipedia*).

Fig. 2. Joseph-Boniface Franque, *Felice Baciocchi* (fonte: *Wikimedia Commons*).



Fig. 3. In evidenza i vani del piano nobile interessati da modifiche sostanziali per la realizzazione di nuovi ambienti: 1. Anticamera comune, 2. Primo salotto dell'imperatore, 3. Salotto d'onore dell'imperatrice, 4. Bagno dell'imperatrice, stanze annesse e cappellina (sulla base di una planimetria di fine sec. XVIII).



Elisa arriva a Firenze nel 1808 e prende possesso degli appartamenti dell'ala destra del piano nobile già occupati dai granduchi lorenesi, che vi hanno operato numerosi interventi e "ammodernamenti"; quelli dell'ala sinistra, storicamente destinati ai granduchi Medici, saranno ristrutturati e decorati per ospitare degnamente l'imperatore e la consorte, lasciando inalterate solo le cinque grandi sale di rappresentanza affrescate e ornate da Pietro da Cortona<sup>1</sup>.

Per l'articolazione degli ambienti la granduchessa si avvale della consulenza di Pierre-François-Léonard Fontaine, uno dei creatori e principali rappresentanti – insieme a Charles Percier – del nuovo "stile Impero". La zona prescelta si trova in stato di abbandono da molti anni: nessuno, dopo la morte dell'Elettrice Palatina (1743) ha più abitato quelle stanze, che un inventario del 1761 descrive ancora con le denominazioni del periodo mediceo<sup>2</sup>.

Responsabile degli interventi sarà l'architetto fiorentino Giuseppe Cacialli, già membro dello Scrittoio delle Fabbriche sotto i Lorena; nominato nel 2008 Architetto della Corona, Cacialli dovrà progettare l'assetto distributivo dei nuovi quartieri, strutturandoli in modo da poter assolvere alle funzioni proprie di una residenza imperiale, e dotarli di un apparato decorativo che regga il confronto con la magnificenza barocca e celebri degnamente la gloria dei nuovi sovrani.

Secondo i progetti di Cacialli, i due nuovi appartamenti – a cui si accederà da un'anticamera comune (oggi sala del Castagnoli) – manterranno, con qualche variante, una destinazione analoga a quella del periodo mediceo: l'imperatore occuperà l'ala lungo la facciata, con le grandi sale di rappresentanza e le quattro retrostanze sul cortile delle Colonne (oggi sale della Stufa, dell'Educazione di Giove, di Ulisse e di Prometeo) e con l'aggiunta di un nuovo salotto (attuale sala della Musica) e della piccola galleria detta 'del Poccetti'; l'imperatrice risiederà nel quartiere del Volterrano, che ha ospitato in passato Cristina di Lorena, Maria Maddalena d'Austria, Vittoria della Rovere e l'Elettrice palatina Anna Maria Luisa; la sala dei Novissimi (oggi dell'Iliade), ultima dell'infilata su piazza Pitti, diventerà il Gabinetto Topografico dell'imperatore.

Su questa base l'architetto elabora, fra il 1810 e il 1813, diverse soluzioni, cercando di adeguarsi per quanto possibile alle indicazioni via via suggerite dal Comitato delle Fabbriche a Parigi.

Fin dal primo progetto compaiono le modifiche strutturali più importanti, che riguardano la realizzazione dell'*Anticamera comune*, del *Primo salotto dell'Imperatore*, del *Salotto d'onore dell'Imperatrice* (oggi sala di Ercole) e degli ambienti della testata verso Boboli (fig. 3).

Fig. 4. Anticamera comune, oggi Sala del Castagnoli.



Fig. 5. Palazzo Pitti, vestibolo della Galleria Palatina: le due finestre a nicchia di marmi misti, poi murate.

L'*Anticamera comune* (fig. 4) viene creata unendo due ambienti più piccoli. Uno di essi era caratterizzato da due nicchie in marmo mischio con grate di ferro, simili a quelle che restano ancor oggi visibili, benché tamponate, nel vestibolo della Galleria Palatina<sup>3</sup> (fig. 5); l'Eletrice aveva raccolto qui le sue porcellane, sistemate nelle due nicchie e in altri "scarabattoli" disposti lungo le pareti. L'altro vano, detto "camera buia" perché privo di illuminazione diretta, prendeva luce dal primo attraverso le due finestre a nicchia sopra descritte.

Anche il *Primo Salotto dell'Imperatore* (fig. 6) viene realizzato dall'unione di due ambienti più piccoli. L'avvenuta demolizione dei muri divisorii suscita qualche preoccupazione nel Comitato parigino, che raccomanda di adottare ogni precauzione per non compromettere la solidità della struttura; Cacialli assicura che la stabilità di questa zona del palazzo non ne risulterà in alcun modo compromessa, giacché gli archi che hanno sostituito le pareti rimosse hanno resistito perfino ad un recente terremoto<sup>4</sup>. Il *Salotto d'Onore dell'Imperatrice* (fig. 7) è invece ricavato da un vano più grande, lasciando un corridoio di accesso al *Salotto della Cappella* (oggi Sala dell'Arca) e ad altri ambienti privati senza passare per la nuova sala.

Ma l'intervento più massiccio riguarda le tre stanze della testata verso Boboli, completamente modificate nell'assetto decorativo per dar luogo ad ambienti privati di Maria Luisa – il *Bagno*, il *Gabinetto di toilette* e il *Boudoir* – e l'annessa cappellina ottagonale<sup>5</sup>, costruita nel 1589 per Cristina di Lorena, che vi accedeva direttamente dalla propria camera; in seguito fu aggiunto uno stanzino ad uso di sacrestia e creato un piccolo corridoio esterno di collegamento con altre stanze del palazzo. Dagli inventari sappiamo che era decorata da Jacopo Chiavistelli e vi si trovava un *Battesimo di Cristo* di Alessandro Allori; l'esterno è ben visibile in un disegno di Remigio Cantagallina, del 1632, che raffigura il retro del palazzo con l'ala nord appena costruita (fig. 8).

Tutti i vani saranno completamente trasformati. In luogo del «Salottino detto il Paradiso de' Fiori ... tutto impastato di più sorte fiori, e



Fig. 6. Primo Salotto dell'Imperatore, poi Salotto degli Aiutanti di campo, oggi Sala della Musica o dei Tamburi (foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e attività Culturali e del Turismo).

Fig. 7. Salotto d'onore dell'Imperatrice, oggi Sala di Ercole.

vasi, ad uso di pietre commesse, fatto dal Sig.re Cavalier Silvio Alli, con volta dipinta da Jacopo Chiavistelli...», così descritto da Diacinto Marmi nel 1662<sup>6</sup>, nascerà il *boudoir* dell'imperatrice, dove la secentesca decorazione a scagliola sarà distrutta e sostituita con un arredo architettonico e plastico in linea con i nuovi canoni stilistici; nella piccola stanza d'angolo con il giardino verrà realizzato un moderno *Bagno* per l'imperatrice; la cappellina ottagonale di Cristina di Lorena, «a cupola tutta dipinta storiatovi il Martirio di più Santi», con l'annessa sagrestia e il «Gabinetto ... qual'è tutto dipinto» (Marmi), sarà demolita. I nuovi vani creati per Maria Luisa sono indubbiamente ambienti di squisita



Fig. 8. Remigio Cantagallina, *Veduta di palazzo Pitti durante i lavori di ampliamento*, part. con la cappellina ottagonale (coll. privata).

Fig. 9. Boudoir di Maria Luisa, la volta.  
Fig. 10. Boudoir di Maria Luisa.

Fig. 11. Bagno di Maria Luisa, pianta e sezione.

Fig. 12. Bagno di Maria Luisa, la vasca rotonda.

eleganza (figg. 9, 10, 11, 12); il rammarico è semmai che, nella scelta dei luoghi, non si sia tenuto conto delle decorazioni preesistenti, significative testimonianze del gusto di un'epoca.

Dopo un secondo progetto, in cui Cacialli accoglie alcuni suggerimenti di Parigi, il Comitato invia, nel gennaio 1813, una pianta con nuove modifiche da considerarsi definitive<sup>7</sup>. E a questo punto sorgono i problemi. Alcune varianti imposte da Parigi, infatti, sono in contrasto con quanto già realizzato nel corso del 1812 in base alle indicazioni e alle approvazioni date in precedenza; fra queste, anche l'abolizione delle colonne dell'*Anticamera comune* e del *Primo salotto dell'imperatore* (in parte già costruite) per lasciare più libero il passaggio<sup>8</sup>.

La variante più problematica coinvolge – minacciandone la sopravvivenza – la sala della Stufa e gli affreschi con le *Quattro età dell'uomo* che ne ornano le pareti, capolavoro di Pietro da Cortona: il Comitato propone infatti di demolire una piccola scala di servizio per sistemare al suo posto il nuovo *Bagno dell'imperatore* e di ricostruirla proprio nella sala cortonesca (da Cacialli destinata a biblioteca), suddividendola con

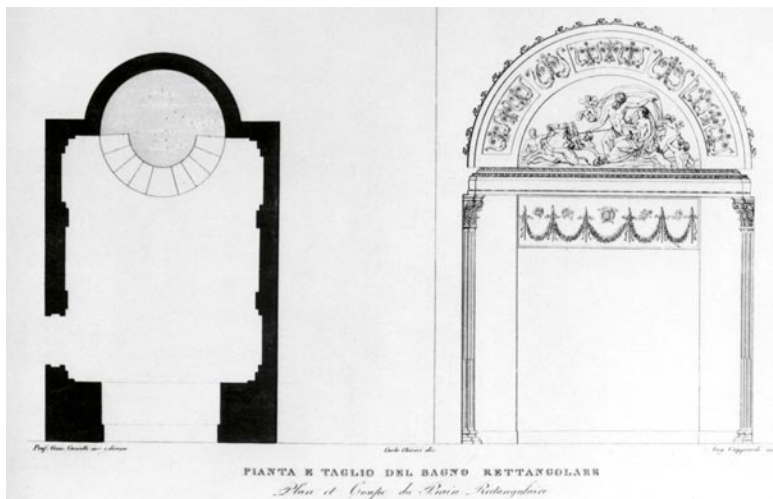
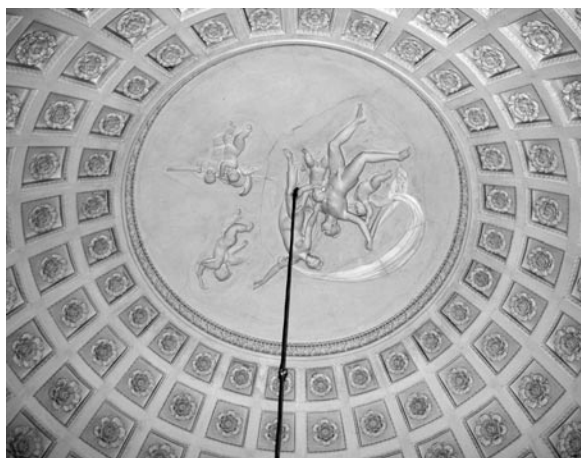




Fig. 13. Pietro da Cortona, *L'Età dell'Argento*, Palazzo Pitti, Sala della Stufa (foto Gab. Fot. Uffizi).

un tramezzo e creando nello spazio restante il *Gabinetto per il segretario particolare* dell'imperatore. Il progetto, se realizzato, comporterebbe la distruzione dell'apparato decorativo della sala: sono previste perfino due nuove aperture in corrispondenza dell'*Età del ferro* e dell'*Età dell'argento* (fig. 13). È quindi necessario interrompere i lavori e sollecitare da Parigi indicazioni diverse, che tengano conto dello stato dei luoghi e delle opere già eseguite.

La situazione si sblocca grazie all'arrivo di Louis-Martin Berthault, architetto e paesaggista, di passaggio a Firenze durante un viaggio

Fig. 14. Bagno di Napoleone, la volta.



Fig. 15. Bagno di Napoleone.



ufficiale a Roma. Incaricato di controllare i palazzi e giardini toscani e i lavori in corso a Pitti, si rende conto dell'impossibilità di dar seguito a tutte le indicazioni giunte dalla Francia e ne riferisce all'Intendente delle Fabbriche della Corona, Louis Costaz: le colonne delle due sale ne migliorano l'estetica e le proporzioni e possono essere conservate; la sala



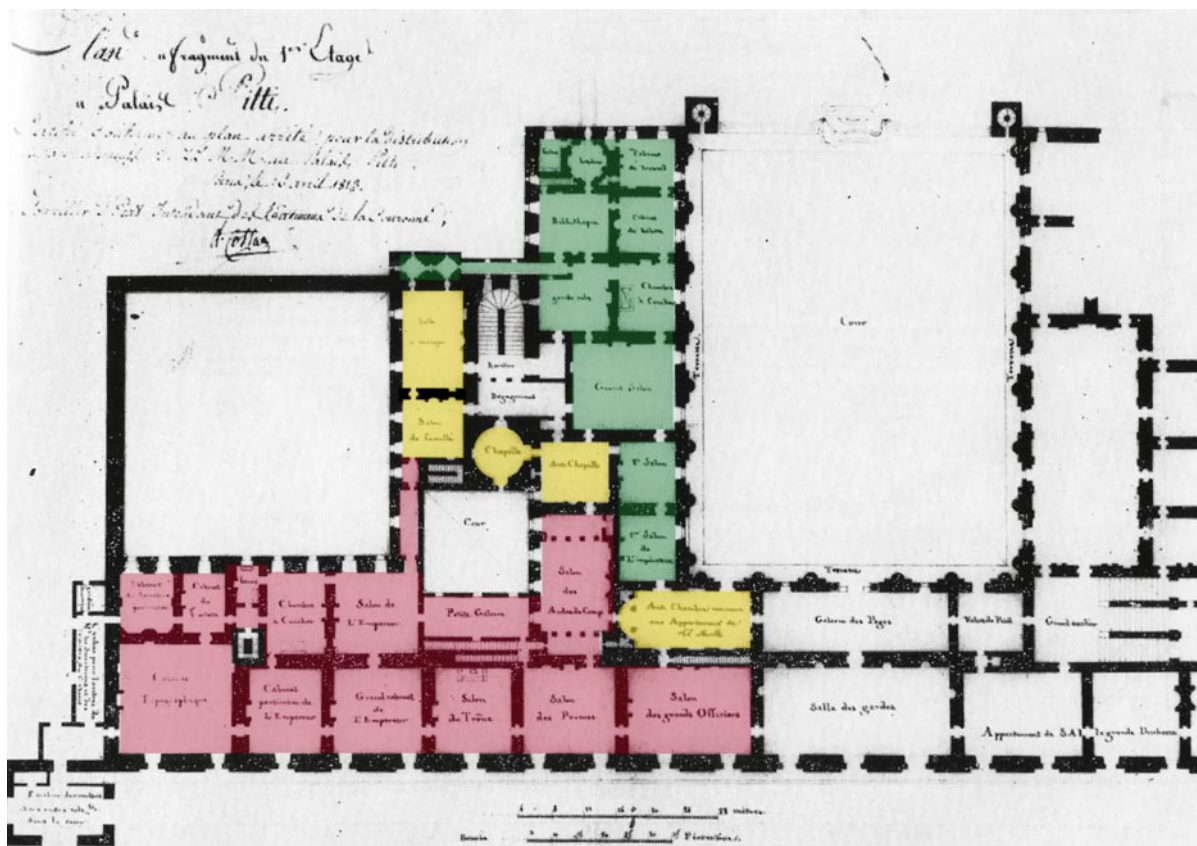


Fig. 16. Progetto definitivo. Sulla base della planimetria approvata il 16 aprile 1813 (Parigi, Archivio di stato, 02 1040) sono qui indicate in rosso le stanze di Napoleone, in verde quelle di Maria Luisa e in giallo gli spazi condivisi: anticamera comune, anticamera della cappella, cappella, salotto di famiglia, sala da pranzo.

della Stufa è splendidamente affrescata (cosa che il Comitato parigino ignorava) e non può essere modificata; quanto al tratto di scala da demolire per lasciare spazio al bagno di Napoleone (figg. 14, 15), Cacialli ha già individuato un luogo adatto per la sostituzione; le restanti indicazioni sono approvate<sup>9</sup>. A queste condizioni, i lavori possono riprendere; nell'aprile 1813 viene approvato il definitivo assetto distributivo degli appartamenti<sup>10</sup> (fig. 16).

Si conclude così l'*iter* progettuale dei quartieri napoleonici, dopo una vicenda lunga e laboriosa che vede contrapposti due diversi punti di vista: da parte francese, la ricerca della massima funzionalità e di un assetto distributivo vicino al modello delle Tuileries; da parte italiana, il desiderio di arricchire il pregio architettonico del palazzo con risultati che reggano il confronto con le testimonianze del passato. Si arriva naturalmente a un compromesso: il Comitato francese decide l'articolazione degli appartamenti, all'interno dei quali Cacialli realizza le due nuove grandi sale e gli squisiti ambienti di toeletta dei sovrani, che restano fra gli esempi più significativi del nuovo gusto neoclassico a Pitti<sup>11</sup>.

Anche la scelta dei soggetti pittorici, come vedremo, sarà sofferta: i dipinti murali, pensati per celebrare i fasti dell'imperatore e sottolineare nel contempo la continuità con le glorie del passato, dovranno poi seguire il corso della storia, che vedrà la fulminea caduta di Napoleone e il ritorno dei Lorena sul trono di Toscana.

L. B.

\* Il contributo attinge in buona parte al saggio *Gli appartamenti imperiali: ambienti neoclassici nel percorso della Galleria Palatina*, pubblicato da chi scrive in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982 – 31 gennaio 1983), a cura di M. Mosco, Centro Di, Firenze 1982, pp. 65-69.

## La decorazione pittorica

La mattina del 2 maggio 1812 il barone Alexandre Petiet, intendente dei beni della Corona del Ducato di Toscana, riunì una commissione per stabilire i soggetti da affrescare negli appartamenti di Palazzo Pitti destinati a Napoleone e alla consorte Maria Luisa d'Asburgo. Della commissione facevano parte il conte Giovanni Battista Baldelli, conservatore del mobiliere dei palazzi della Corona, il barone Giovanni degli Alessandri, direttore della Galleria degli Uffizi e presidente dell'Accademia di Belle Arti, il pittore Pietro Benvenuti, direttore dell'Accademia, l'antiquario regio Giovanni Battista Zannoni, e Antonio Canova a quel tempo a Firenze per sovrintendere alla collocazione della *Venere* nella Tribuna degli Uffizi.

A metà del mese i soggetti erano già stati scelti e assegnati, e l'elenco inviato a Parigi per essere approvato. Nell'appartamento dell'imperatore erano stati previsti: nel gabinetto topografico, *I trionfi di Cesare*, in quello da toilette, *Chirone porge Achille a Peleo*, in camera da letto, *Il Riposo di Ercole*. Per le stanze dell'imperatrice, si era pensato a *Teti che implora Giove* per il primo salone, a *Cornelia che mostra i figli*, per il secondo, alle *Nozze di Peleo e Teti* per il salone d'onore; il cabinet particulier sarebbe stato decorato con *Adrasto che presenta le figlie a Polinice e a Tedeo*, il cabinet de toilette, da *La toilette di Venere*; la volta della camera da letto con il *Sogno di Penelope*, il boudoir, con *Rinaldo e Armida*, unico soggetto 'moderno'. Nelle stanze comuni ai due appartamenti, in biblioteca sarebbe stato affrescato *Apollo e i fasti della letteratura toscana*, in sala da pranzo quattro vedute della regione, nel salone *Il genio della Francia e le vittorie di Napoleone*, e in quello assistente la cappella,  *Davide e l'Arca*.

Alcuni dei temi proposti vennero, però, considerati inadeguati – anche con ragione nel caso di *Adrasto e le figlie*, sostituito da *Psiche condotta ad Amore da Zefiro* –, e fu solo dopo varie proposte e ripensamenti sia da parte di Firenze sia di Parigi, che, finalmente, nel maggio 1813 si giunse a definire quasi interamente l'apparato decorativo degli appartamenti imperiali.

Gli artisti indicati per la realizzazione degli affreschi, tutti italiani e considerati i migliori tra quanti attivi nel granducato, come mise in evidenza Giovanni Battista Baldelli sottoponendone i nominativi al comitato francese presieduto da Louis Costaz<sup>12</sup>, vennero invece accettati senza riserve; a Pietro Benvenuti e a Luigi Sabatelli, senz'altro i più autorevoli e di maggiore merito, sarebbero spettati i lavori più prestigiosi: il primo avrebbe dipinto il salone d'onore dell'imperatrice, il secondo il gabinetto topografico dell'imperatore. Gli altri pittori chiamati a partecipare, a parte il milanese Luigi Ademollo a quella data già autore di un notevole numero di lavori compiuti per illustri committenti toscani tanto pubblici che privati, appartenevano tutti alla generazione di artisti formatasi all'Accademia fiorentina negli anni d'insegnamento di Pietro Pedroni, maestro aperto al classicismo di gusto internazionale, e quello, di più severo tenore neoclassico, di Pietro Benvenuti: da Giuseppe Collignon – il più stimato per la "figura", assicurava Baldelli<sup>13</sup> –, a Antonio Fedi, Gaspero Martellini, Giuseppe Serbolini, Giuseppe Bezzuoli, Domenico del Podestà. Per rendere chiari l'effetto e la qualità delle decorazioni da intraprendere, Baldelli inviò a Parigi i bozzetti ideati da ciascun pittore,



Fig. 17. Giuseppe Collignon, *Prometeo ruba il fuoco dal carro del sole*, Sala di Prometeo (foto Giusti).

tutti sostanzialmente apprezzati. Ma a suscitare profonda ammirazione furono gli schizzi di Ademollo nei quali tutto era «bien conçu et bien distribué, et le dessin d'une grande correction», tanto da non dubitare dell'esito eccellente del lavoro definitivo<sup>14</sup>.

L'ultimo cambiamento da apportare ai soggetti riguardò proprio uno degli affreschi assegnato a Ademollo: nella sala della Musica, detta allora degli Aiutanti di campo, non più scene dall'*Iliade* bensì i *Fasti di Napoleone*; i bozzetti per questa nuova decorazione giunsero a Parigi nell'ottobre 1813, e, come gli elaborati precedenti, vennero ammirati, in particolare quello per il riquadro centrale «*plein de grâce*» e assolutamente rappresentativo delle doti dell'artista<sup>15</sup>.

Nella primavera del 1814, con l'arrivo della buona stagione, la decorazione degli appartamenti imperiali avrebbe potuto finalmente avere inizio, ma il precipitare della fortuna di Napoleone arrestò ogni lavoro, e fu soltanto dopo il ritorno in Toscana di Ferdinando III che il cantiere di Pitti si rianimò e gli artisti ebbero conferma degli incarichi assegnati loro dalla corte di Elisa Baciocchi, sebbene la necessità di rinnovare il cosiddetto Quartiere Nuovo Palatino al secondo piano del Palazzo, destinato all'erede al trono arciduca Leopoldo, e che vide coinvolti nei lavori molti dei pittori incaricati degli affreschi al piano nobile, Martellini e Bezzuoli fra gli altri, facesse slittare di qualche anno il completamento dell'intervento decorativo; fu dopo il 1821, quando Napoleone moriva nella solitudine di Sant'Elena, che la decorazione delle stanze in origine a lui destinate ebbe sostanzialmente compimento.

Anche i soggetti stabiliti in accordo con Costaz rimasero in buona parte i medesimi, se si eccettuano quelli previsti per il salotto privato dell'imperatore e per la sua camera, dove Collignon – e non Servolini cui era

Fig. 18. Antonio Fedi, *Allegoria della Giustizia*, Sala della Giustizia (foto Gab. Fot. Uffizi).

stato un tempo assegnato – dipinse *Prometeo ruba il fuoco dal carro del sole* (fig. 17) al posto di *Mercurio affida Bacco alle ninfe*, e Martellini eseguì – significativamente – *Il ritorno di Ulisse* e non il *Riposo di Ercole*, e per il cabinet de toilette di Maria Luisa d'Asburgo, dove Bezzuoli affrescò *Tito allontana Berenice* e non *La toilette di Venere*; mutarono ovviamente i temi che magnificavano la gloria dell'imperatore, quindi la decorazione della sala della Musica venne destinata a celebrare i *Fasti della casa d'Austria* e non di Napoleone, e quella dell'ex salotto di famiglia, affidata a Antonio Fedi, non fu più il *Genio della Francia che indica le vittorie del Bonaparte*, bensì la *Giustizia*, da cui il nome attuale della sala (fig. 18).

La novità più significativa riguardò la Sala dei Novissimi, già gabinetto topografico dell'imperatore; ai temi precedentemente proposti –





Fig. 19. Luigi Sabatelli, *Concilio degli Dei*, Sala dell'Iliade (foto Gab. Fot. Uffizi).

*Apollo e le glorie letterarie toscane*, poi tralasciato a favore dei *Fasti di Napoleone* – si sostituì adesso il soggetto che la commissione fiorentina aveva ideato per la sala della Musica, l'*Iliade*. Per l'esecuzione degli affreschi di quella sala a chiusura dell'infilata di stanze di facciata affrescate da Pietro da Cortona e da Ciro Ferri, e che pertanto richiedeva un intervento artistico in grado di competere con la sontuosa bellezza di quelle pitture, era stato designato, e da tempi antecedenti al ducato di Elisa<sup>16</sup>, Luigi Sabatelli che dette del tema un'interpretazione squisitamente neoclassica, dipingendo nella volta una grandiosa visione del *Concilio degli Dei* (fig. 19), dalla straordinaria sonorità cromatica esaltata dall'azzurro oltremare dello sfondo, e nelle lunette a contorno scene tratte dall'*Iliade*, per le quali l'artista ricorse all'aiuto del figlio Francesco; il suo impegno come insegnante di pittura all'Accademia di Brera di Milano, compito che svolgeva dal 1808, non gli permetteva infatti di dedicarsi interamente al cantiere fiorentino.

La decorazione della Sala dei Novissimi venne portata a termine nel 1820-1821, quando molti degli ambienti già destinati a Napoleone erano affrescati. Le prime stanze a essere ultimate furono la Sala dell'Arca (fig. 20) e la Sala della Musica (v. fig. 6), realizzate da Ademollo fra il 1814 e il 1816 ed esemplificative del linguaggio neoclassico, colto ed eccentrico, che distingue l'opera del pittore, espresso con poetica vitalità soprattutto nella Sala dell'Arca, dove lo svolgersi della narrazione lungo le pareti trova unità nella suadente invenzione del velario che ricade mollemente dalla volta<sup>17</sup>. Al dicembre 1818 risale il compimento della Sala di Prometeo realizzata da Giuseppe Collignon (v. fig. 17), autore a distanza di poche stagioni della Sala di Psiche, l'una e l'altra indicative di un'adesione a un neoclassicismo di gusto francese niente affatto pomposo, come non lo è lo stile degli affreschi eseguiti da Gaspero Martellini nelle Sale di Ulisse e dell'Aurora, né, tanto meno, quello della Sala di Berenice decorata da Giuseppe Bezzuoli (fig. 21), e pervasa di un afflato sentimentale dettato dal caldo cromatismo e dalla morbidezza chiaroscurata delle superfici, frutto di riflessioni sulla pittura del Seicento fiorentino.

Uno stile neoclassico dal tenore ben diverso da quello di gusto prettamente "impero" che connota le *Storie di Ercole*, celebrative del potere 'legittimo' sulla Toscana dei Medici e dei granduchi di Lorena, affrescate



Fig. 20. Salotto della Cappella, oggi Sala dell'Arca, con affreschi di Luigi Ademollo (foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e attività Culturali e del Turismo).

fra il 1817 e il 1829 da Pietro Benvenuti al posto delle *Nozze di Peleo e Teti* previste per il salone d'onore dell'imperatrice. Nella propria autobiografia Benvenuti ricorda di avere eseguito «in una sala molto grande di Palazzo Pitti, quindici storie dei Fatti di Ercole a buon fresco e fu la prima volta che dipinsi in tal genere»<sup>18</sup>. Composta da cinque grandi riquadri a colori, di cui il principale raffigura le *Nozze di Ercole e Ebe* (fig. 22), dipinto a mo' di arazzo nel soffitto, e da dieci chiaroscuri, la decorazione illustra il mito dalla nascita (fig. 23) alla morte dell'eroe con uno stile fastosamente neoclassico dal possente plasticismo e dal colore vigoroso, nel quale i rimandi alla statuaria classica si uniscono ai ricordi dalle sculture di Canova e di Thorvaldsen, dalla pittura di Vincenzo Camuccini<sup>19</sup>.

Fig. 21. Giuseppe Bezzuoli, *La Prudenza*, Sala di Berenice (foto Gab. Fot. Uffizi).

La monumentale impresa di Benvenuti concluse i lavori avviati da Elisa Baciocchi per adeguare Palazzo Pitti alle esigenze imperiali; le





Fig. 22. Pietro Benvenuti, *Nozze di Ercole ed Ebe*, Sala di Ercole (foto Gab. Fot. Uffizi).

Fig. 23. Pietro Benvenuti, *Ercole e i serpenti*, Sala di Ercole (foto Gab. Fot. Uffizi).



vicende della storia impedirono alla principessa di completare il progetto, ma è certo che la sua volontà, attuata con intelligenza e lungimiranza politica da Ferdinando III, ha fatto sì che il Palazzo si sia arricchito di pitture moderne di elevata qualità, eccellente testimonianza del gusto neoclassico in Toscana.

S. B.

<sup>1</sup> Per un'ampia e documentata trattazione sulla progettazione architettonica e decorativa dei quartieri imperiali, v. P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *Les projets d'aménagement intérieur et de décoration du Palais Pitti pour Napoléon Ier et Marie-Louise, 1810-1814*, in *Actes du colloque "Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire"*, (Florence 2-3-4 juin 1977), Firenze-Paris 1979, pp. 289-329.

<sup>2</sup> ASF, Guardaroba App. 94.

<sup>3</sup> La presenza delle quattro finestre a nicchia si spiega ricordando che esse si affacciavano originariamente su una loggia lunga quanto il lato minore del Cortile, chiusa da Cosimo II nel 1620 e in seguito divisa in tre ambienti.

<sup>4</sup> P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *op. cit.*, p. 295.

<sup>5</sup> Durante i lavori di restauro dei sottostanti mezzanini della Muletta (circa vent'anni fa) furono ritrovati i muri d'imposta della cappellina e la scala secentesca che, passando sotto di essa, saliva dai mezzanini a Boboli.

<sup>6</sup> Diacinto M. Marmi, *Norma per il Guardaroba del Gran Palazzo dove habita il Ser:mo Gran Duca di Toscana* (1662-1667), BNCF, II.I.284 (Magliab. XIII, 14). Per notizie su Jacopo Chiavistelli, attivissimo a Pitti nella seconda metà del Seicento, v. M. CHIARINI, *Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti*, «Antichità Viva», 1974, 3, pp. 25-35; Id., in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Nardini Editore, Firenze 2000, pp. 143-145; G. LEONCINI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, 1980; Id., *Una «Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco»*, «Rivista d'arte», XXXVII, IV, vol. I, 1984, pp. 276-279.

<sup>7</sup> GDSU, Fondo Poccianti, ins. C, Piante e studi del Palazzo Pitti, n. 7314; v. M. FOSSI, *Catalogo del Fondo di Pasquale Poccianti al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, «Antichità Viva», 6, 1970.

<sup>8</sup> P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *op. cit.*, p. 317 nota 39.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 296-297 e p. 319 nota 49.

<sup>10</sup> Ivi, p. 298 e p. 321 nota 59.

<sup>11</sup> Sui due bagni imperiali – progettati in epoca napoleonica ma portati a compimento nel 1821, diversi anni dopo il ritorno dei Lorena – v. anche L. BALDINI, *Le cucine e i bagni, in Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli e R. Pasta, Olschki Editore, Firenze 2003, (pp. 439-462), pp. 450-453.

<sup>12</sup> ASF, RR Possessioni 2588, ins. 93; lettera di Giovanni Battista Baldelli a Louis Costaz, 31 maggio 1813.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, *op. cit.*, p. 307.

<sup>15</sup> Ivi, p. 308.

<sup>16</sup> Ivi, p. 303.

<sup>17</sup> Per una lettura approfondita dell'opera di Ademollo in Palazzo Pitti, rimandiamo ai testi di Egle Radogna pubblicati sul bollettino degli Amici di Palazzo Pitti negli anni 2016, 2017, 2018 e 2019: *Luigi Ademollo, pittore in palazzo Pitti alla corte degli Asburgo-Lorena. Parte I e Parte II*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2016» pp. 42-55 e «Bollettino 2017» pp. 34-47»; *Luigi Ademollo, pittore in palazzo Pitti tra Parigi e Vienna. Parte I e Parte II*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2018» pp. 58-72 e «Bollettino 2019» pp. 94-109. I due ultimi saggi trattano in particolare l'attività del pittore nei quartieri imperiali per la decorazione della sala dell'Arca e della sala della Musica.

<sup>18</sup> C. DEL BRAVO, in *Pietro Benvenuti 1769-1844. Mostra di opere inedite nel secondo centenario della nascita*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea), a cura di C. Del Bravo, Firenze 1969, p. 50, n. 22.

<sup>19</sup> Per un esauriente resoconto della decorazione della Sala e del lavoro che essa comportò, vedi L. FORNASARI, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, pp. 301-324.



# Giovanni Fattori a Torino: i prestiti della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

Silvestra Bietoletti

Il 14 settembre 2021 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino s'inaugurava la mostra *Fattori. Capolavori e aperture sul '900*, curata da Virginia Bertone e da chi scrive.

La mostra è stata l'occasione per studiare in maniera approfondita i rapporti del pittore toscano con l'ambiente artistico torinese dove le opere di Fattori, presentate con regolarità alla Società Promotrice di

Fig. 1. Giovanni Fattori, *Autoritratto* (1854).



Belle Arti e alle Esposizioni nazionali dal 1863 al 1907, sollecitarono critiche perspicaci da parte di intellettuali quali Giuseppe Giacosa, Luigi Chirtani, Marco Calderini, e riscosero l'interesse di collezionisti accorti; interesse che si rinnovò all'indomani della Grande Guerra grazie alla competenza e al gusto di Lionello Venturi, autorevole consigliere di Riccardo Gualino proprietario di un selezionatissimo nucleo di capolavori tra i quali *La cugina Argia*, *Ritratto della seconda moglie*, *Il carro rosso*, e alla sensibilità di un intelligente direttore di museo come Vittorio Viale che nel 1930 acquistò per la Galleria Civica della città *Gottine rosse*.

I risultati di una simile indagine hanno permesso di mettere a punto un percorso espositivo scandito da molti dei dipinti presentati da Fattori alle mostre torinesi o appartenuti a collezioni cittadine; una opportunità resa possibile grazie ai prestiti concessi da musei e da privati, dalla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, fra i primi. Dalla Galleria fiorentina proveniva il *Ritratto della seconda moglie*, un dipinto del 1889 appartenuto – si è detto – all'avvocato Gualino, e che in seguito al fallimento economico di quel raffinato collezionista era stato proposto invano alla Galleria Civica torinese. Come noto, nel 1936 il quadro fu acquistato da Leone Ambron che lo avrebbe lasciato alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti insieme a gran parte della sua raccolta cui apparteneva anche *La cugina Argia*.

Da quel prestigioso museo, certo il più rappresentativo dell'opera di Giovanni Fattori per l'importanza dei dipinti oltre che per il loro numero, sono giunti in mostra altri tre quadri fondamentali per la compiutezza del percorso espositivo: l'*Autoritratto* del 1854 (fig. 1), opera della rag-

Fig. 2. Giovanni Fattori, *Maria Stuarda al campo di Crookstone* (1861).





Fig. 3. Giovanni Fattori, *Mercato a San Godenzo* (1882 circa).

giunta maturità artistica di Fattori, indicativa della capacità del pittore nel coniugare la lezione di Giuseppe Bezzuoli, suo maestro all'Accademia di Belle Arti di Firenze, con i modi franchi e spigliati sperimentati alla metà dell'Ottocento dai giovani frequentatori del Caffè Michelangelo impegnati nel rinnovamento del linguaggio pittorico; la *Maria Stuarda al campo di Crookstone* (1859-1861) (fig. 2), ultimo quadro di soggetto storico-letterario dell'artista, che segna il decisivo distacco dalla tradizione pittorica romantica come attestano le figure risolte per sintesi cromatiche e luminose secondo il metodo della pittura macchiaiola, e il campo lunghissimo della visione; il *Mercato a San Godenzo* (fig. 3), presentato all'Esposizione nazionale di Roma nel 1883: un dipinto dall'esatta metrica compositiva e spaziale, pur nella narrazione complessa e ricca di figure, esempio altissimo del modo in cui il pittore si confronta con il Naturalismo, ricorrendo a un linguaggio severo, memore della tradizione rinascimentale, tale da infondere verità e forza epica alle vite umili dei contadini.

Fig. 4. Giovanni Fattori, *La cugina Argia* (1861).



È stata una selezione difficile, considerato il valore estetico delle opere di Fattori conservate a Pitti e il loro significato utile a illustrare l'attività del pittore lungo l'intero arco della vita; dovendo, infatti, limitare la richiesta a un massimo di cinque dipinti, avevamo individuato come quinta opera *Lo stafato*, prestito che purtroppo ci è stato rifiutato; il valore emblematico di quel quadro, frutto di una ricerca volta a contemperare drammaticità dell'evento e tempo della visione, è stato rappresentato in mostra da un capolavoro coevo quale *Lo scoppio del cassone* (1878-1880, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro).

Come quarto dipinto, invece della *Cugina Argia* (1861) (fig. 4), esposta a Torino nel 1926 nell'ambito della *Mostra di pittori macchiaioli toscani e di paesisti piemontesi dell'800*, quando già apparteneva a Gualino, e, molto più di recente, a *I macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, allestita nel 2018 nei medesimi spazi dell'esposizione dedicata a Fattori, si è preferito presentare un quadro egualmente rappresentativo del collezionismo torinese, ma non più esposto nella città dal 1928: *Il ritratto della seconda moglie* (1889) (fig. 5), appunto, nel quale la posa canonica della figura con le brac-




Fig. 5. Giovanni Fattori, *Ritratto della seconda moglie* (1889).

cia posate in grembo, e il taglio di tre quarti alla francese, si tramutano in un'immagine intensissima per vitalità e sentimento.

Allestita secondo un andamento sostanzialmente cronologico, la mostra, che si è chiusa il 20 marzo scorso, prendeva l'avvio dal già rammentato *Autoritratto* del 1854, e seguendo le tappe cruciali della ricerca di Fattori – dalla breve stagione della 'macchia' alla sua colta e personalissima interpretazione del naturalismo – giungeva alla narratività epica, solenne e drammatica ad un tempo, delle scene di vita agreste ambientate in Maremma; ed era proprio *La merca delle vitelle*, oggi noto con il titolo *La mena in Maremma*, a concludere il percorso dell'esposizione in un organico, fruttuoso colloquio con alcuni dipinti di Plinio Nomellini, Amedeo Modigliani, Oscar Ghiglia, Lorenzo Viani, Carlo Carrà e Giorgio Morandi. Espressione

di una inesauribile vitalità di ricerca, quel quadro straordinariamente innovativo per l'arditezza delle inquadrature e per la portata emotiva dettata dal tenore della forma, circondato dai dipinti di artisti che ebbero l'opportunità di apprendere la lezione di Fattori in maniera diretta o che guardarono alla sua opera all'indomani della prima guerra mondiale, testimoniava l'indubbia importanza che l'arte del maestro livornese ebbe per il rinnovamento del linguaggio figurativo del Novecento.

I saggi del catalogo di corredo alla mostra, rispettivamente di Cristina Acidini, Silvestra Bietoletti, Virginia Bertone, Fernando Mazzocca, quasi note in margine da quanto raccontato dai quadri, hanno preso in esame l'attività di Fattori dalla giovinezza alla vecchiaia: da allievo, e quindi maestro, dell'Accademia fiorentina, alle considerazioni del pittore sul proprio percorso artistico e umano, per poi soffermarsi sulle vicende espositive e collezionistiche dell'opera dell'artista a Torino, e, infine, sulla fortuna critica di Giovanni Fattori nei primi trent'anni del XX secolo.



Novità per i cataloghi

*a cura di Laura Baldini e Serena Padovani*

*Il progetto ambizioso denominato Collana dei cataloghi di Palazzo Pitti è nato più di dieci anni fa, in un contesto molto diverso rispetto ad oggi.*

*L'impegno richiesto dalla catalogazione per generi dei tesori di Palazzo Pitti poteva sembrare troppo difficile da affrontare, e soprattutto da portare a termine. Invece, al di là di ogni previsione, non pochi volumi sono stati realizzati dagli specialisti individuati dai funzionari che ne hanno curato la pubblicazione: F. MORENA, Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti, a cura di O. Casazza, 2005; R. GENNAIOLI, Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e Intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti, a cura di O. Casazza, 2007; P. VENTURELLI, Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti, a cura di O. Casazza, 2009; M. DE LUCA SAVELLI, Repertorio delle sculture in Palazzo Pitti, 2010; S. CIAPPI, I vetri di Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia. Oggetti di pregio e d'uso comune, 2014; I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530, a cura di S. Padovani, 2014.*

*I cambiamenti radicali dovuti alla riforma promossa nel 2014 dal Ministero dei Beni Culturali hanno comportato un naturale rallentamento del progetto; ma si è trattato di un rallentamento solo temporaneo. Il Direttore delle Gallerie degli Uffizi ne ha approvato il proseguimento, e gli Amici di Palazzo Pitti hanno dato la loro disponibilità a sostenere economicamente lo studio delle opere d'arte del Palazzo e del Giardino di Boboli: monumento di eccezionale rilevanza storica e artistica, da continuare a valorizzare.*

*Così, il lavoro ha ripreso slancio.*

*È quindi doveroso verso gli Amici di Palazzo Pitti, e opportuno per gli studi, rendere note in questa sezione appositamente iniziata nel 'Bollettino' alcune novità che emergono nel corso dei lavori sul patrimonio artistico del palazzo e del suo giardino, anticipando i tempi necessariamente lunghi della pubblicazione dei vari cataloghi.*

# Baccio Bandinelli - Andrea del Minga: precisazioni sulla storia dei quattro quadri per Eleonora

Serena Padovani

Nel 2022 cade l'anniversario della nascita di Eleonora di Toledo, nata in Spagna nel 1522, trasferita a Napoli al seguito del padre viceré e sposa di Cosimo I nel 1539. Gli studi sul personaggio, che culmineranno nella mostra prossimamente dedicata a Eleonora in Palazzo Pitti, definiscono il suo ruolo fondamentale accanto a Cosimo, e la sua funzione determinante nella creazione del giardino di Boboli e nella trasformazione di Palazzo Pitti<sup>1</sup>.

Il centenario della sua nascita offre lo spunto per anticipare in questa sede un piccolo approfondimento di una delle schede in preparazione per il volume II del catalogo dei dipinti della Galleria Palatina: una scheda complessa perché riunisce la vicenda di due dipinti esposti dall'inizio dell'Ottocento, e di due dipinti studiati solo dal 1980 e ancora oggi conservati in Palazzo Pitti nel deposito detto 'Il Soffittone': elementi di un unico complesso ideato intorno al 1555 da Baccio Bandinelli e da lui fatto dipingere al giovane Andrea del Minga, e prima della morte nel febbraio del 1560 inviato dallo scultore in dono ad Eleonora (figg. 1, 2, 3, 4,). La storia dei quattro quadri, impostata dai contributi di James Beck e poco dopo di Alessandro Conti che riscopriva le due tavole con *Mosè e Noè*<sup>2</sup>, e ricostruita nelle belle schede di Michela Zurla in occasione della mostra dedicata al Bandinelli<sup>3</sup>, si può arricchire ora con il ritrovamento di alcune citazioni nell'Archivio di Stato di Firenze<sup>4</sup> e nell'archivio storico delle Gallerie degli Uffizi<sup>5</sup>.

La sintesi ben nota del Vasari inquadra in modo preciso ed esauriente come Baccio

«aveva messo mano a fare cartoni, per fare dipingere alcuni quadri che dovevano ornare le stanze del palazzo de' Pitti. Questi quadri furono dipinti da un giovane chiamato Andrea del Minga, il quale maneggiava assai acconciamente i colori. Le storie dipinte ne' quadri furono la Creazione d'Adamo e d'Eva, e l'esser cacciati dall'Angelo di paradiso; un Noè, ed un Moisé con le tavole; i quali finiti, gli donò poi alla duchessa, cercando il favore di lei nelle sue difficoltà e controversie»<sup>6</sup>.

La vicenda dei quattro dipinti è confermata dai documenti che attestano le iniziative del Bandinelli in favore di Eleonora. Ma fino ad oggi non si è cercato di localizzare per quanto possibile i loro spostamenti in Palazzo Pitti, sia negli anni 1560-1561 in cui avviene la donazione, sia nelle successive descrizioni inventariali non sempre prese in considerazione: informazioni non marginali per ricostruire la storia di queste opere significative al tempo della loro creazione e segno interessante del variare delle scelte artistiche da parte della corte granducale.

Le indagini sui primi interventi architettonici nel palazzo dopo l'acquisto di Eleonora dagli eredi Pitti<sup>7</sup> dimostrano che i lavori iniziati nel 1550-56 riguardano la sistemazione delle "ultime stanze" al secondo piano, rimaste incompiute fino dai tempi di Luca Pitti<sup>8</sup>. Negli anni immediatamente seguenti, 1556-60, quando accanto e contro il Bandinelli si afferma il Vasari con i suoi collaboratori fino all'Ammannati<sup>9</sup>, i lavori cominciano a interessare il piano terreno, dove nel 1574 risultano realizzati gli appartamenti e i loro mezzanini, fra i quali uno era abitato fin dal 1565 dal futuro Ferdinando I allora cardinale<sup>10</sup>. Inoltre, nel 1569 alcuni



Fig. 1. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *La Creazione di Eva*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

ambienti del primo piano erano già adibiti ad appartamento di S. Altezza il Duca Cosimo<sup>11</sup>. Molto importante è la *Descrizione* scritta nel 1576 da Andrea Pezzano, cronista al seguito dell'ambasciata veneziana, che racconta con straordinaria attualità la sua visita del palazzo dal piano terreno alle soffitte<sup>12</sup>. Queste indicazioni degli inizi degli interventi architettonici «per volere della Signora Duchessa», e la loro prosecuzione, attestano dunque la rapida realizzazione degli appartamenti per gli ospiti<sup>13</sup> e per l'abitazione o piuttosto per la prima temporanea residenza dei membri della famiglia regnante.

Tuttavia la *Descrizione* del 1576 riflette solo il percorso riservato ad ospiti forestieri, arricchito di straordinarie tappezzerie, di tavoli preziosi, di sculture, e dei ritratti dei personaggi illustri scelti dalla famiglia Medici: tutte cose che Marilena Mosco rintracciava in gran parte nelle loro attuali collocazioni nelle Gallerie fiorentine. Invece, i due inventari della guardaroba di Pitti del 1574<sup>14</sup> forniscono informazioni di ben più "robe" distribuite in quel tempo nel palazzo, e in particolare di moltis-





Fig. 2. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *La Cacciata dal paradiso*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

simi più dipinti. Il primo inventario comprende, oltre alla descrizione minuziosa degli oggetti della guardaroba entro gli armadi, l'indicazione di statue e pitture "appiccate" alle pareti di alcune stanze, interessanti anche se spesso non chiaramente identificabili. Ad esempio, tra le "Robe che sono nella sala grande della guardaroba dove è in mezzo uno camino" (c. 6r), sono menzionati «quadri cinque grandi con più figure con loro ornamenti di nocie et loro coperte di taffetà verde molto belli appiccati intorno a detta sala» (c. 6v); più avanti, al piano terreno le stanze dell'Armeria e «delli Argenti et de' Giachi» (cc. 12v-15v), con ben XIII armadi, contengono anche le sculture «et pitture, appiccate in alto alle mura, et sopra gli armari nella sopradetta stanza» (cc. 28-30). Non si può non segnalare che qui (a c. 37r), fra i "quadri appiccati al muro", si trova descritto il sorprendente *Nano Morgante* del Bronzino: «quadro n° uno del ritratto di Morgante nano in tela et suo rovescio» (fig. 5): un tesoro che felicemente è tornato di recente a Pitti ed è esposto nella Galleria Palatina<sup>15</sup>. L'altro inventario dello stesso anno

Fig. 3. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *Mosè con le tavole della Legge*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, depositi.

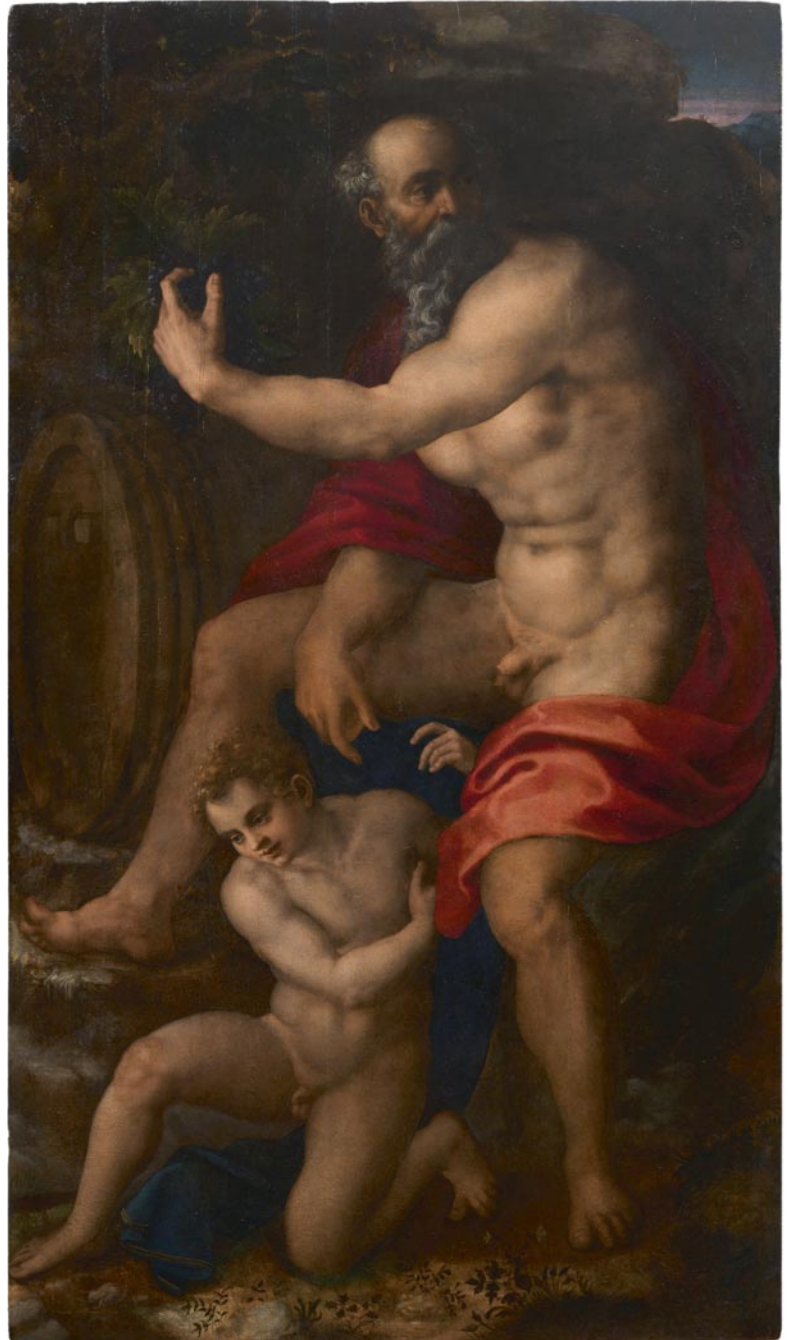


è importantissimo perché presenta un elenco molto numeroso di dipinti descritti nelle stanze della «guardaroba di sotto» (cc. 17v-51v), non di rado con i nomi degli autori.

Concentrandoci sulla ricerca dei quattro quadri donati da Bandinelli a Eleonora, se questi due inventari del 1574 non consentono di individuarli, non sembra assurdo ipotizzarli esistenti negli ambienti della guardaroba nei mezzanini del piano terreno.

Il dono per Eleonora arrivò a Palazzo Pitti nei suoi elementi singoli, e la sistemazione – qualunque fosse – prevista per esporli tutti insieme non poté essere realizzata per la morte del Bandinelli antecedente al loro invio, e per la morte di poco successiva di Eleonora, ed è assolutamente azzardato ipotizzarne l'aspetto: forse con la *Creazione* e la *Cacciata dal paradiso* una accanto all'altra al centro di una parete, la prima affiancata al lato esterno dal *Mosè* e la seconda dal *Noè* che in effetti si fronteggiano a distanza. Una simile sistemazione avrebbe occupato un grande spazio in una sala, e questo spiegherebbe perché le quattro opere, pur quando erano tutte riconosciute della mano del Bandinelli (ma senza la citazione dell'intervento di Andrea del Minga), furono collocate via via sempre più separatamente<sup>16</sup>. In ogni caso

Fig. 4. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *Noè inventore del vino*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, depositi.



l'esame degli inventari dei beni mobili della guardaroba, continuato nel modo il più possibile sistematico in quest'occasione per seguire i quattro dipinti, mi sembra togliere ogni dubbio che essi siano rimasti tutti a Pitti dall'inizio almeno fino alla fine del Settecento, anche se con diverse collocazioni che aiutano a capirne il livello di valutazione da parte della corte.

Il primo documento, già noto, riguarda solo la *Creazione*, e ne registra l'invio dalla guardaroba esplicitamente a Palazzo Pitti per ordine di Eleonora il 14 luglio 1560<sup>17</sup>. Qualche carta più avanti, il quadro è descritto in modo molto più dettagliato e con il nome dell'autore: «Adi XIII detto [luglio 1560] ... dalla S.S.ora Duchessa uno quadro grande di B.4 e 3 entrovi adamo et eva ... di detto S. bandinelli e quale rimando a pittì per ordine di mia S.ra. 184»<sup>18</sup>. Poco dopo, il 7 ottobre 1561, tutti quattro i dipinti sono registrati nella guardaroba a Palazzo Pitti, sotto il nome del Bandinelli, tra le «Pitture et quadri di più sorte»: «Dua quadri della creazione del huomo et discacciamento dal paradiso alti B 3 ½ Larghi B 1 3/6 del Bandinello co' lor vele di taffeta verde e cordoni trovati et inventariati come sopra – 104»; «Un quadro di mosè quando fabrica le tavole delle Leggi opera del detto alto B III Largo dua con sua coperta come

Fig. 5. Bronzino, *Il nano Morgante*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



di sopra trovato a pittori et inventariato sotto di 7 di ottobre come al giornale – 104 n°»; «Un quadro di noe come inventor della vite e del vino alto B III Largo dua coperta come di sopra ...»<sup>19</sup>.

I quattro quadri registrati dunque insieme nella guardaroba di palazzo Pitti ricevono, ancora nella guardaroba al piano terreno e mezzanino, per la prima volta una precisa collocazione secondo l'inventario del 1587<sup>20</sup>, ma non risultano più tutti insieme. In base alla ricostruzione della distribuzione degli ambienti al piano terreno del palazzo nel 1576, proposta da Laura Baldini in relazione alla *Descrizione* del Pezzano<sup>21</sup>, e in quest'occasione da lei ripresa in considerazione (per cui le sono grata) come riferimento per la situazione del 1587, la *Cacciata dal paradiso*, senza il nome dell'autore, è descritta «Nell'appartamento della principessa al piano terreno»: la principessa è probabilmente Maria figlia di Francesco I, e il quadro potrebbe essere localizzato in una delle stanze d'angolo verso le vigne<sup>22</sup>. Sempre nell'appartamento della principessa sono descritte le stanze della guardaroba verso il giardino, con moltissimi armadi, e «Nella Stanzina della grotta» con armadi, a c. 119r, sono elencati, pure senza il nome dell'autore, insieme ad altri dipinti, la *Creazione*, *Mosè* e *Noè*: «un quadro grande in legno et cornice di noce entrovi la creazione dell'uomo»; poi, «un quadro simile entrovi Noe et cortina simile»; e poi «un quadro simile con due figure», che è evidentemente il *Mosè*.

Le sole due tavole con *Mosè* e *Noè* sono inoltre segnalate nello stesso anno 1587 in un *Inventario generale a capi*, *Tomo I*<sup>23</sup>, che non indica le collocazioni dei quadri e li elenca, con esplicito riferimento all'inventario GM 126 già citato, nella categoria delle pitture: «quadri di pittura e pitture di più sorte. Segue di questo 126, dare». Vi sono menzionati (dopo «il Ratto di Ganimede con cortina verde auto da Gio. Batt. da Cerreto», che si cita qui perché nelle nostre due tavole appare il riferimento allo stesso responsabile della consegna) «Un quadro in asse alto B.4 incirca con cornice di noce entrovi noè con cortina simile auto da detto 119», poi «un quadro in asse alto B.4 con cornice entrovi 2 figure con cortina di taffeta auto da detto 119»: chiaramente si tratta del pannello compagno, raffigurante *Mosè*.

Dieci anni dopo, nell'inventario del 1597<sup>24</sup> i quattro dipinti, ora di nuovo tutti riconosciuti di mano del Bandinelli, risultano avere una sistemazione al piano nobile. La *Cacciata dal paradiso*, separata dagli altri tre e anche dotata di una cornice diversa, si trova (c. 7r): «Nella camera del canto sopra il corticino e giuoco di palla»<sup>25</sup>, chiaramente descritta: «452 – quadro in tavola di mano del Badinello dipintovi adamo, et eva scacciati dal paradiso alto B 4 – et largho B 3 con suo ornamento di legno tinto di color di noce». La *Creazione*, il *Mosè* e il *Noè* si trovano invece (c. 20v), con cornici tra loro uguali ma diverse da quella della *Cac-*

*ciata dal paradiso*: «Nel appartamento delle stanze de forestierij al p.mo piano» (c. 23r): «492 – quadro in tavola dipintovi la creazione d'eva, di mano del Cavaliere bandinelli con cornice atorno dipinta di rosso alto B, 3 ½ et largo B.3. Incirca.» Seguono «492 – n°2-quadri simili dipintovi in uno un noe, et ne l'altro mosse alti B.4, et larghi B.2 – di mano del detto con cornice simile»<sup>26</sup>.

Poi, pur sempre a Pitti, la storia delle quattro tavole si divide in altro modo, e in altro modo procede.

La *Creazione* e la *Cacciata dal paradiso*, che non ho ritrovato negli inventari secenteschi del palazzo<sup>27</sup>, sono citate solo molto più tardi, nell'inventario del 1761<sup>28</sup>, questa volta insieme ma senza più le due tavole con *Mosè* e *Noè*, al secondo piano, in una stanza contigua all'Appartamento del Principe Mattias specificata come la «Seconda stanza che segue con due finestrone sul ballatoio grande della piazza sopra il portone del Palazzo». I due soggetti, senza l'indicazione dell'autore, sono presentati in modo molto dettagliato: la *Creazione*, addirittura con l'aggiunta della presenza «di una Cerva da una parte», è segnata con il numero 1775 (che non c'è dipinto sul retro); la *Cacciata dal paradiso* altrettanto riconoscibile è segnata con il numero 1772, che invece si trova ancora dipinto sul retro della tavola, a ulteriore conferma dell'identità dei due quadri descritti. In seguito i due dipinti furono probabilmente ritirati nella guardaroba generale, perché è di lì che risultano rimandati a Pitti nel 1798, ancora anonimi<sup>29</sup>. Questa descrizione reca anche i due numeri d'inventario, quello nuovo 6370, e quello vecchio 1836, dipinti a pennello sul supporto e ancora leggibili (pur con non poche difficoltà per la cattiva conservazione) il primo sul retro di entrambi e il secondo solo sul retro della *Creazione*, fornendo così la lettura sicura dei due numeri.

Finalmente, nel 1810 la *Creazione di Eva* e la *Cacciata dal paradiso* vengono esposte nella Sala di Giove al piano nobile, evidentemente per integrare le mancanze causate dalle truppe napoleoniche che avevano trasferito a Parigi ben 63 capolavori della quadreria. Ora troviamo per i due grandi dipinti non solo la fedele ripresa della descrizione del soggetto del precedente inventario del 1798, ma per la prima volta il recupero corretto dell'originale indicazione vasariana che precisava, accanto alla responsabilità del Bandinelli, l'esecuzione pittorica affidata a Andrea del Minga: «Adi 8 Gennaio 1810: 2832 – Due Quadri in Tavola, Alti Ba 3 ½ e larghi Ba 3 5/6 dipintovi in ciascuno, dal Minga, col disegno di Baccio Bandinelli, Adamo, ed Eva, che in uno Adamo dormiente, ed Eva in atto di discorrere al Padre Eterno, vestito di bianco, e nell'Altro quadro fu scacciato dal Paradiso Terrestre, dall'Angiolo, che tiene Spada nuda in mano, ornamento scorniciato liscio, e filettato d'oro». Inoltre, qui sono elencati con il numero 2832, ancora oggi dipinto sul retro della *Cacciata dal paradiso*<sup>30</sup>. Qualche anno più tardi, nel 1829, quando l'allestimento della quadreria è ormai definito, i due dipinti, con una simile descrizione unica, risultano collocati nella sala di Prometeo, con il rimando al numero vecchio 2984, dipinto in effetti in celeste sul retro di tutti due i quadri (anche se ora mal leggibile sul retro della *Creazione*)<sup>31</sup>. Lì i due dipinti rimangono, registrati nel 1846<sup>32</sup>, e poi nel 1859<sup>33</sup>, fino ad oggi.

A differenza delle due tavole maggiori, delle quali non si sono trovate

Fig. 6. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *Noè inventore del vino*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, depositi: durante il restauro, dopo la pulitura.

Fig. 7. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *Mosè con le tavole della Legge*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, depositi: durante il restauro, dopo la pulitura.

tracce dopo la citazione del 1597 fino all'inventario del 1761, *Mosè* e *Noè* mi sembra si riconoscano in una sistemazione di sorprendente importanza fino dal 1638. Nell'inventario già visto di quell'anno<sup>34</sup> la Sala delle Nicchie, nobilitata al centro del piano nobile già dall'allestimento di Cosimo I, risulta arricchita da dipinti tra i più significativi e di più grandi dimensioni delle raccolte medicee, anzitutto dalla grande lunetta del Suttermans con *Il giuramento del senato al giovane Ferdinando II*. Fra questi sono descritti (c. 31v): «Dua quadri in tavola entrovi dipinte dua figure ignude per ciascuno che in uno vi è un fanciullo a' piedi con una botte e' nell'altro un omo ignudo a' diacere, con ornamenti neri filletati, e tocchi d'oro alto B.4 e largo B.2». Quasi identica è la descrizione nell'altro inventario dello stesso anno<sup>35</sup>, e poi nell'inventario del 1663<sup>36</sup>, e ancora in quello del 1687, dove l'indicazione che a volte dice i due quadri su tela invece che su tavola è riconosciuta sbagliata, ed è corretta «anzi in tavola»<sup>37</sup>. Di fronte a queste descrizioni così dettagliate non sembra ci possano essere dubbi sul riconoscimento dei due quadri raffiguranti *Mosè* e *Noè*, per i quali risulta ormai perduta ogni connessione con il progetto del Bandinelli, ma che evidentemente per tutto il secolo sono considerati degni dell'esposizione nella sala centrale del palazzo.

L'ultimo inventario ora citato, del 1687, redatto da Giuseppe del Nobolo aiuto di Giacinto Maria Marmi, è di particolare interesse anche nel caso di questa ricerca perché, se il *Mosè* e il *Noè* sono a quella data ancora nella Sala delle Nicchie, si registra un netto cambiamento della distribuzione dei dipinti, a tutti i piani del palazzo. Al piano nobile, dopo





Fig. 8. Andrea del Minga sul cartone di Baccio Bandinelli, *Mosè con le tavole della Legge*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, depositi, particolare.



Fig. 9. Baccio Bandinelli, *studio di nudo virile*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 6971 F.

l'appartamento dei Cardinali e Principi forestieri, e dopo il salone delle Nicchie, comincia la descrizione dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando con i quadri della sua ricchissima collezione indicati con i loro autori; e dopo la serie di sale del quartiere del Gran Duca, e di quello della Gran Duchessa, si passa al secondo piano, alle soffitte dove c'è la guardaroba, e dove si trovano moltissimi dei più importanti dipinti del palazzo che formano (da c. 122r a c. 140) una specie di 'Galleria' di quadri, tra i quali la grande lunetta del Suttermans (senza il suo nome), ora non più esposta nella Sala delle Nicchie.

Agli inizi dell'amministrazione lorenesa nella seconda metà del Settecento, appunto al secondo piano del palazzo dove erano già collocati la maggior parte dei dipinti poi destinati ad essere esposti nella quadreria palatina, si ritrovano anche il *Mosè* e il *Noè*, menzionati non nel 1761 quando sono invece indicate la *Creazione* e la *Cacciata dal paradiso*, ma dieci anni dopo, nel 1771, nella serie di ambienti dell'appartamento detto già della Principessa Eleonora: qui *Mosè* e *Noè* sono ben riconoscibili nei due dipinti descritti, ancora una volta anonimi, come «Due Quadri in tavola alti Ba: 3 2/3 Larghi Ba; 2 = dipintovi in ciascuno due figure nude, che in uno di Vecchio con destra sollevata in atto di vibrare, L'altra di uomo prostrato a terra con sinistra alzata, e nell'altro vecchio, con panneggiamento rosso sulla coscia sinistra, e fanciullo semigenuflesso trà le gambe, con adornamenti scorniciati tinti di bianco, e filettati d'oro = Segnati di No. vecchio 288, e nuovo 1248». I due numeri d'inventario, quello vecchio 288, e quello nuovo 1248, si leggono ancora oggi a pennello sul retro della tavola del *Mosè*, a eliminare ogni dubbio sull'identificazione con il quadro descritto<sup>38</sup>.

Con i cambiamenti rivoluzionari che si verificano a fine Sette-inizi Ottocento le due tavole, che erano state a lungo ritenute degne di essere esposte, anche se anonime, tra i quadri più importanti del palazzo, spariscono nei depositi delle Gallerie fiorentine, con passaggi finora non resi noti, la cui traccia si trova nella documentazione registrata presso l'Archivio storico delle Gallerie degli Uffizi. Nell'inventario del 1881 dei quadri (esposti e non) della Galleria degli Uffizi, i due dipinti sono declassati nella terza categoria (cioè la penultima dalla I alla IV), registrati come opere di "Ignoto", con i soggetti ben riconoscibili, e con l'indicazione che le due tavole sono "deperite"<sup>39</sup>. Poco dopo una scheda/appunto relativa alla tavola con *Mosè* riporta un'interessante attribuzione a "Scuola Romana", corretta poi con calligrafia diversa in "Maniera d'Aless. Allori", con descrizione inequivocabile<sup>40</sup>. Nell'inventario del 1890, i due dipinti sono attribuiti a "Maniera di A. Allori", e ne sono registrati tutti i movimenti nei depositi degli Uffizi e poi di Palazzo Pitti, nonché i loro restauri<sup>41</sup>.

La ricostruzione delle vicende dei quattro quadri ne mette in evidenza la valutazione da parte dell'amministrazione medicea e lorenesa nei vari momenti storici dal loro arrivo a Pitti nel 1560, anche se ovvia-



Fig. 10a. Michelangelo, *Il Giorno*, Firenze, San Lorenzo, Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova, tomba di Giuliano Duca di Nemours, particolare.

Fig. 10b. Andrea del Minga, *Il Giorno*, Maison de vente Lombraill-Teucquam, Paris, Hôtel Drouot, 19 avril 2017, lot 46.



mente non si trovano mai commenti espliciti sulla qualità della pittura. Solo dopo l'esposizione nella Sala di Prometeo della Galleria Palatina, la *Creazione* e la *Cacciata dal paradiso* sono considerate opere mediocri nella scheda di Antonio Meneghelli nel IV volume del Bardi del 1842, e un secolo dopo il giudizio viene confermato dalla Ciaranfi, che indica Andrea del Minga «debole artista, superficiale per quanto di intenti grandiosi»<sup>42</sup>.

La critica novecentesca, nel caso delle quattro opere, inizia con il ritrovamento dell'inventario del 1560 da parte di James Beck<sup>43</sup>, che aprì la discussione sull'entità delle responsabilità del Bandinelli e di Andrea del Minga; e dal momento che «there is no archival evidence to support Vasari's assertion that the four panels were actually painted by Andrea del Minga ... following the cartoons of Bandinelli», accentuò in base all'analisi stilistica l'intervento di Baccio lasciando al Minga una funzione di "garzone". Il commento del Beck fu seguito per i due quadri della *Creazione* e della *Cacciata dal paradiso* – fino ad allora i soli conosciuti – in particolare da Alessandro Conti che, dopo il ritrovamento degli altri due, vi accostò il *Mosè*, mentre nel *Noè* riconobbe la prevalente esecuzione pittorica di Andrea del Minga<sup>44</sup>. Roger Ward, conservando il dubbio nella distinzione delle mani dei due artisti per la *Creazione* e per la *Cacciata dal paradiso*, accentuava nelle due nuove tavole il deciso

Fig. 11a. Michelangelo, *Il Crepuscolo*, Firenze, San Lorenzo, Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova, tomba di Lorenzo Duca d'Urbino, particolare.

Fig. 11b Andrea del Minga, *Il Crepuscolo*, Maison de vente Lombraill-Teucquam, Paris, Hôtel Drouot, 19 avril 2017, lot 46.







Fig. 12. Andrea del Minga, *Allegoria della Fortuna*, collezione privata.

intervento pittorico di Andrea del Minga in base alla serie di disegni di Baccio, anche se la lettura stilistica era in quel tempo resa difficile dal loro cattivo stato di conservazione, molto ben descritto<sup>45</sup>.

Dunque, i problemi critici presentati dal complesso recuperato delle quattro tavole erano aperti. E solo di recente sono stati approfonditi, prima di tutto dal ritrovamento del documento del contratto di Bandinelli con Andrea del Minga reso noto dal Waldman nel 2004<sup>46</sup>, e poi dai contributi del 2014, tra loro contemporanei e quindi indipendenti, di Alessandro Nesi nella sua monografia su Andrea del Minga<sup>47</sup>, e di Michela Zurla e di Roger Ward nel catalogo della mostra sul Bandinelli<sup>48</sup>: con risultati solo leggermente divergenti. Il primo studioso cita-

to riprende le indicazioni del Conti e conferma la sfumatura un po' diversa rispetto alle altre tavole in quella raffigurante Noè: al punto di proporre (ignorando il contratto del 1555 del Bandinelli con il Minga) la decisa prevalenza del Minga, oltre che nell'esecuzione pittorica, forse addirittura nel disegno, e forse addirittura dopo la morte di Baccio<sup>49</sup>. La Zurla aderisce più rigorosamente alle fonti e legge le *lievi* sfumature diverse nella pittura del Noè rispetto al Mosè, come una conseguenza delle condizioni conservative più problematiche<sup>50</sup>.

Riesaminando le quattro tavole in preparazione della scheda per il catalogo, mi sembra che si possa in effetti riconoscere la loro omogeneità stilistica e cronologica. Il contratto del 1555 firmato dai due artisti, secondo il quale Andrea del Minga deve dipingere entro il dicembre di quell'anno le tavole con i due patriarchi in base al cartone del Bandinelli, e a seguire, sempre sui cartoni dello scultore, le altre due scene, trova conferma se si prende in considerazione la fotografia del Noè dopo la pulitura e prima che le lacune siano state integrate sotto tono e l'impovertimento dei colori sia stato ammorbidito nel risultato finale del restauro che ha recuperato anche l'intensità dei colori delle stoffe (fig. 6): la muscolatura dell'*Inventore del vino* si rivela altrettanto potente di quella del Mosè (fig. 7). La struttura atletica dei protagonisti di tutte quattro le scene bibliche mi sembra dunque analoga, dipendente dai disegni preparatori del Bandinelli (fig. 8), e risolta dalla traduzione pittorica di Andrea del Minga che si limita ad avvolgere i nudi con i suoi panneggi caratteristici.

Quando non guidata, tale potente anatomia scompare nelle figure autonome del Minga: lo dimostrano le due tele con *Il Giorno* e *Il Crepuscolo* emerse in un catalogo d'asta di Parigi, legate alle sculture michelangiolesche del *Giorno* e del *Crepuscolo* (figg. 10a, 10b, figg. 11a, 11b) ma non direttamente condizionate dal disegno di Michelangelo<sup>51</sup>. L'ammirazione delle tombe medicee diffusa a Firenze negli anni cinquanta-sessanta coinvolge evidentemente anche Andrea che riprende in queste due figure l'analoga morbidezza pittorica dei protagonisti delle scene bibliche di Pitti, probabilmente in una sua fase appena precedente rivelata anche dalla bellissima *Fortuna* (fig. 12) in

collezione privata, resa nota dal Nesi come il prototipo del Minga della serie di versioni del soggetto, e dallo studioso giustamente accostata agli *Ignudi* della Cappella Sistina<sup>52</sup>; databile quindi nella stessa fase michelangeloesca del *Giorno* e del *Crepuscolo*, ai quali mi sembra vicina (nonostante il diverso livello di finitura) nella precisione del disegno e nella morbidezza del modellato: opere che sembrano documentare il fascino esercitato da Michelangelo sul percorso iniziale di Andrea del Minga, subito prima di essere scelto dal Bandinelli per dipingere il suo dono ad Eleonora.

<sup>1</sup> Il volume di Bruce EDELSTEIN, *Eleonora di Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno 2022, costituisce la premessa della mostra su Eleonora, in programma a Palazzo Pitti la primavera prossima.

<sup>2</sup> J. BECK, *Precisions concerning Bandinelli "pittore"*, «Antichità Viva» XII, 5, 1973, pp. 7-11; IDEM, *The Medici Inventory of 1560*, «Antichità Viva» XIII, 3, 1974, pp. 64-66; Id., *The Medici Inventory of 1560*, «Antichità Viva» XIII, 5, 1974, pp. 61-63; A. CONTI, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Edizioni Medicee, Firenze 1980, nn. 521.1, 521.2, p. 276.

<sup>3</sup> M. ZURLA, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile - 13 luglio 2014) a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, nn. 88/89, 91/92, pp. 550-552, 556-558.

<sup>4</sup> Fondamentale è stato l'aiuto di Lucia Aquino e di Simone Giordani.

<sup>5</sup> Ringrazio dell'aiuto Simona Pasquinucci.

<sup>6</sup> G. VASARI, *Le Vite*, ed. G. Milanesi, 1878-1885, VI, p. 188.

<sup>7</sup> Fondamentali per gli studi su questo tema sono i contributi pubblicati nel numero 1 di «Opus Incertum», 1, 2006, 1. *Palazzo Pitti*.

<sup>8</sup> L. BALDINI GIUSTI, F. FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi: le sue opere e il suo tempo*, 2 voll. (atti del convegno, Firenze 1977), Centro Di, Firenze 1980, II, (pp. 703-731), pp. 716-717, e App. 27 p. 729; E. FERRETTI, *Prima di Ammannati*, in G. C. ROMBY, E. FERRETTI, *Aggiornamenti e novità documentarie su Palazzo Pitti*, «Mitteilungen KIF» XLVI, 2002, 1, (pp. 152-196), p. 165.

<sup>9</sup> E. FERRETTI, *op. cit.*, pp. 167-172. Cfr. ora B. EDELSTEIN, *op. cit.*, p. 157 e p. 183 nota 1.

<sup>10</sup> F. FACCHINETTI BOTTAI, *Bartolomeo Ammannati: una regia per il Granducato di Toscana*, «Antichità Viva» XVIII, 5/6, 1979, (pp. 32-47), p. 36.

<sup>11</sup> Ivi, p. 39.

<sup>12</sup> M. Mosco, *Una 'Descrizione dell'apparato delle stanze del Palazzo de Pitti in Florenza' edita a Venezia nel 1577*, «Antichità Viva» XIX, 2, 1980, pp. 5-20.

<sup>13</sup> Ad esempio, Giulio Clovio dal 1553 è ospitato «in alcuni ambienti di Palazzo Pitti»: A. CECCHI, *Pitture 'di minio' per i Medici*, in M. MARONGIU, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, «Buonarrotiana. Studi su Michelangelo e la famiglia Buonarroti» 1, Firenze 2019, (pp. 107-113), pp. 108-109; B. EDELSTEIN, *op. cit.*, p. 146 nota 54.

<sup>14</sup> ASF, GM 971 (Vaccari 87); ASF, GM 709 (Vaccari 107bis).

<sup>15</sup> Inv. 1890 n° 5959. Cfr. la scheda di Antonio Geremicca, nel vol. II del catalogo dei dipinti della Galleria Palatina, in corso.

<sup>16</sup> Non può riguardare uno o due dipinti qui studiati l'inventario del 1570 (ASF, GM 75, c. 64 sin.) inserito dal Conti senza commento nella scheda delle due tavole con *Mosè* e *Noè* (1980, *op. cit.*, p. 276), e giustamente ignorato dalla Zurla nel 2014: nella sezione dei «Quadri di pittura di più sorte con ornamento et senza ...», sono menzionate «Tre piture in quadri noe abra et venere n° III - 3»; questi tre dipinti si ritrovano spesso negli stessi inventari, e spesso menzionati vicini a quelli del Bandinelli-Minga. Inoltre, non credo sia da identificare con la *Creazione* o con la *Cacciata dal paradiso* il dipinto descritto nella camera a capo dell'Appartamento dei Cardinali e Principi forestieri come *Adamo et Eva* in ASF, GM 525 del 1637 s.f. (1638), c. 24v, probabilmente da identificare piuttosto con il dipinto su tavola di dimensioni simili più chiaramente descritto nello stesso ambiente nell'inventario del 1663 (ASF, GM 725, c. 33v) come firmato da Frans Floris nel 1560: «Un Quadro in tavola entrovi dipinto Adamo, et Eva, in atto di porgergli il pomo con più frutte, e poponi, che in uno vi è questa descrizione F: Floris F. A° 1560».

<sup>17</sup> *Registro di Spedizioni Espressi e Staffette*, ASF, GM 9, c. 141r. L'indicazione della Zurla (2014) della data 11 luglio 1561, mi sembra vada corretta nella data 14 luglio 1560, confermando l'indicazione del Conti (*op. cit.*, 1980).

<sup>18</sup> ASF, GM 9, c. 144r.

<sup>19</sup> *Libro d'inventario generale della guardaroba dell'III.mo et ecc.mo S.or Duca 1560-1566*, ASF, GM 65 (del 7 ottobre 1561), c. 163 sin. Cfr. ZURLA, *op. cit.*, p. 552.

<sup>20</sup> ASF, GM 126, cc. 104 v, 119 r; trascritto in modo molto simile nella versione ASF, GM 127, alle stesse carte.

<sup>21</sup> L. BALDINI, *Una 'casa da granduca' sulla collina di Boboli*, «Antichità Viva» XIX, 3, 1980, pp. 37-46: la piantina è illustrata a p. 38, fig. 1.

<sup>22</sup> Nell'inventario citato a nota 20, la descrizione del luogo comincia «Nelle soffitte prime» (a c. 104r), e segue (a c. 104v) «Nelle soffitte presso la scala», e poi «Nella 1° Camera sulla vigna: ... Uno quadro grande in asse entrovi Adamo et Eva con ornamento di noce» a c. 116. Laura Baldini precisa che la zona che ancora nel 1587 risulta coltivata a vigne è quella dove in seguito verrà creato il grande Giardino di Madama, visibile nella lunetta di Giusto Utens *Belveder con Pitti* (1600 ca.), che corrispondeva in buona parte all'attuale Cortile non finito.

<sup>23</sup> ASF, GM 132 (Vaccari 796) del 1587-1590, c. 127: citato solo dal Conti (1980), senza commento.

<sup>24</sup> ASF, GM 422, del 1597-1607, cc. 7r, 23r.

<sup>25</sup> La camera, compresa nell'appartamento di Ferdinando I, si trovava sopra l'attuale Sala dei vasi di Lorenzo (Museo degli Argenti, ora Tesoro dei Granduchi); fu inglobata in un vano più grande (poi Sala di Venere), su suggerimento di Giulio Parigi, nel 1638, dopo un incendio che aveva interessato quella zona del piano nobile. Il "giuoco di palla" era il cosiddetto "pallatoio", cioè la stanza della pallacorda, anch'essa ben visibile nella citata lunetta dell'Utens (ringrazio Laura Baldini di questa precisazione).

<sup>26</sup> Nella piantina chiarificatrice ricostruita in base a questo inventario nel volume dedicato a Palazzo Pitti (*Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000), nel contributo di F. FACCHINETTI, *Le vicende costruttive* (pp. 20-39) p. 35, va evidentemente scambiata l'indicazione delle due lettere 'g' e 'h' relative alle Stanze per i Forestieri e alle Cucine nuove.

<sup>27</sup> Da non confondere con i dipinti del Bandinelli-Minga sono i quattro dipinti descritti nel 1638 nella quarta camera del nuovo appartamento del gran Duca, con dimensioni simili a quelli qui studiati, e con soggetti biblici: «alti B. 4½ Larghi B. 31/3 con ornamento ... in uno quando Dio forma l'uomo, nell'altro quando Dio crea la Donna, e nell'altro quando Adamo è tentato dal Demonio, nel ¼ quando sono scacciati dal paradiso terrestre» (ASF, GM 535, c. 48 sin.). I quattro quadri sono più tardi descritti nelle soffitte al secondo piano: cfr. ASF, GM 932, del 1687, c. 120.

<sup>28</sup> ASF, GM-App. 94, cc. 598v, 599r. Questa fonte è citata nella scheda novecentesca sotto il nome di "Minga, Andrea del" conservata nell'Archivio storico delle Gallerie degli Uffizi.

<sup>29</sup> ASF, IRC (Imperiale e Real Corte) 4688, (Inventario Pitti, tomo III, 1795-1802, c. 2258): ringrazio Simone Giordani della segnalazione.

<sup>30</sup> ASF, IRC 4693, vol. I, c. 455r. Ancora una volta ringrazio Simone Giordani per la preziosa segnalazione.

<sup>31</sup> ASF, IRC 4702 (del 1829), Tomo II, N°4694: «N° 4694. Due detti in Tavola che uno alto Ba 3 ½ e largo Ba: 3 2/3 e l'altro alto Ba 3 1/3 e largo B 2 e soldi 19. Dipintovi da Andrea del Minga (sottolineato con la stessa penna), col disegno di Baccio Bandinelli (sottolineato con la stessa penna) a figure intere Adamo ed Eva, che in uno vedesi Adamo dormiente, ed Eva in atto di discorrere al Padre Eterno avvolto in manto bianco; e nell'altro vedonsi Adamo ed Eva in atto di essere scacciati dal Paradiso terrestre dall'Angiolo che tiene Spada nuda in mano; Ornamenti scorniciati e dorati — 2984».

<sup>32</sup> ASF, IRC 4716 (del 1846) (n. 8043 *Creazione*; n. 8054 *Cacciata dal paradiso*).

<sup>33</sup> ASF, Corte dei Conti, n. 289 (già Revisioni e Sindacati, n° 289), dell'anno 1859, cc. 136: «(Minga, Andrea del) (con disegno di Baccio Bandinelli), La Creazione di Eva», n° 367, con richiamo al numero vecchio 8043; c. 139: uguale attribuzione per «Adamo ed Eva cacciati dall'Eden», n° 378 (richiamo al numero vecchio 8054).

<sup>34</sup> ASF, GM 525 (del 1637 s.f. – 1638).

<sup>35</sup> ASF, GM 535, c. 43 sin.: «Dua quadri in tavola entrovì dipinto 2 figure ignude (sic) per ciascuno, che in uno vi è un fanciullo, a' piedi con una botte, e' nell'altro un uomo ignudo, addiacere, con ornamenti neri filettati, e' tocchi d'oro alto B.4 s' larghi B.2».

<sup>36</sup> ASF, GM 725, c. 51r. «Due quadri in tela (sic) dipinto due figure ignude per cias: che uno vi è un fanciullo a piedi,

con una botte, et nel altro uno uomo nudo, a diacere con adornamenti neri dorati in parte alti B. 4 L: B. 2».

<sup>37</sup> ASF, GM 932, c. 50r: «Due quadri in tela dipintovi due figure nude per ciascheduno, che in uno vi è un fanciullo a piè d'una botte, e nell'altro un uomo a diacere con adornamenti neri dorati in parte alti B. 4 lunghi B. 2 per ciascheduno». L'indicazione del supporto in tela viene in questo inventario a volte corretta: «anzi in tavola», ad es. a c. 54v.

<sup>38</sup> ASF, IRC 4678, cc. 634v-635r. I due dipinti si trovano nella sala segnata No. 155, c. 632v: «Sala segnata No. 155 = con Ingresso sul ricetto della Scala grande a Lumaca, con due Portoni sul ballatojo del Cortile grande – e che serve di Guardia ai diversi Appartamenti». [è il saloncino della Galleria d'arte moderna sopra la Sala d'Ercole].

<sup>39</sup> Gallerie degli Uffizi, Archivio storico, inventario del 1881, III categoria, nn° 1217, 1218. Qui sono indicati i passaggi dei due dipinti in due depositi: un magazzino del Senato (sic) e un magazzino Archibusieri, e sono così descritti: «1217: Ignoto – Due figure nude, una è di vecchio seduto e l'altra di giovine uomo semidistesa a terra»; «1218: Ignoto. Due figure nude una è d'uomo adulto seduto e l'altra di fanciullo col ginocchio appoggiato a terra».

<sup>40</sup> Gallerie degli Uffizi, Archivio storico: l'appunto è conservato nel materiale dell'ex Ufficio Ricerche. Il pannello con *Mosè* è così descritto: «Due Nudi. Un uomo maturo in piedi sopra una gamba e coll'altra alzata e ripiegata sembra spaccare con una mazza ferrata un muro. A sinistra in basso un altro uomo armato forse (?) di cuneo o di martello è caduto in terra. Nel fondo alberi». Ne sono segnati i passaggi di collocazione in vari depositi delle Gallerie. Nella stessa grafia sono scritti i seguenti numeri che (ad eccezione del n° 1688 o 1088 ora non ben leggibile) si leggono ancora a pennello sul retro della tavola: 883; 943; 6542; 1890 N. 5055.

<sup>41</sup> Gallerie degli Uffizi, Archivio storico, inventario del 1890 nn° 5055, 5058: Magazzino Archibusieri; Magazzino Staffieri, 1954; restauro presso il laboratorio Tintori, 1970 (aggiungere GR ...); Palazzo Pitti, magazzino Giandotti, 1972; Palazzo Vecchio, mostra 1980; Palazzo Pitti, magazzino Soffittone, 1984.

<sup>42</sup> L. BARDI, *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata ...*, voll. 4, Firenze 1837-1842, vol. IV, 1842; A.M. Francini CIARANFI, *La Galleria Palatina (Pitti): guida per il visitatore e catalogo delle opere esposte*, Firenze 1956, p. 87.

<sup>43</sup> J. BECK, *op. cit.* (1974).

<sup>44</sup> Cfr. A. CONTI, *op. cit.*: «Il *Noè* chiarisce ... la citazione vasariana di Andrea del Minga come esecutore in pittura dei cartoni del Bandinelli, contro la quale ha avanzato giuste riserve il Beck per i quadri già noti. Mentre infatti i *due nudi* presentano una stesura che ben concorda con i giudizi negativi sul Bandinelli pittore, il *Noè* rivela una pittura perfettamente inquadrabile nell'ambito della bottega di Michele di Ridolfo, del quale il Minga era allievo; le scelte cromatiche si accompagnano anzi molto bene a quelle che gli sono tipiche nello Studiolo o nella pala di Santa Croce».

<sup>45</sup> R. WARD, *Some Late Drawings by Baccio Bandinelli*, «Master Drawings» 19, 1981, pp. 3-14: «Both pictures are in a lamentable state of preservation, having suffered from blackening, blistering, and flaking (particularly the Noah), ... The saturated red of the drapery which circles round behind Noah's shoulders and over his left thigh, the luminous medium-blue of the drapery on which he sits, and the rich indico (now badly darkened) of the cloak which billows behind Moses in the other

picture really do seem to have been quite beyond Bandinelli' technical capabilities» (p. 5).

<sup>46</sup> L.A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a Corpus of early modern Sources*, Philadelphia 2004, doc. n° 1100, pp. 597-600.

<sup>47</sup> A. NESI, *L'importanza e i significati del paesaggio nella pittura sacra di Andrea del Minga*, «Arte Cristiana» CII, 2014, 880, (pp. 51-62) pp. 51-55; ID., *Andrea del Minga (1535-1596) un pittore dello Studiolo tra "calunnia" e... Fortuna*, Firenze 2014, pp. 11-16.

<sup>48</sup> M. ZURLA, *Dal disegno alla pittura. "Invenzioni" di Baccio Bandinelli per dipinti e incisioni*, in *Baccio Bandinelli* cit., p. 480; ivi, nn° 88/89, pp. 550-552; nn. 91/92, pp. 556-558. Per i disegni relativi ai quattro dipinti, cfr. R. WARD, in *Baccio Bandinelli* cit., n° 90 p. 554, n° 93 p. 560, n° 94 p. 562; ID., *Regesto dei disegni preparatori*, ivi, p. 610.

<sup>49</sup> A. Nesi, *Andrea del Minga* cit., pp. 12-14: «Nei quadri di Pitti è evidente la diversa concezione anatomica e di stesura pittorica che intercorre tra le figure della *Creazione*, della *Cacciata* e del *Mosè* (rigide, schematiche e molto "scultoree" nella definizione delle masse muscolari), e quelle del pannello con *Noè*, improntate invece ad un modellato sempre attento a una corretta e analitica costruzione anatomica, ma più morbido. Considerando questa differenza si può pensare che Baccio, dopo aver realizzato i disegni preparatori e forse i cartoni, sorvegliasse attentamente il collaboratore mentre dipingeva i primi tre quadri, magari intervenendo su di essi, ma in modo estremamente limitato, e attingendo in qualche caso a proprie in-

venzioni precedenti ... Un caso a parte è invece appunto il *Noè* ... Il *Noè* potrebbe dunque esser stato condotto in maniera più autonoma da Andrea, magari portato a termine o eseguito completamente dopo la morte dello scultore, e pagatogli dalla Guardaroba al di fuori del dono fatto da Baccio alla duchessa».

<sup>50</sup> M. ZURLA, *op. cit.*, p. 558: «Lo scarto riscontrabile tra i dipinti potrebbe ... essere dovuto al loro diverso stato di conservazione e all'impoverimento della superficie pittorica, che nel *Noè come inventore del vino* mostra numerose mancanze, soprattutto nella zona inferiore, che hanno provocato il riaffioramento della mestica. Al contrario, nell'altra tavola lo strato di colore si presenta più compatto; l'opera inoltre si distingue dal *pendant* per una differente scelta cromatica, più spostata sui toni scuri del verde e delle terre».

<sup>51</sup> S. PADOVANI, *Un'aggiunta al catalogo di Andrea del Minga*, in *Novità per i cataloghi*, «Amici di Palazzo Pitti – Bollettino 2019», Firenze 2020, pp. 119-127. Conoscendo i due dipinti solo dalle fotografie, rimane solo un'ipotesi che si tratti del trasporto su tela dagli originali supporti su tavola. Va anche corretta la lettura dell'apparizione in alto nel *Giorno*: non si tratta evidentemente dell'immagine dell'Aurora, ma della figura atletica di un giovane accanto ad un animale ormai illeggibile, che difficilmente potrebbe essere Ganimede (ringrazio Francesco Caglioti della verifica).

<sup>52</sup> A. Nesi, *Andrea del Minga* cit., pp. 57-71. Posso in quest'occasione sostituire la poverissima immagine del mio articolo del 2020, fig. 15, con la fotografia di cui sono riconoscente al proprietario del quadro.

# La 'doppia' *Maddalena penitente* del Cigoli nella Galleria Palatina

Augusto Russo

Il lavoro di schedatura di buona parte delle opere di Ludovico Cardi detto il Cigoli a Palazzo Pitti, ancor in corso di svolgimento per il secondo volume del catalogo dei dipinti della Galleria Palatina (a cura di Serena Padovani e Anna Bisceglia), ha permesso di acquisire qualche novità, meglio qualche precisazione, sia pure lieve o marginale, e quindi di aggiornare e approfondire l'argomento, in rapporto alle vicende sia materiali sia critiche dei pezzi interessati. In attesa della pubblicazione, qui di séguito si anticipa qualcuno di questi risultati, confidando nell'utilità di accostare e discutere sin d'ora i problemi che nel catalogo saranno trattati in singole schede.

Una precisazione, ad esempio, riguarda i due quadri, ben simili, con la *Maddalena penitente*: gli attuali n. 98 dell'inventario del 1912 (cm 173 x 124; fig. 1) e n. 2173 dell'inventario iniziato nel 1890 (cm 114 x 87; fig. 2). L'autografia del Cigoli è sicura per entrambi; il secondo è anche siglato dal pittore e datato 1605 sulla pietra in basso a destra<sup>1</sup>. Alcune delle conoscenze su queste due tele sono andate fisiologicamente a intrecciarsi, se non a confondersi: ma per almeno una di esse si è ora potuta ricostruire con discreta esattezza la vicenda storica (ovvero la provenienza), precedentemente e poi in seno al collezionismo mediceo.

È noto in generale che il Cigoli dipinse questo soggetto in più occasioni, come dimostrano le versioni conservate e quelle variamente attestate nella letteratura e nei documenti e quindi censite negli studi<sup>2</sup>. A Roma ebbe una *Maddalena* dell'artista (oggi perduta), tra gli altri, anche il cardinal Maffeo Barberini (futuro papa Urbano VIII), secondo quanto ricordato nelle fonti<sup>3</sup>.

Ne abbiamo almeno tre dello stesso tipo e affini nella rappresentazione (con piccole differenze), a figura intera e seduta, discinta e coperta dai soli capelli, tra il chiuso della spelonca in primo piano e l'apertura lontanante di paesaggio, e accompagnata dai tradizionali attributi iconografici, il crocifisso, il teschio, il libro e il vaso d'unguenti: ai due esemplari succitati della Galleria Palatina si è infatti aggiunta dagli anni Settanta del secolo scorso un'altra versione, allora entrata nel J. Paul Getty Museum a Malibu per dono di William P. Garred<sup>4</sup>, e più di recente passata e venduta a un'asta Sotheby's a New York, il 27 gennaio 2011<sup>5</sup>. La *Maddalena* già al Getty, di dimensioni intermedie tra le due fiorentine (cm 150 x 115; fig. 3), pure è segnata dal Cigoli col suo monogramma sul sasso in basso a destra, e ivi è inoltre chiaramente datata 1598, anno in passato spesso indicato come 1595<sup>6</sup>. Essa, per dettagli d'iconografia, è prossima specialmente alla *Maddalena* n. 98 della Palatina, la più grande di tal 'serie'. Si è ipotizzato che il quadro già al Getty possa essere quello dipinto in origine per Carlo Guiducci<sup>7</sup>, al quale, come scritto dal nipote del Cigoli e suo primo biografo Giovan Battista Cardi, l'artista fece un *San Francesco* e appunto una *Maddalena*<sup>8</sup>, detti successivamente dal Baldinucci pervenuti in casa del senatore Torrigiani<sup>9</sup>, cioè di Carlo di Raffaele Torrigiani.

La fortuna del tipo cigolesco è attestata, d'altro canto, anche nelle arti applicate: lo dimostra un piccolo olio su marmo nero di Bruxelles (Firenze, Depositi delle Gallerie: inv. 1890, n. 4962), lavoro di scuola fiorentina, in cui è fedelmente ripreso il modello alla Palatina, e segnata-mente il n. 2173, come indicano alcuni dettagli quali le scritte sul libro e lo sfondo paesistico<sup>10</sup>.



Fig. 1. Cigoli, *Maddalena penitente*.  
Firenze, Gallerie degli Uffizi,  
Galleria Palatina di Palazzo Pitti  
(inv. 1912, n. 98).

Quanto alla cronologia – che ovviamente si poggia anche su dati di stile –, i riferimenti certi del 1598 e del 1605 sembrano stringere sul crinale del 1600, tempo cui è verosimile avvicinare anche la *Maddalena* n. 98, che cadrebbe suppergiù in mezzo ai due esemplari datati, secondo l'orientamento prevalente della critica.

L'esistenza di più redazioni quasi 'seriali' ha generato dubbi sull'identificazione delle *Maddalene* note del Cigoli con quelle innanzitutto ricordate dai biografi, e con quelle inoltre registrate – presente o meno il nome dell'artista – nei vari inventari medicei. La questione nel caso specifico è ulteriormente complicata dal fatto che alla Palatina si trovano, come detto, due delle tre versioni quasi 'gemelle', per giunta collegate, forse, a una stessa figura di collezionista nel casato mediceo.



Fig. 2. Cigoli, *Maddalena penitente* (1605). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 2173).

Attorno al 1628 il Cardi *junior* scrive che lo zio aveva dipinto per il signor «Capinera Ricasoli» una «S. Maddalena nel deserto» e un «S. Giovanni nel deserto», presumibilmente *en pendant*, e che la prima si trovava ai suoi giorni «nella galleria dell'III.<sup>o</sup> Cardinale de' Medici»<sup>11</sup>, insieme ad altre cose dell'artista (tra cui la *Madonna che insegna a leggere al Bambino*, pur essa alla Palatina). Il Ricasoli citato, detto 'Capinera' dal soprannome del padre, è Francesco Maria di Pandolfo Ricasoli, dei baroni della Trappola e di Rocca Guicciarda, cavaliere di Santo Stefano, commissario di Cortona, d'Arezzo e di Pistoia: nato nel 1542, eletto al Senato di Firenze nel 1594, morto il 3 febbraio 1608 (stile comune)<sup>12</sup>. I rapporti tra il Ricasoli e il Cigoli rimontavano almeno al 1596, nell'ambito dell'Accademia fiorentina del Disegno, di cui il primo era

Fig. 3. Cigoli, *Maddalena penitente* (1598). Già Malibu, The J. Paul Getty Museum; Asta Sotheby's, New York, 27 gennaio 2011, lotto 261.



luogotenente in quell'anno: per suo conto, infatti, al pittore fu richiesto un ritratto di don Giovanni de' Medici, membro e protettore dell'Istituto<sup>13</sup>. Con la «galleria dell'III.º Cardinale de' Medici», poi, è bene tener presente che il biografo Cardi si riferisce alla collezione di Carlo de' Medici (cardinale dal 1615) nel Casino di San Marco, da lui acquisito dopo la morte di don Antonio de' Medici (1621)<sup>14</sup>.

Più tardi il Baldinucci riprende il Cardi *junior* (allora, lo si ricordi, ancor manoscritto: edito solo all'inizio del Novecento), citando negli stessi termini «una Santa Maria nel deserto», e aggiungendo ai quadri del Cigoli per il Ricasoli un «S. Francesco che riceve le Stimate». Ma soprattutto lo scrittore immediatamente dopo riporta, stavolta di sua iniziativa, che il Cigoli per lo stesso cardinal Carlo «colori la bellissima figura della Santa Maria Maddalena nel deserto, poco minore del naturale, ed ignuda se non quanto viene da' proprj capelli ricoperta: sta in atto di sedere, stende la sinistra mano, sopra una testa di morto, e coll'altra tiene un libro, che ella posa sopra a una coscia. Conservasi oggi questo quadro nel Palazzo Serenissimo, con altri molti di mano del Cigoli»<sup>15</sup>. Descrizione dettagliata, che però non aiuta a isolare il pezzo interessato, aderendo all'immagine d'entrambe le *Maddalene* della Palatina. In realtà, giustapponendo il referto del Cardi *junior* al proprio, il Baldinucci finisce per far intendere, anche se in maniera non del tutto perspicua, che due fossero in effetti le *Maddalene* del Cigoli connesse al nome del cardinal Carlo. Anna Matteoli non escludeva la possibilità di un errore del biografo, non spiegandosi immediatamente perché il prelado avrebbe dovuto possedere due quadri pressoché uguali del medesimo artista. Il Baldinucci, inoltre, fa capire che il Cigoli eseguì direttamente per Carlo l'opera da lui descritta: cosa improbabile in quanto il Medici nacque nel 1595<sup>16</sup>, e non avrebbe potuto ottenere dall'artista un lavoro databile – come sopra accennato – intorno al 1600, né forse alcunché di succes-



sivo, essendo morto il Cigoli nel 1613, quando Carlo era molto giovane (e non ancor cardinale).

Quel che si è sempre saputo, dunque, è che una *Maddalena* del Cigoli era passata dal Ricasoli a Carlo de' Medici: ma quale delle due oggi a Pitti? La preferenza è andata perlopiù al n. 98<sup>17</sup>, con la sostanziale eccezione della Matteoli, la quale stimava il n. 2173 l'esemplare migliore per qualità, ritenendolo autografo<sup>18</sup>, e perciò più consono a quell'importante linea di committenza e collezionismo (sulla vicenda storica di quest'ultimo quadro, ovvero sulla sua provenienza Ricasoli, alla studiosa oggi possiamo nei fatti dar ragione, come si avrà modo di verificare più oltre)<sup>19</sup>. Con quest'assetto si mostrava d'accordo Franco Faranda, anch'egli propenso a credere il n. 98 una replica del n. 2173, a sua volta dipendente dalla *Maddalena* allora al Getty, frattanto acquisita agli studi cigoleschi ed eletta a prototipo del gruppo<sup>20</sup>.

Il rapporto tra le *Maddalene* di Pitti sul metro della valutazione qualitativa si è chiarito, se non rovesciato, in sostanza riequilibrato, alla mostra fiorentina sul Cigoli del 1992, grazie al restauro dei due quadri effettuato per l'occasione. Se per il n. 2173 si è evidenziato uno stato conservativo non ottimale, soprattutto per abrasioni localizzate del film pittorico, il n. 98 ha recuperato un livello di leggibilità consentendo il riconoscimento di una stesura fondamentalmente autografa, e d'una qualità giudicata superiore<sup>21</sup>.

Ora, l'indagine non può prescindere dallo spoglio degli inventari medicei (o almeno di alcuni di essi) e dall'incrocio dei vari dati, da combinare a loro volta alle altre informazioni in nostro possesso (il discorso riguarda almeno i materiali già pubblicati, o oggi consultabili in *database* digitali)<sup>22</sup>.

Nel 1623 «una Santa Maria Maddalena, di mano del Civoli» risulta nell'*Inventario delle robbe delle soffitte secrete de' Pitti* consegnate da Domenico Montaguto a Sisto Adalgais il 3 d'agosto<sup>23</sup>. Ma la più antica menzione potenzialmente interessante in virtù dell'accurata descrizione dovrebbe essere quella dell'inventario di Pitti redatto nel 1638, in cui è registrato nell'appartamento di Vittoria della Rovere «un quadro in tela entrovi dipinto una S. Maria Maddalena ingnuda a sedere in su un masso con libro appoggiatovi una mano l'altra appoggiata a una testa di morto», con un crocifisso, con adornamento nero filettato e rabescato d'oro», alto poco più di tre braccia e largo poco più di due<sup>24</sup>. Pur in assenza del nome dell'artista, c'è aderenza all'immagine cigolesca, e le misure indicate sarebbero compatibili con quelle della *Maddalena* n. 98.

In un successivo inventario di Pitti, nel 1663, sono addirittura due i numeri che, sebbene di nuovo privi dell'indicazione dell'autore, potrebbero per descrizione e sostanziale compatibilità di misure essere riferiti alla *Maddalena* n. 98: «Un quadro in tela entrovi dipinto S. Maria Maddalena a sedere nel deserto che tiene un libro aperto sopra le ginocchia, con un crocifisso avanti, et una testa di morto, et un vaso in terra, con adornamento nero filettato d'oro, alto b. 3 largo b. 2½» (citato nell'appartamento al mezzanino di Costanza Sforza, maestra di camera della Granduchessa Vittoria)<sup>25</sup>; e «Un quadro in tela, entrovi dipinto Santa Maria Maddalena ignuda, a sedere sopra un masso, con un libro aperto sopra le ginocchia, e vi posa sopra una mano, e l'altra mano la posa sopra una testa di morto, con un Crocifisso, con adornamento nero filettato e rabescato d'oro, alto braccia 3½ e largo braccia 2½»<sup>26</sup>. Tra i due, sa-

rebbe tuttavia il secondo a candidarsi all'identificazione col n. 98, non solo perché vi si specifica che la figura è nuda, ma anche perché esso era allora collocato, come si sa dallo stesso inventario, nell'appartamento proprio di Carlo de' Medici.

Intanto, la preziosa specifica del Cardi *junior* sulla collocazione della *Maddalena* già Ricasoli trova conferma nell'inventario del Casino di San Marco, redatto nel 1666-1667 e riguardante l'eredità del cardinal Carlo, morto nel 1666, quando i suoi beni passarono in eredità al futuro Granduca di Toscana Cosimo III. Vi si menziona infatti, proprio nella galleria del suo appartamento al primo piano, «uno quadro in tela, alto braccia 2¼ e largo braccia 1 7/8, entrovi una Santa Maria Maddalena a sedere nuda nel deserto, con un libro su le ginocchia, con un Cristo e testa di morte, dicesi mano di Lodovico Cigoli, con adornamento di noce intagliato e dorato in parte»<sup>27</sup>. Le misure qui indicate sembrano più consone, stavolta, alla *Maddalena* n. 2173, che quindi dovrebbe essere identificabile in quella dipinta dal Cigoli per il Ricasoli e poi pervenuta al Medici.

C'è pertanto questa possibilità, e cioè che il cardinal Carlo possedesse entrambe le *Maddalene* del Cigoli oggi alla Palatina: una nel Casino di San Marco (n. 2173), l'altra a Palazzo Pitti (n. 98). Ciò spiegherebbe finanche il referto in apparenza ambiguo o incongruo del Baldinucci, in cui le *Maddalene* evidentemente serbavano tutt'e due il nesso col prelato. Del resto, la passione per questo soggetto doveva essere forte in lui, molto sensibile a circondarsi di effigi dell'ex peccatrice, «vrai collectionneur de Madeleines repenties, charmantes et deminues»<sup>28</sup>. Al tempo del Baldinucci la *Maddalena* già al Casino di San Marco era pervenuta a Pitti, dove la ritroviamo, presso la Guardia degli stalfieri, nell'inventario del 1687-1696: «[quadro in tela] alto b. 1 s. 18 largo b. 1 s. 9, dipintovi figura intera Santa Maria Maddalena nuda a sedere sopra un masso, e con la mano destra tiene un libro che li posa sulle ginocchia, e con la sinistra posa sopra d'un panno rosso, dove vi è un crocifisso et una testa di morto, di mano del Cigoli, con adornamento di noce, in parte intagliato e dorato»<sup>29</sup>. Si tratta per certo della *Maddalena* n. 2173, com'è suggerito dall'indicazione delle misure, pressoché identiche a quelle effettive della tela, e com'è certificato dalla descrizione inventariale stessa, che, comprendendo un dettaglio inconfondibilmente distintivo, cioè il panno rosso ad avvolgere il sasso su cui poggia la mano della penitente, toglie ogni dubbio sull'identificazione. È probabilmente questa la *Maddalena* su cui si diffonde il Baldinucci nella descrizione sopra riportata: il che del resto sarebbe coerente col fatto che egli la dica «poco minore del naturale», laddove la figura della *Maddalena* n. 98 è grande al vero. Successivamente ritroviamo la *Maddalena* n. 2173 nell'appartamento al secondo piano detto del Principe Mattias, secondo l'inventario del 1716-1723<sup>30</sup>, con una descrizione in pratica sovrapponibile a quella dell'inventario prima citato. Nel 1774 la *Maddalena* n. 2173 fu selezionata per essere trasferita alla Galleria degli Uffizi, trovandovi collocazione nella Stanza dell'Ermafrodito. È citata nel catalogo secondo-settecentesco (1775-1792) di Giuseppe Pelli Bencivenni, responsabile delle collezioni mediceo-lorenesi, così: «S. Maria Maddalena penitente che siede nuda in un deserto coperta solo dai suoi capelli. Ha sopra le ginocchia un libro e posa la destra sopra un masso fra un crocifisso ed un teschio, figura al naturale. Del Cigoli [...]. Alto b. 1.18, largo b. 1.10»<sup>31</sup>. Qui il dipinto alla fine del Settecento è menzionato nella descri-

zione della Real Galleria e nella guida di Firenze edite dal Cambiagi<sup>32</sup>; e poi alla sezione VII del Corridoio di Levante, nella guida ottocentesca del Fantozzi<sup>33</sup>. Questa *Maddalena* fece ritorno alla Palatina solo nel 1928<sup>34</sup>, e oggi è esposta nella Sala delle Allegorie.

Di contro a tale ricostruzione, meno fermamente sembra tracciabile la vicenda storico-materiale della *Maddalena* n. 98. Come visto sopra, probabilmente essa era a Pitti almeno nel 1663. Tuttavia, la presenza dell'iscrizione «Villa di Castello» sul retro della tela pone il problema della sua provenienza da quella residenza medicea, ovvero di un suo passaggio colà, sebbene al momento questo dato non sia stato verificato o precisato nella cronologia. Quanto ad epoche meno remote, di certo questa *Maddalena* si trova stabilmente a Pitti almeno dalla prima metà dell'Ottocento, da quando cioè la guidistica della Palatina la elenca sempre nella Sala di Marte<sup>35</sup>.

Logicamente il confronto incrociato e insieme a distanza tra i dipinti in esame avviene anche per vie diverse, coinvolgendo altri argomenti.

Nel XIX secolo le due *Maddalene* del Cigoli conoscevano, parallelamente, un'analogha, speculare vicenda in campo editoriale, venendo selezionate, illustrate e commentate per importanti opere a stampa. Se ne ricava, oltre la patina retorica di certa prosa dell'epoca, e la genericità di certi passaggi, qualche spunto di fortuna critica di solito trascurato, ma che val la pena di recuperare se non altro per la comprensione dei valori allora associati al maestro: e si direbbe che la sua effigie dell'ex peccatrice fosse famosa e degna d'apprezzamento (se si esclude qualche 'tirata' sulla supposta licenziosità del nudo) assai più di quanto non risulti nell'odierna percezione e nella nostra sensibilità, meno disposte, in definitiva, a lasciarsi catturare dal linguaggio educato e studiato del Cigoli, e dalla moderazione di sentimenti, dal leggero patetismo, dei suoi personaggi.

Nel 1831 la *Maddalena* frattanto spostata agli Uffizi trovava posto nel *Musée de Peinture et de Sculpture*, edito a Parigi, con le acquedotti di Étienne Achille Réveil e i testi di Jean Duchesne ainé. Se ne stralcia con ampiezza il brano più saliente: «Le peintre Cigoli [...] a représenté une femme dont le corps est d'une beauté accomplie; sa chevelure prodigieusement longue paraît négligée; mais elle se développe et serpente avec beaucoup d'art. Semblable au voile transparent d'une coquette, elle semble engager le spectateur, à regarder avec plus d'attention toutes les beautés de ce corps admirable, plutôt que les dérober à leurs regards. La douleur répandue sur le visage de la Madeleine n'en défigure pas les traits, elle est noble et touchante. L'attitude de cette femme céleste et l'expression de sa figure annoncent qu'elle est près de succomber sous le poids de sa douleur, de son repentir et de ses regrets»<sup>36</sup>. Il commento abbraccia gli elementi caratterizzanti, quasi topici, dell'effigie: dalla bellezza del corpo all'espressione del viso, penitente ma non inficiata nella nobiltà dei tratti, passando per il protagonismo della chioma di capelli, che, solo apparentemente trascurata, in realtà esito di studiatezza e abilità d'artista, vela e insieme rammenta al riguardante la nudità della donna. Sul piano dello stile, infine, Duchesne evidenzia che il colore risente dello studio del Correggio<sup>37</sup>.

Più tardi il padre scolopio Numa Pompilio Tanzini commentava l'illustrazione dell'altra *Maddalena*, a Pitti, disegnata da Luigi Pompignoli e incisa da Giuseppe Berretta, per uno dei volumi de *L'Imperiale e Reale*

Fig. 4. Cigoli, *Madonna che insegna a leggere al Bambino*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 430).



*Galleria Pitti*, opera del regio calcografo Luigi Bardi (1837-1842)<sup>38</sup>. Per il Tanzini, cui si deve un confronto tra le due versioni, la *Maddalena* da lui annotata «ha un'espressione di dolore intenso dell'anima il quale pur si manifesta col pianto, mentre l'altra sembra come assorta in una mesta contemplazione», apparendogli «meno adatta di questa a rappresentare la Penitente». «Ma l'una e l'altra [...] sembrano una copia fedele di una bella femmina, imitata anche negli stessi suoi difetti, un ritratto insomma di tutta la figura. Così i femori forse un po' lunghi, le braccia alquanto esili si riscontrano in ambedue: ma il colorito sugoso, trasparente, giustissimo ne' toni locali, da farlo parere della scuola veneta, la fedele imitazione del vero, il fondo poetico nella sua austera e selvaggia semplicità, l'espressione quale soleva darla ai Santi [il pittore], sorprende e quasi non lascia vedere i notati difetti, se pure debbono così chiamarsi». Ultima nota di biasimo: «la eccessiva prolissità della chioma, e più la totale nudità della Santa», anch'esse però compensate dai «pregi dell'arte»<sup>39</sup>. Tal sorta di punta polemica verso l'immagine, vuoi per la supposta componente ritrattistica, vuoi per la presunta 'inadeguatezza' di un'eccessiva e sia pure recondita sensualità, sembra avvicinare questo commento del Tanzini, questa sua tipica tirata 'moralistica', all'altro da lui stesso speso per la *Madonna che insegna a leggere al Bambino* dello stesso Cigoli alla Palatina (inv. 1912, n. 430), il cui aspetto di donna poco idealizzata, anzi 'ritratta', a suo dire si sarebbe prestato meglio alla vista di «giovani voluttuosi» che allo stimolo di «devoti sensi»<sup>40</sup> (fig. 4).

Presso la pubblicistica del tempo, la *Maddalena* del Cigoli incisa nel Bardi fece parlare ancor di sé: nel 1842 Melchiorre Missirini, in un commento sull'opera del calcografo, scrisse che il pittore aveva condotto «questa santa con larghe linee, e grazia, e beltà nel volto, e naturalezza, e impasto e palpito nel nudo. Il fondo del quadro è un paese bellissimo, bene immaginato ed espresso con verità di natura»<sup>41</sup>. L'invenzione della

nostra *Maddalena*, poi, merita al Cigoli una citazione in un'opera enciclopedica quale il *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, di Pierre Larousse, in cui ci si rifà al Duchesne: «Ce tableau est un des meilleurs qu'ait peints Lodovico Cardi da Cigoli; il est d'une couleur harmonieuse et fondue qui rappelle celle du Corrège»<sup>42</sup>.

Ai commenti ottocenteschi, d'altronde, si possono collegare taluni elementi della vicenda critica dei due pezzi negli studi moderni, che pure qui per completezza di discorso vanno sinteticamente riepilogati, o variamente integrati con qualche considerazione.

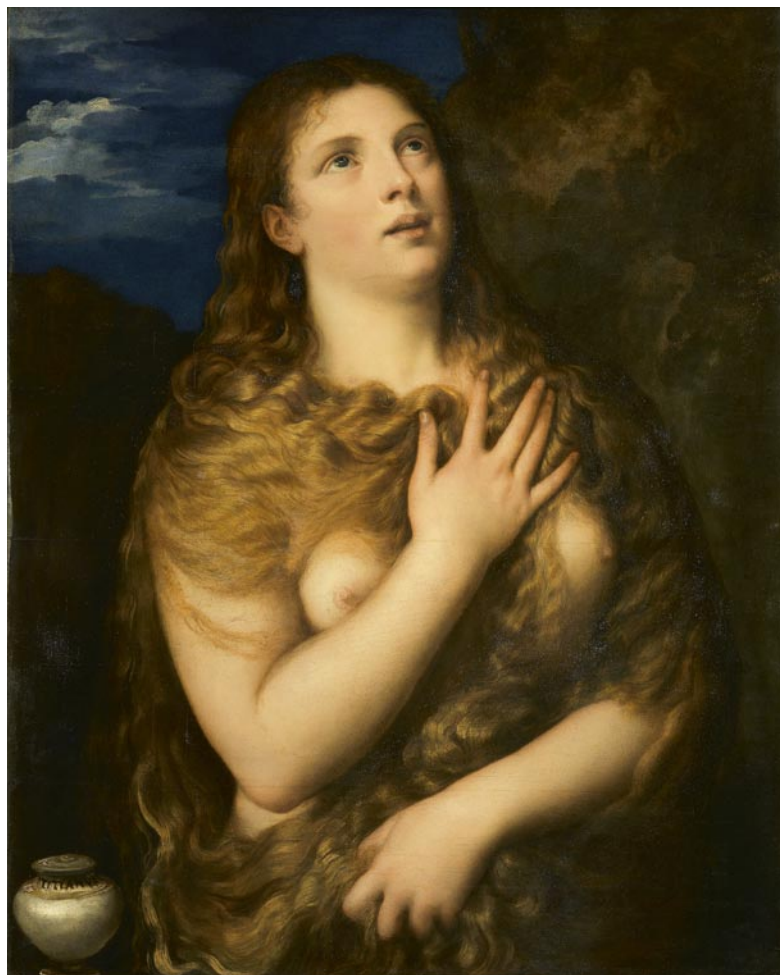
Secondo Adolfo Venturi, «quella Madonna stessa [cioè la *Madonna che insegna a leggere al Bambino*], allungata, perdute le vesti, diviene» la *Maddalena* di Pitti (lo studioso si riferiva al n. 98)<sup>43</sup>, come a provare principalmente la similarità tipologica delle figure. E quanto allo stile, per Mario Bucci entrambe le *Maddalene* di Pitti, rispetto alla *Madonna che insegna a leggere al Bambino*, cui pure somigliano per lo schema compositivo, «sono più sciolte, sviluppate, più ricche di materia pittorica anche nei riferimenti al Correggio»<sup>44</sup>, in linea con gli sviluppi coloristici del Cigoli dall'ultimo decennio del Cinquecento. A tal proposito, non si può non menzionare la perduta *Maddalena* del Cigoli, copiata dal Correggio, nella collezione Gondi a Firenze all'inizio del Seicento<sup>45</sup>.

Riguardo al paesaggio, poi, si deve ricordare la proposta che vi possa aver messo mano il raro Adriano Cili, detto Adriano Fiammingo, documentato a Firenze ai primi del Seicento col Cigoli, di cui fu collaboratore specializzato appunto come paesaggista. I suoi modi si avvicinano a quelli d'un Paul Brill, e lo qualificano come esponente del tardo-manierismo internazionale<sup>46</sup>. Ragionevolmente concernente entrambe le nostre *Maddalene*, l'ipotesi, peraltro di non facile riscontro, sarebbe almeno coerente col carattere dei brani di paesaggio, non privo d'accenti di gusto nordico, e potrebbe riguardare, in varia misura, anche altri dipinti del Cigoli, come il *Beato Alberto carmelitano* in Santa Maria Maggiore a Firenze o il *San Francesco in preghiera* alla stessa Palatina (inv. 1912, n. 46)<sup>47</sup>.

Più in generale, luogo pressoché obbligato nell'analisi delle nostre *Maddalene* è che, anche grazie all'interpretazione del Cigoli a cavaliere tra Cinque e Seicento, tal soggetto conobbe grande fortuna nella pittura fiorentina del XVII secolo, in artisti di lui seguaci, su tutti Cristofano Allori, e in altri, come Francesco Furini, famoso per le sue originali e conturbanti *Maddalene*<sup>48</sup>. Semplificando, si può dire che in età controriformata l'immagine della penitente ben 'funzionava' al richiamo di un sentimento di compunzione ed espiazione, peraltro talvolta misto, negli svolgimenti più liberi sul tema, ad abbandono estatico e latente erotismo. Quest'ambiguità di significato e percezione, tra ravvedimento dal peccato ed eccitamento dei sensi, è uno dei motivi di successo del soggetto.

Ruolo d'apripista per la filiera iconografica spetta alla celeberrima invenzione, a mezza figura, di Tiziano, che ebbe, come si sa, svariate redazioni, autografe e di bottega: oltre agli esemplari noti a Firenze nel tardo Cinquecento (e perduti già nel secolo seguente), si ricordano almeno le *Maddalene* del tipo della stessa Palatina (proveniente dall'eredità di Vittoria della Rovere, 1631; inv. 1912, n. 67; fig. 5), nuda e coi capelli che lasciano i seni scoperti, e del tipo dell'Ermitage, vestita. L'ascendente tizianesco si rapporta, d'altro canto, al ricordo di un quadro con una *Maddalena* del Cigoli, da Tiziano, inventariato a Pitti nel

Fig. 5. Tiziano, *Maddalena penitente*.  
Firenze, Gallerie degli Uffizi,  
Galleria Palatina di Palazzo Pitti  
(inv. 1912, n. 67).



1637 e 1638, e supposto copia dall'esemplare del cadorino entrato nella raccolta di Ferdinando de' Medici nel 1581<sup>49</sup>. In alternativa si è ipotizzato che quest'opera del Cigoli «after Titian», da intendersi in via più generica come «derivation inspired by his interest in the great Venetian», sia finanche identificabile nella *Maddalena* n. 2173<sup>50</sup>: ipotesi difficilmente sostenibile. Nondimeno l'attinenza degli esiti del Cigoli al modello di Tiziano resta indiscutibile, e il paragone è stato rilanciato ancor di recente per entrambi gli esemplari del toscano alla Palatina<sup>51</sup>. Tra i motivi poetici coinvolti in quest'eredità e variamente declinati sono l'ambiguità tra la dimensione carnale e spirituale, il *pathos* comunicativo e il rapporto immersivo col paesaggio. Tuttavia si rileva che il Cigoli – a prescindere da quale versione tizianesca egli avesse di fronte – allenta l'energia interna alla mezza figura, e come trattenuta dietro le mani portate al busto, distribuendola lungo un corpo intero, suppergiù al naturale, e armonizza la 'veste' di lunghissimo e ondosso crine rossastro a una posa tutto sommato composta, più distesa nelle braccia libere, e quasi musicale nelle curve del disegno; una posa naturale e insieme elegante, e risolta alle gambe con quel leggero accavallamento, quello sfiorarsi dei piedi tra collo e tallone.

La data della *Maddalena* n. 2173, il 1605, è di per sé un riferimento per saggiare l'aggiornamento stilistico del Cigoli: dal 1604 era iniziata la frequentazione diretta di Roma, col suo ingente portato. L'artista opta ora per un'intonazione cromatico-luministica più calda, che si avverte per esempio sulla pelle della figura, una pittura arricchita d'umori (più nitida e 'fredda' appare l'atmosfera dell'altra *Maddalena*); e le dà un viso più delicato e tondo, meno spigoloso, meno descritto (laddove l'altra *Maddalena* visibilmente ha le gote arrossate e gli occhi lucidi di lacrime), come per smorzarne l'aria di mortificazione e tormento, tanto che – lo notava il succitato Tanzini – forse di proposito ne cinge il capo con l'aureola, a simbolo di una santità che l'incanto femminile e la sensualità dell'immagine avrebbero potuto in qualche momento far dimenticare.



Fig. 6. Cigoli, *Sacrificio d'Isacco*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 95).

Fig. 7. Cristofano Allori, *Maddalena penitente*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 2174).



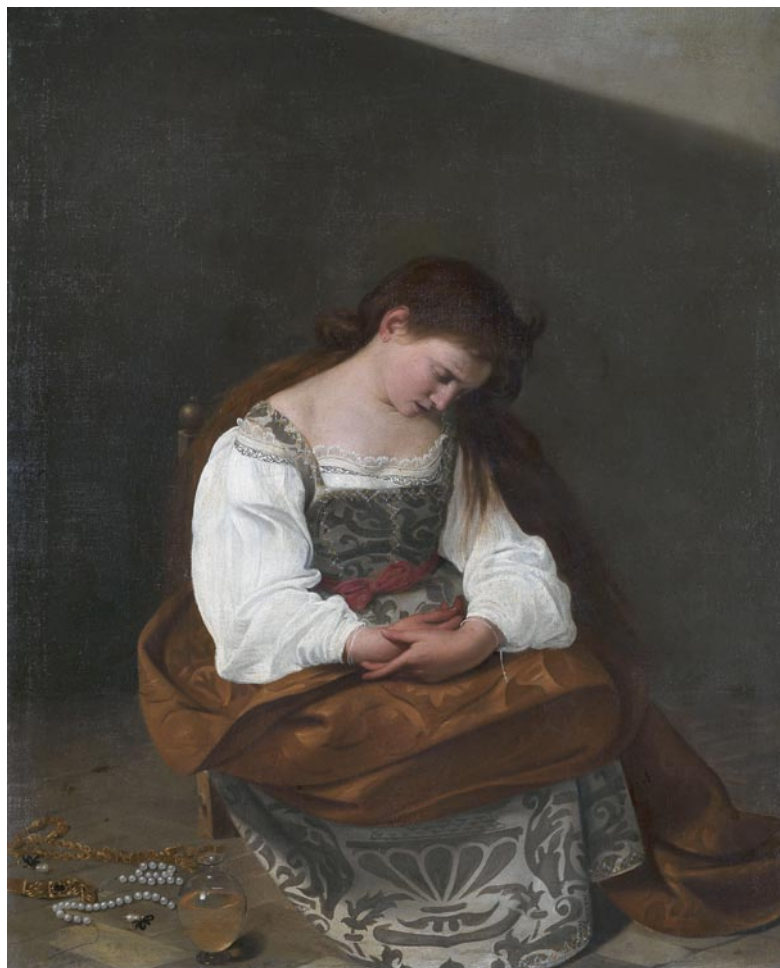
Nell'ambientazione cavernosa e vespertina, poi, il particolare del drappo di velluto rosso (sopra richiamato per implicazioni inventariali) sembra esser messo lì apposta dal pittore quale pretesto per un raro e più intenso squillo cromatico: un omaggio sottinteso o dichiarato a Tiziano in quella tinta sin proverbialmente sua? Nella resa pittorica della stoffa quel panno è molto simile, d'altra parte, alla veste indossata da Abramo nel *Sacrificio d'Isacco* sempre alla Palatina (inv. 1912, n. 95; fig. 6)<sup>52</sup>, opera anch'essa della maturità primo-seicentesca del Cigoli, quando il suo linguaggio s'ispessisce ulteriormente a contatto col contesto romano. Nella capitale pontificia si potevano vedere, tra l'altro, quadri dello stesso Tiziano, presenti in collezioni aristocratiche. Col Baldinucci ricordiamo

che il Cigoli, mentre attendeva ad alcune opere a Roma, si fece lì amico un ex discepolo di Tiziano, per carpirne «il modo che, nel maneggiare i colori, teneva quel gran maestro»: gli fu detto che «Tiziano era solito di condurre le cose sue con grande accuratezza ed amore; ma condotte che le aveva presso a lor fine, dava loro sopra alcuni colpi, come noi diremmo strapazzati, e questo faceva per coprire la fatica, e farle parere più maestrevoli». Cosa gradita al Cigoli e da lui emulata<sup>53</sup>.

Per il séguito, invece, il confronto preferibile è quello con la *Maddalena penitente* dell'Allori, anch'essa alla Palatina (inv. 1890, n. 2174; fig. 7)<sup>54</sup>, e anch'essa fortunata e replicata<sup>55</sup>; il che vale sia per i punti di contatto sia per la distanza. Rispetto al modello cigolesco, la *Maddalena* di Cristofano, pure a figura intera e nuda in un'ambientazione desertica, è decisamente più audace in una chiave di sensualità: la postura semieretta e quasi frontale accentua la prorompentezza delle forme femminili e la loro stessa nudità, elusa ancor più a stento dai soli capelli, mentre il vasetto è pressoché mimetizzato nel fondo roccioso, differentemente dalla visibilità un po' didascalica, polita, che il Cigoli dà a quell'oggetto nelle sue versioni. L'Allori vi avrebbe ritratto la propria amante, la bella Mazzafirra, secondo il racconto del Baldinucci: ciò ci rammenta l'uso di far ritratti più o meno criptici in effigi sacre, cosa alla quale allude sia pure genericamente e fors'anche per *topos* il succitato Tanzini parlando della *Maddalena* del Cigoli. Nella pittura fiorentina di primo Seicento esiste, del resto, almeno un caso diversissimo e insieme a suo modo comparabile, favorito com'è dalla coincidenza onomastica, ossia il *Ritratto di Maria Maddalena d'Austria come santa Maria Maddalena*, di Justus Sustermans, anch'esso alla Palatina (inv. 1890 n. 563)<sup>56</sup>: una fusione tra il ritratto di corte e la rappresentazione devota.

Uscendo di Firenze, infine, si noterà appena che la composizione cigolesca, in particolare la versione già a Malibu, va più o meno sotto la stessa cronolo-

Fig. 8. Caravaggio, *Maddalena penitente*. Roma, Galleria Doria Pamphilj © 2022 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l. Tutti i diritti riservati.



gia della novità altrimenti dirompente prodotta dal Caravaggio a Roma: nel quadro alla Galleria Doria Pamphilj (fig. 8), che si data al 1595 circa, è una ragazza romana in abiti del tempo, fors'anche una prostituta frequentata dal pittore, addormentatasi durante la posa e ritratta dal vero all'interno della stanza-*atelier*, nonché 'finta' (verbo usato significativamente dal Bellori) per Maddalena con l'aggiunta della boccetta degli unguenti, e di monili e gemme, sul pavimento. Dal canto suo, potrebbe non essere immediatamente riconducibile all'iconografia d'una Maddalena la donna nuda e seduta, dalla raccolta ed elegante acconciatura, disegnata dal Cigoli nel *recto* di un foglio al GDSU (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), inv. 1932 S (fig. 9)<sup>57</sup>: quasi un'accademia femminile, persino un ritratto nel volto, una figura che poi sulla tela il pittore riproduce uguale nella posa, e, coprendone il corpo di capelli color rame e facendole contrita l'espressione facciale, 'trasforma' in *Maddalena*, con tutto lo sfoggio iconografico e d'accessori consueto e necessario allo scopo. Detto dei precedenti tizianeschi e delle suggestioni correggesche, le *Maddalene* del Cigoli non sono avulse da un'ispirazione naturalistica, che era pur sempre il terreno e l'alimento per reagire ai capricci e alla sublime autoreferenzialità del Manierismo, ma questo 'naturale', si capisce, sta su di un piano diverso da quello del Caravaggio.

Nella letteratura, più che nella realtà storica, il toscano e il lombardo s'incontrano in una *querelle* romana notissima, quella dell'*Ecce Homo* Massimi: questa però è un'altra storia. Né il Cigoli è (e forse sarà mai) un pittore 'popolare'.





Fig. 9. Cigoli, *Studio di donna nuda seduta*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 1932 S).

## Ringraziamenti

Per le ricerche alla base del presente scritto, la sua stesura e l'invito a pubblicarlo in questa sede, desidero ringraziare Serena Padovani e Anna Bisceglia.

<sup>1</sup> Sulle due opere si veda A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli, 1559-1613, tra Manierismo e Barocco. Dipinti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 19 luglio - 18 ottobre 1992), a cura di M. Chiarini, S. Padovani, A. Tartuferi, Fiesole 1992, pp. 97, 101-102, nn. 15, 19; Id., in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003, II, pp. 183, 187, nn. 125, 128.

<sup>2</sup> Si vedano almeno la catalogazione di A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto. Fonti biografiche - catalogo delle opere - Documenti - Bibliografia - Indici analitici*, Pisa 1980, pp. 205-207, 366-368, nn. 77-79, 79A; il censimento di M. CHAPPELL, *Missing Pictures by Lodovico Cigoli. Some Problematical Works and Some Proposals in Preparation for a Catalogue*, «Paragone», XXXII, 373, 1981, pp. 86-87; e il catalogo di F. FARANDA, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, pp. 136, 155, 168-169, 182, nn. 28, 65, 82, 120.

<sup>3</sup> [G.B. CARDI], *Vita di Lodovico Cardi Cigoli, 1559-1613*, ed. a cura di G. Battelli e K.H. Busse, San Miniato 1913, p. 36; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, che contengono tre decennali, dal 1580 al 1610*, Firenze 1702, p. 36. Cfr. A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli*, cit., pp. 206-207, n. 79; R. CONTINI, *Il Cigoli*, Soncino 1991, p. 32; S. SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII, und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007, p. 159.

<sup>4</sup> Esposta in *Baroque Masters from the J. Paul Getty Museum*, catalogo della mostra (Northridge, Fine Arts Gallery, California State University, 26 febbraio - 30 marzo 1973), Los Angeles 1973, pp. 5-6, n. 9 (con la data 1595). Si veda poi B. FREDERICKSEN, *Recent gifts of Paintings*, «The J. Paul Getty Museum Journal», III, 1976, pp. 105-108 (pure con la data 1595); F. FARANDA, *op. cit.*, p. 136, n. 28 (con data esatta 1598). L'opera è singolarmente indicata come lavoro di bottega in D. JAFFÉ, *Summary Catalogue of European Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1997, p. 21.

<sup>5</sup> Sotheby's, *Old Master Paintings and Sculpture* (New York, 27 January 2011), pp. 74-75, lot n. 261.

<sup>6</sup> Anche in A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 97, 101-102, nn. 15, 19.

<sup>7</sup> B. FREDERICKSEN, *op. cit.*, p. 108.

<sup>8</sup> [G.B. CARDI], *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>9</sup> F. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> Cfr. G. DE JULIUS, in *La Maddalena tra sacro e profano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio - 7 settembre 1986), a cura di M. Mosco, Milano 1986, p. 211, n. 84.

<sup>11</sup> [G.B. CARDI], *op. cit.*, p. 22.

<sup>12</sup> Per tutto ciò cfr. D.M. MANNI, *Il Senato fiorentino, o sia notizie de' senatori fiorentini, dal suo principio fino al presente*, II ed. ampliata, Firenze 1771, pp. XXVIII, 102; L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861, pp. 159-160; A. MATTEOLI, *Il Cigoli e le Accademie*, «Commentari», XXIV, 1973, pp. 231-232 nota 15.

<sup>13</sup> Cfr. [I. Cavallucci], *Notizia storica intorno alle gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle arti del di-*

*segno*, Firenze 1873, p. 10; A. MATTEOLI, *Il Cigoli e le Accademie*, cit., pp. 219, 229. Per le commesse del Ricasoli al Cigoli cfr. A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli*, cit., pp. 193, 203, nn. 63, 73.

<sup>14</sup> Cfr. *Collezionismo mediceo e storia artistica, II. Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 2005, I, p. 14 (e nota 31).

<sup>15</sup> F. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> Cfr. A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli*, cit., pp. 205-206.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio E. CHIAVACCI, *Guida dell'I. e R. Galleria del Palazzo Pitti*, Firenze 1859, p. 51; A. IAHN-RUSCONI, *La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma 1937, pp. 10, 96.

<sup>18</sup> Cfr. A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli*, cit., pp. 205-206.

<sup>19</sup> E il dato è implicito pure in A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli*, cit., p. 102.

<sup>20</sup> F. FARANDA, *op. cit.*, pp. 136, 155, 182, nn. 28, 65, 120.

<sup>21</sup> Cfr. A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 97, 101-102, nn. 15, 19; Id., in *La Galleria Palatina*, cit., II, pp. 125, 128, nn. 183, 187.

<sup>22</sup> Per quest'ultimo tipo di ricerca cfr. il sito web di *Memo-fonte* (da un'idea di Paola Barocchi), alla sezione sul collezionismo mediceo.

<sup>23</sup> Cfr. *Collezionismo mediceo e storia artistica*, cit., I, p. 258.

<sup>24</sup> ASF (Archivio di Stato di Firenze), GM 525, c. 45v. Cfr. *Collezionismo mediceo e storia artistica*, cit., II, p. 544.

<sup>25</sup> Per la Sforza a Pitti cfr. S. BERTELLI, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, a cura di A. Bellinazzi e A. Contini, Roma 2002, pp. 27, 29, 81.

<sup>26</sup> ASF, GM 725, rispettivamente c. 17v e c. 46r; per la seconda citazione cfr. *Collezionismo mediceo e storia artistica*, cit., II, p. 972.

<sup>27</sup> ASF, GM 758, c. 21r. Cfr. *Collezionismo mediceo e storia artistica*, cit., III, pp. 1142-1143; cfr. anche ivi, I, pp. 164-165 nota 601.

<sup>28</sup> G. MARCOTTI, *Guide-Souvenir de Florence et pays environnants*, Florence 1892, p. 257. Significativamente, *ibidem*, si scrive a proposito della *Maddalena* n. 98 che essa fu eseguita «sur commande du cardinal Charles des Médicis qui en avait acquis une autre du même auteur».

<sup>29</sup> ASF, GM 932, c. 139.

<sup>30</sup> ABU (Archivio della Biblioteca degli Uffizi), ms. 79, pp. 237-238.

<sup>31</sup> Cfr. *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, a cura di M. Fileti Mazza e B. Tomasello, Firenze 2004, pp. 293-294. Il Pelli Bencivenni commenta così: «Questa pittura è rammentata dal Baldinucci dicendo ch'era fatta per il cardinale Carlo dei Medici» (nella citata edizione questo numero è però erroneamente identificato con la *Maddalena* n. 98, mentre le misure non lasciano dubbi che si tratti del n. 2173).

<sup>32</sup> *Descrizione della Reale Galleria di Firenze, secondo lo stato attuale*, Firenze 1792, pp. 252-253: «S. Maria Maddalena in penitenza, ricoperta de' propri capelli, con un libro sulle ginocchia, tenendo la destra [in realtà la sinistra] sopra un sasso, ove è posto un Cristo, ed un teschio: di Lodovico Cigoli»; *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, VI ed., Firenze 1793, p. 177: «S. Maria Maddalena con un libro sulle ginocchia di Lodovico Cigoli».

<sup>33</sup> F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, p. 79; per l'altra Maddalena a Pitti cfr. *ivi*, p. 633.

<sup>34</sup> Cfr. A. IAHN-RUSCONI, *op. cit.*, pp. 15, 98.

<sup>35</sup> F. INGHIRAMI, *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze 1819, p. 30; *Id.*, *La Galleria dei quadri esistente nell'Imp. e Reale Palazzo Pitti*, Fiesole 1834, p. 25 (qui col n. 98 che tuttora contraddistingue il pezzo); E. CHIAVACCI, *op. cit.*, p. 51; A. IAHN-RUSCONI, *op. cit.*, pp. 10, 96; *La Galleria Palatina (Pitti). Guida per il visitatore e catalogo delle opere esposte*, a cura di A.M. Francini Ciaranfi, Firenze 1956, p. 37; *La Galleria Palatina nel Palazzo Pitti a Firenze. Repertorio illustrato di tutti i dipinti, le sculture, gli affreschi e gli arredi*, a cura di N. Cipriani, Firenze 1966, p. 67.

<sup>36</sup> [J. Duchesne aîné], in *Musée de Peinture et de Sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, XI, Paris 1831, n. 751. In edizione italiana cfr. *Museo di Pittura e Scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa*, III, Firenze 1838, p. 90, tav. 299.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> N.P. TANZINI, in *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti, illustrata dal regio calcografo Luigi Bardi, dedicata a S.A.I. e R. Leopoldo Secondo Granduca di Toscana*, III, Firenze 1840, p.n.n.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> N.P. TANZINI, in *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti*, cit., I, Firenze 1837, p.n.n.

<sup>41</sup> M. MISSIRINI, in *Giornale dell'I.R. Istituto lombardo di Scienze, lettere ed arti, e Biblioteca italiana, compilata da varj dotti nazionali e stranieri*, V, Milano 1842, p. 387.

<sup>42</sup> *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, etc., X, Paris 1877, p. 891.

<sup>43</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento, VII*, Milano 1934, p. 690.

<sup>44</sup> M. BUCCI, in *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (San Miniato 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato 1959, pp. 41-42.

<sup>45</sup> Cfr. M. CHAPPELL, *Il Cigoli e Figline: da apprendista a maestro*, in *Colorire naturale e vero. Figline, il Cigoli e i suoi amici*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio -

chiesa dell'antico Spedale Serristori, 18 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), a cura di N. Barbolani di Montauto e M. Chappell, Firenze 2008, p. 47. Per la fortuna cinque e seicentesca del Correggio si veda M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

<sup>46</sup> Cfr. M. CHIARINI, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972, pp. 11-12; M. CHAPPELL, *Cili, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, p. 509; M. CHIARINI, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), *Biografie*, Firenze 1986, p. 29; A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 101-102, n. 19.

<sup>47</sup> Per questi dipinti cfr. rispettivamente L. BERTANI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 91-92, n. 10; e S. PADOVANI, *ivi*, pp. 98-99, n. 16.

<sup>48</sup> Al riguardo si veda almeno G. CANTELLI, *Estasi e perdita: la Maddalena nella pittura fiorentina del Seicento*, in *La Maddalena tra sacro e profano*, cit., pp. 176-177.

<sup>49</sup> Cfr. M. MANFRINI, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979), Firenze 1978, p. 108. Si veda inoltre *Collezionismo mediceo e storia artistica, II. Il cardinale Carlo*, cit., II, p. 498.

<sup>50</sup> M. CHAPPELL, *Missing Pictures*, cit., pp. 86-87.

<sup>51</sup> J. MERSMANN, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin-Boston 2016, pp. 401-404.

<sup>52</sup> Per questo dipinto cfr. S. PADOVANI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 103-105, n. 21.

<sup>53</sup> F. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>54</sup> Sulla quale si veda almeno M. CHAPPELL, in *Cristofano Allori, 1577-1621*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1984), Firenze 1984, pp. 82-83, n. 26; M. CHIARINI, in *La Galleria Palatina*, cit., II, p. 37, n. 36. Al riguardo cfr. C. PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982.

<sup>55</sup> Cfr. per esempio il repertorio di F. BALDASSARI, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009, tav. II o fig. 6.

<sup>56</sup> Cfr. C. PIZZORUSSO, in *La Maddalena tra sacro e profano*, cit., pp. 235-236, n. 99.

<sup>57</sup> Cfr. F. FARANDA, *op. cit.*, p. 155, n. 65a, col titolo di «Donna nuda seduta»; A. TARTUFERI, in *Lodovico Cigoli*, cit., pp. 101-102, n. 19.





Attività dell'Associazione

# Progetti territoriali 2021

## Adesione e contributo degli Amici di Palazzo Pitti

a cura di Wanda Butera

L'Associazione Amici di Palazzo Pitti, divenuta associazione di promozione sociale nel 2019 (ai sensi dell'art. 1 del proprio Statuto in vigore dal 28 giugno 2019, adeguato ai sensi del D.L. 117/2017 "Codice del III settore"), ha partecipato ai seguenti progetti territoriali realizzati nel 2021 nell'area fiorentina:

### 1. Progetto "Napoleone 2021. Firenze la città sognata"

Manifestazioni organizzate in occasione delle Celebrazioni per il II centenario dalla morte di Napoleone

Adottando un titolo suggestivo, 'Firenze la città sognata', la Fondazione Museo Stibbert si è fatta promotrice di una collana di eventi che desse spunti ad una riflessione sugli indirizzi amministrativi, economici e culturali che caratterizzarono in Toscana gli anni del dominio francese. Restano, di quella circoscritta stagione imperiale, opere ed istituzioni consegnate alla memoria degli archivi e alle collezioni museali, capaci di restituire un'esauriente antologia di argomenti intorno ai quali sono stati convocati diversi Enti fra quelli maggiormente implicati nello studio, nella conservazione e nella promozione dei documenti afferenti al periodo storico che dalle prime riforme lorenese approda a quelle napoleoniche e alle manifestazioni dello stile Impero.

Come Amici di Palazzo Pitti non potevamo mancare all'appuntamento, avendo come nostro primario riferimento la reggia che fece da sfondo ai fasti del Regno d'Etruria e alla corte di Elisa Baciocchi, consacrata dal dipinto di Pietro Benvenuti ove la sovrana è ritratta appunto in una sala del palazzo mentre riceve l'omaggio degli artisti capitanati dal 'divino' Canova. Molteplici e rilevanti sono infatti le testimonianze architettoniche e figurative dell'età napoleonica rintracciabili entro lo straordinario organismo della reggia di Pitti, e i saggi di Silvestra Bietoletti e di Laura Baldini – qui pubblicati nella sezione *Contributi* – ne danno conto, fissando sulla pagina le tappe percorse nelle visite programmate in occasione del ricordato progetto, che mirava appunto a ripercorrere gli itinerari geografici e teorici del dominio francese.

Oltre alle due guide tematiche condotte da Silvestra Bietoletti all'interno di Palazzo Pitti, con particolare riguardo alle sale che nella Galleria d'arte moderna espongono dipinti e sculture dell'età napoleonica, un'altra sede che si è scelto di includere nell'offerta specifica degli Amici è stata l'Accademia di Belle Arti, ovvero l'epicentro della produzione artistica che convogliò nella decorazione della reggia una selezionata generazione di artisti la quale avrebbe sancito in Toscana il primato dello stile neoclassico. La Sala del Cenacolo ha dunque ospitato la conferenza di Silvio Balloni sui cinque viaggi di Pio VII in Toscana, eventi di notevole rilevanza che inserirono Firenze nel movimentato scenario politico di quegli anni; la conferenza di Alberto Battisti sul gusto musicale della Rivoluzione e dello stesso Napoleone, che chiamò Giovanni Paisiello a comporre il Te Deum dell'incoronazione; la conferenza, infine, di Franca Maria Vanni su Carlo e Letizia Bonaparte, un'apertura inedita sulle vicende dei genitori dell'imperatore dei francesi.

Nel riassumere i contributi che la nostra Associazione ha dato al programma di 'Firenze la città sognata', non posso non condividere con i



soci la soddisfazione di rilevare come l'offerta culturale che ci contraddistingue si manifesti non solo nelle visite di studio che arricchiscono il nostro anno sociale ma sia in grado, come in questa circostanza, di affiancare con efficaci contributi le altre istituzioni che operano negli ambiti della ricerca e della crescita civica.

*(Carlo Sisi)*

Al progetto hanno aderito le seguenti istituzioni culturali: Fondazione Museo Stibbert; Archivio di Stato di Firenze; Archivio Storico del Comune di Firenze; Associazione Amici Museo Stibbert Aps; Associazione Amici di Palazzo Pitti Aps; Associazione delle Dimore Storiche - Sezione Firenze e Toscana; Associazione Amici dell'Istituto Francese di Firenze; Institut Français de Florence; Museo Medagliere dell'Europa Napoleonica; Souvenir Napoléonien; Università degli Studi di Firenze (DIDA-Unità di Ricerca); Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze).

- Conferenze ospitate nella Sala del Cenacolo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze:

<i>14 settembre</i>	Silvio Balloni <b>Pio VII a Firenze e in Toscana. I cinque viaggi di papa Chiaramonti dal 1804 al 1815</b> (presentazione del volume)
<i>21 settembre</i>	Alberto Batisti <b>Napoleone e la musica. Dalla Rivoluzione all'impero</b>
<i>28 settembre</i>	Franca Maria Vanni <b>Carlo e Letizia Bonaparte. L'inizio di una dinastia</b>

- Visite guidate ai quartieri imperiali e alla Galleria d'arte moderna, a cura di Silvestra Bietoletti:

*5 e 19 ottobre*      **Memorie napoleoniche a Palazzo Pitti**

Attraverso le sale della Galleria Palatina e del quartiere detto del Volterrano, destinate da Elisa Baciocchi a Napoleone e Maria Luisa (che non vi soggiornarono mai) e completate durante la Restaurazione lorenesse, si è ripercorso l'iter dei lavori di trasformazione, con particolare attenzione all'assetto decorativo e ai dipinti murali, contraltare neoclassico ai capolavori del ciclo barocco delle sale cortonesche. Le visite proseguivano nella Galleria d'arte moderna, dove le grandi tele, le sculture e i preziosi oggetti esposti testimoniano il gusto diffuso a Pitti durante la breve ma fervida stagione napoleonica.

## Le parole di Dante

### 2. Festival delle Associazioni Culturali Fiorentine 2021

Nell'ambito del Festival, gli Amici di Palazzo Pitti hanno aderito alla giornata di lavoro del 23 settembre 2021 sul tema *Il Museo e la casa: protagonisti, ambienti e territorio*, coordinata dagli Amici dei Musei di Palazzo Davanzati e Casa Martelli, partecipando con un intervento dal titolo *Una "casa da granduca" – poi reggia – sulla collina di Boboli*, a cura di Laura Baldini.

L'intervento ha ripercorso la storia di palazzo Pitti, sottolineandone l'aspetto peculiare di "residenza" nella quale i molti personaggi che vi hanno abitato allestirono le loro personali raccolte di dipinti, sculture e oggetti d'arte di ogni tipo, ponendo le basi di quella che sarebbe diventata una straordinaria "reggia-museo".

Gli *Atti* della Giornata sono in corso di pubblicazione (il progetto si è svolto nell'Ambito dell'Estate Fiorentina).

Nel 2021 si è celebrato il settimo centenario della morte di Dante; per l'occasione, l'Accademia della Crusca ha pubblicato ogni giorno una parola, "la parola di Dante fresca di giornata": 365 schede dedicate alla sua opera, con brevi note di accompagnamento. L'Associazione, per iniziativa di Wanda Butera, ha inviato via mail agli Amici, periodicamente, le parole e i relativi commenti, in modo che chi ne avesse perso qualcuno, o avesse poca dimestichezza con il web, potesse ritrovarle e leggerle ogni mese tutte insieme.



Targa in via Dante Alighieri



# Visite in città e fuori città

25, 27, 29 gennaio

Rita Tambone

## Firenze con gli occhi di Dante

Passeggiata accompagnata dai versi di Dante sulle lapidi della città antica

1, 9, 16 febbraio

Lorenzo Manzani

## Tabernacoli d'Oltrarno

4, 11 febbraio; 3 marzo

Ludovica Sebregondi

## Il percorso della pena

Il tragitto dei condannati a morte prima del 1530, dal Bargello all'Oratorio di Santa Maria della Croce al Tempio

17, 25 febbraio; 4 marzo

Ludovica Sebregondi

## All'ombra di Santa Croce

L'edificazione del grande complesso e l'influenza sul contesto: palazzi di grandi famiglie e comunità femminili legate ai francescani

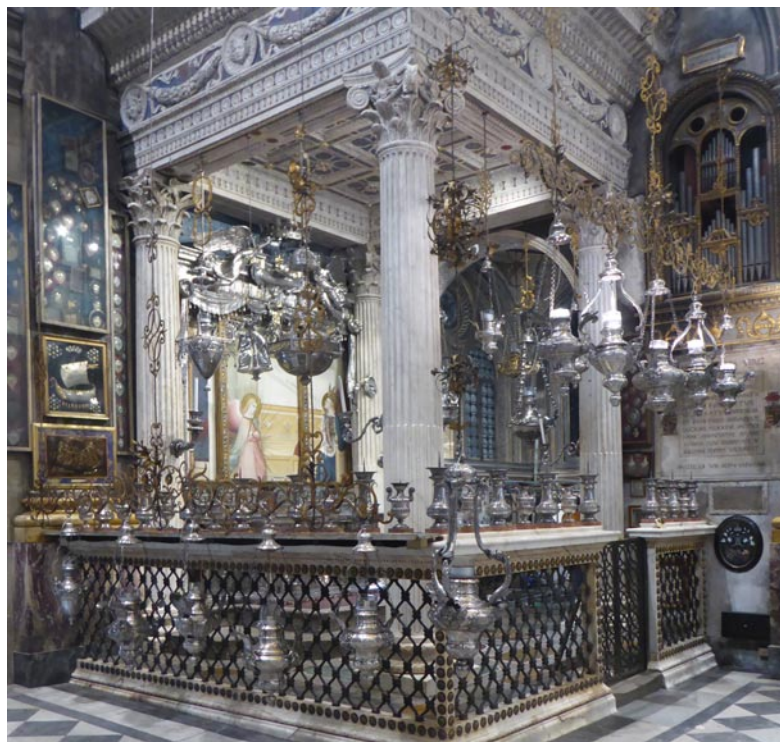


Tabernacolo di S. Onofrio, via delle Casine ang. via de' Malcontenti, lungo il percorso dei condannati a morte



Basilica di Santa Croce

Basilica della SS. Annunziata,  
Annunziata



15 marzo, 6 aprile

Claudio Paolini  
L'Edicola della Madonna Annunziata: "un miracolo" restaurato  
A seguire, visita al chiostro della SS. Annunziata, a cura di Carlo Sisi

18, 30 marzo; 13 aprile

Eleonora Pecchioli  
I palazzi dipinti  
Itinerario alla scoperta di facciate fiorentine dipinte e graffite

25 marzo, 22 aprile

Lucia Mannini  
Sport e colonie: miti e architetture della Firenze moderna  
al Campo di Marte

14, 27 aprile

Paolo Basetti  
Col cuore del giardiniere. Visita a un giardino segreto  
Boboli, Giardino della Botanica Superiore



Palazzo Torrigiani Nasi, particolare della facciata graffita



Piazza D'Azeglio, Villino Uzielli

28 maggio, 8 giugno	Ivo Matteuzzi Ivo e le rose, un incanto secolare Giardino di Boboli
15 giugno, 16 settembre	Claudio Paolini Piazza d'Azeglio e l'Ottocento
5, 6 luglio	Massimo Pettini Boboli e gli agrumi
19, 26 ottobre	Silvestra Bietoletti Memorie napoleoniche a Palazzo Pitti
9, 12 novembre	Lucia Mannini Arturo Martini e Firenze
15, 18 novembre	Carlo Sisi Visita alla mostra <i>La mirabile visione. Dante e la Commedia nell'immaginario simbolista</i>
30 novembre Milano	Carlo Sisi Visita alla mostra <i>Grand Tour. Sogno d'Italia da Venezia a Pompei</i> A seguire, visita alla mostra <i>Realismo magico</i>
2, 9 dicembre Fiesole	Rita Tambone Chiesa e convento di San Francesco



Paolo, Ivo e Massimo



## Conferenze

(oltre a quelle tenute in occasione delle celebrazioni napoleoniche e già elencate)

*5 ottobre*

Giuseppina Carla Romby

La cupola di Santa Maria del Fiore. Un cantiere lungo 600 anni



La cupola di S. Maria del Fiore

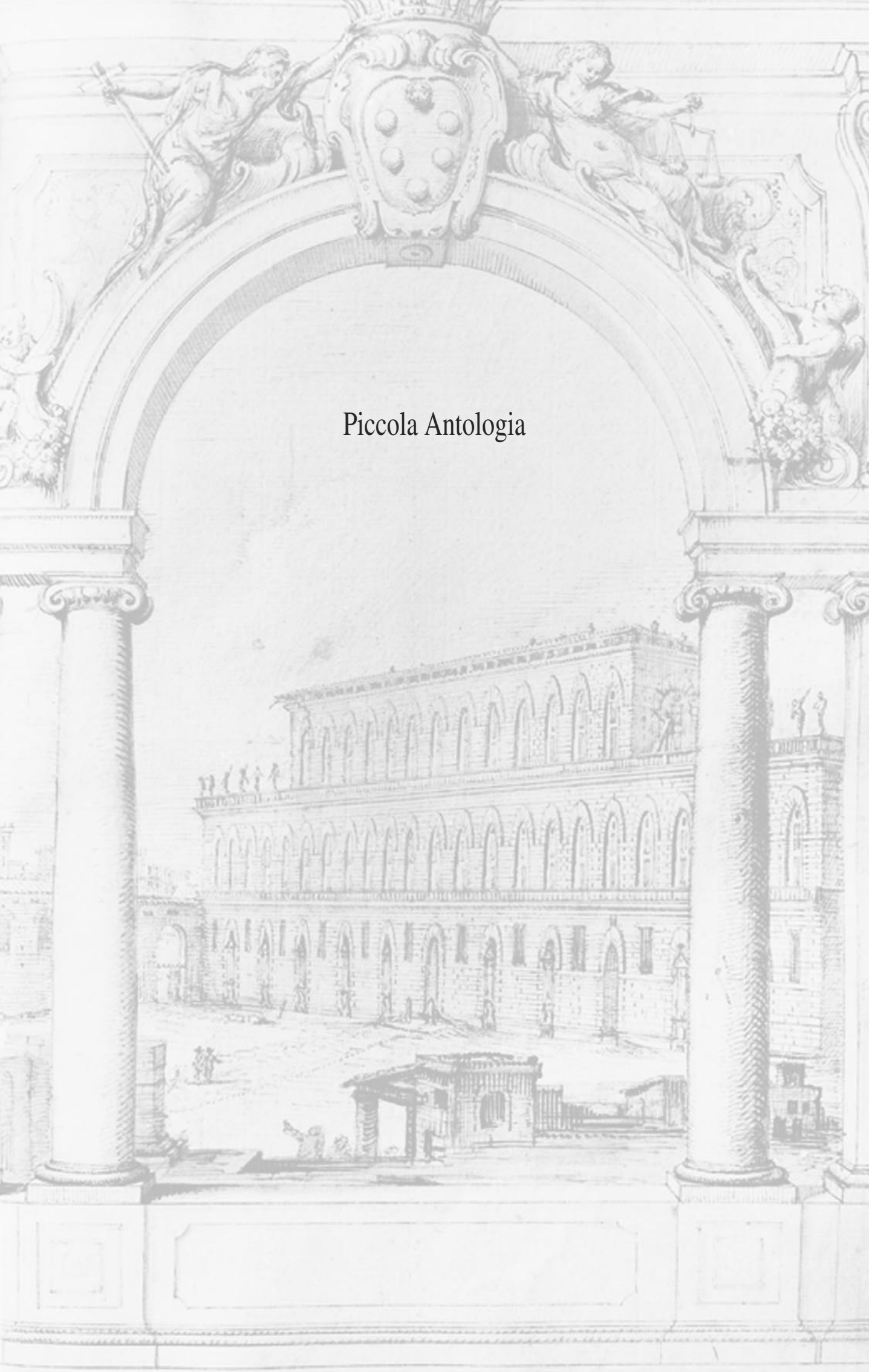
## Eventi

*22 giugno*  
Villa Bardini

Assemblea Ordinaria dei Soci

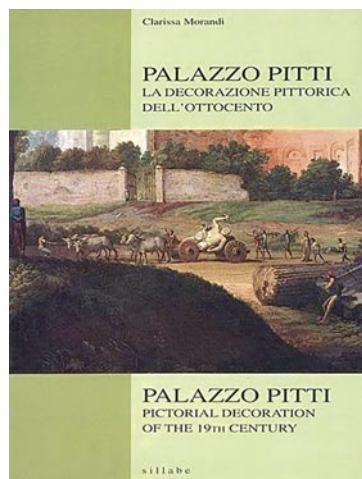
*16 dicembre*

Assemblea Generale dei Soci e celebrazione anniversario per i 25 anni dell'Associazione  
Il Granaio, piazza di Cestello



Piccola Antologia





Negli ultimi due numeri del Bollettino figuravano due contributi di Clarissa Morandi che, riprendendo un argomento a lei caro e lungamente studiato, aveva accettato volentieri il nostro invito a scrivere sul periodo lorenese a Palazzo Pitti e in particolare sull'attività di Luigi Catani, pittore che per incarico di Ferdinando III decorò molti ambienti nei nuovi appartamenti granducali del palazzo.

La collaborazione avrebbe dovuto continuare, e un suo nuovo contributo dedicato all'attività del pittore nel periodo napoleonico sarebbe stato prezioso. Ma non c'è quel contributo, su questo Bollettino; Clarissa è scomparsa nel luglio scorso, sconfitta in pochi mesi da una malattia fulminante che non le ha lasciato scampo.

Laureata in lettere nel 1990 col massimo dei voti e la lode, Clarissa Morandi si era specializzata nel 1995 in Archeologia e Storia dell'arte, iniziando nel contempo a collaborare alla redazione di cataloghi e a pubblicare saggi su alcune importanti riviste del settore.

I suoi interessi erano vasti, ma si era andata ben presto focalizzando un'attenzione particolare sulla decorazione parietale di Palazzo Pitti fra Sette e Ottocento, culminata nel suo libro del 1995 *Palazzo Pitti. La decorazione pittorica dell'Ottocento*. Il Catani ne fu uno degli esponenti più attivi; già in un articolo del 1994 Clarissa prendeva in esame l'intervento del pittore nei nuovi bagni granducali del palazzo, dando lo spunto al progetto del loro restauro e poi al loro inserimento in un percorso di visita (dell'importante intervento di recupero delle salette della "Ritirata" di Maria Luisa di Borbone, consorte di Pietro Leopoldo, sponsorizzato nel 2004 dal Soroptimist International d'Italia, si dava conto nel *Bollettino 2005* con un intervento dal titolo *La 'Ritirata della Granduchessa'*).

Per questa sua lunga consuetudine di studi sul palazzo, era stata felice dell'invito a scrivere sul nostro Bollettino e si era impegnata con entusiasmo a raccontare notizie rintracciate attraverso pazienti ricerche d'archivio: "episodi poco noti", li aveva definiti nel titolo, ma proprio per questo significativi per una visione a tutto tondo delle trasformazioni che interessarono la reggia in quel preciso momento storico.

Era pronta a continuare anche quest'anno; a ottobre del 2021, quando già erano apparsi i primi sintomi della malattia, ci assicurava che poteva scrivere ancora, che era in grado di farlo. Purtroppo non è stato così. Resteranno, i due recenti articoli, a testimoniare il suo impegno, il suo desiderio di dar conto delle novità scoperte, di aggiungere altre tessere al mosaico della vicenda artistica di Pitti; e resterà il ricordo, per chi l'ha conosciuta, della sua generosità e della sua amicizia.

## Pubblicazioni

Schede critiche delle opere in *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, Catalogo della mostra, Firenze 1991.

Biografie di artisti toscani dell'Ottocento in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1992, tomo II, pp. 665-666, 677, 687, 691, 724, 749-750, 760-762, 767-768, 772, 793-794, 796, 816-817, 820, 889, 895, 904-905, 907-908, 915, 925-926, 937-938, 965, 1051, 1072.

C. Morandi, *Tra erudizione e intimismo: alcuni aspetti della decorazione pittorica d'interno a Firenze tra Sette e Ottocento*, «Gazzetta Antiquaria», 11, 1991, pp. 64-71.

Schede critiche delle opere in *Le temps revient. 'L tempo si rinnova. Feste e spettacoli*

- nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, Catalogo della mostra a cura di P. Ventrone, Firenze 1992.
- Schede critiche delle opere in *Di natura e d'invenzione. Fantasie orafe dal Rinascimento al Barocco*, Catalogo della mostra, Arezzo 1993.
- C. Morandi, *Luigi Catani e i bagni di Palazzo Pitti*, «Antologia di Belle Arti. Il Neoclassicismo», nn. 43-47, 1994, pp. 116-124.
- C. Morandi, *Pittura della Restaurazione a Firenze: gli affreschi della Meridiana a Palazzo Pitti*, «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 180-188.
- C. Morandi, *Ritratti medicei del Seicento*, Firenze 1995.
- C. Morandi, *Palazzo Pitti. La decorazione pittorica dell'Ottocento*, Livorno 1995.
- C. Morandi, *Donatello tra antico e moderno*, «La Diana», Annuario della scuola di specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Siena, Anno I, MCMXCV, Monteriggioni (SI) 1997, pp. 209-234.
- C. Morandi, *La decorazione pittorica*, in *Il Palazzo Vivarelli Colonna*, Firenze 1996, pp. 109-147.
- C. Morandi, *Quadraturisti e quadrature*, in *Il Settecento a Prato*, Ginevra-Milano 1999, pp. 181-186.
- Schede critiche delle opere in *Pulchritudo Amor Voluptas - Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, Catalogo della mostra (Mirandola 15/12/2001- 17/01/2002), a cura di M. Scalini, Firenze 2001, pp. 78, 118, 25, 134, 136, 138, 142.
- C. Morandi, *Neoclassicismo*, in *Firenze. Arte e architettura*, Busto Arsizio 2005, pp. 494-500.
- C. Morandi, *L'Accademia*, in *Firenze. Arte e architettura*, Busto Arsizio 2005, pp. 502-505.
- C. Morandi, *Le decorazioni pittoriche dal XVIII al XX secolo. Due secoli di committenti: dai Guadagni agli Strozzi Saccati in Palazzo Strozzi Saccati. Storia, protagonisti e restauri*, a cura di G. Cruciani Fabozzi, Firenze 2009, pp. 102-145.
- C. Morandi, *Schede biobibliografiche dei pittori*, in *Palazzo Strozzi Saccati. Storia, protagonisti e restauri*, a cura di G. Cruciani Fabozzi, Firenze 2009, pp. 297-301.
- Schede critiche delle opere in *Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, Catalogo della mostra (Aosta 12-6/1-11-2010), a cura di M. Scalini e N. Giordani, Cinisello Balsamo, Milano 2010, pp. 52-53 e 177-179.
- C. Morandi, *Luigi Catani pittore neoclassico*, «Prato Storia e Arte», N° 108, dicembre 2010, Forlì 2010.
- C. Morandi, *Nel bosco a Casa Martelli*, «Pagine dal Museo», 1, Firenze 2014.
- Schede critiche delle opere in *L'immortalità di un mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, catalogo della mostra (Firenze, 5-28 dicembre 2014), Firenze 2014, pp. 231-233.
- C. Morandi, *"I disegni in colore dei Grotteschi di Palazzo Vecchio": una commissione granducale per la Scuola d'Ornato del Maestro Francesco Luigi Levrier alla fine del Settecento*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze*, a cura di S. Bellesi, Firenze 2017, Vol. I, pp. 193-210.
- C. Morandi, *La pittura, la scultura, gli apparati decorativi dell'Ottocento e oltre, in Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La chiesa e il convento*, Firenze 2020, pp. 236-253.
- C. Morandi, *Per la decorazione parietale a Palazzo Pitti fra Sette e Ottocento: alcuni episodi poco noti*, «Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti 2019», Firenze 2020, pp. 86-93.
- C. Morandi, *Per la decorazione parietale a Palazzo Pitti fra Sette e Ottocento: alcuni episodi poco noti di Luigi Catani – parte II*, «Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti 2020», Firenze 2021, pp. 56-61.



# L'Associazione Amici di Palazzo Pitti

L'Associazione *Amici di Palazzo Pitti* si è costituita nel 1996 con lo scopo di promuovere una migliore conoscenza del complesso monumentale di Palazzo Pitti e Giardino di Boboli e delle vicende che lo legano ad altri luoghi e ad altre istituzioni. Le attività comprendono soprattutto visite di approfondimento all'interno del complesso, visite a mostre temporanee, conferenze e concerti; si organizzano anche visite fuori città, a musei e mostre che siano in qualche modo legate alla storia di Pitti e delle sue collezioni.

L'Associazione, senza scopo di lucro, è stata iscritta fin dalla sua istituzione al Registro Regionale del Volontariato; nel giugno 2019, a seguito della recente riforma del III settore (D. Lgs. 3 luglio 2017 n. 117), ha deliberato di costituirsi Associazione di promozione sociale e, come tale, ha assunto la denominazione di Associazione *Amici di Palazzo Pitti Aps*. Il testo del nuovo Statuto, debitamente registrato presso gli uffici competenti, è stato consegnato agli iscritti nella seduta dell'Assemblea ordinaria del 16 dicembre 2019.

Per iniziativa dell'Associazione è stata creata nel 2001 la Nuova Biblioteca Palatina, situata vicino alla sede, al Piano della Galleria del Costume; alla sua catalogazione provvedono i volontari dell'Associazione, che contribuisce anche ad incrementarne il patrimonio librario con acquisti e donazioni.

Nel 2005 si è costituito anche un gruppo di soci volontari che affiancano i giardinieri per la manutenzione di alcuni settori del Giardino.

Compatibilmente con le normative che regolano i rapporti con le Gallerie degli Uffizi, l'Associazione contribuisce, con finanziamenti propri, al restauro di opere appartenenti alle collezioni di Pitti. Il resoconto delle attività dell'Associazione viene pubblicato, dal 2002, in un *Bollettino* che dà conto anche delle attività e degli eventi svolti all'interno dei musei e che ospita, in una

sezione specifica, contributi scientifici focalizzati su opere o eventi in stretto rapporto con la storia e le collezioni del palazzo.

Gli associati – distinti in ordinari, sostenitori e junior – ricevono un programma mensile degli eventi organizzati, ai quali possono partecipare su prenotazione; la tessera associativa dà diritto all'ingresso gratuito al Giardino di Boboli e a tutti i musei di Palazzo Pitti.

La segreteria dell'Associazione, gestita da un piccolo gruppo di volontarie, è aperta il martedì e il giovedì dalle 10,00 alle 12,30; per informazioni, contattare al 055 2658123.

## SOCI FONDATORI

Cristina Acidini Luchinat, Kirsten Aschengreen Piacenti, Laura Baldini Giusti, Evelina Borea, Carlo Carnevali, Marco Chiarini, Giovanni Conti, Alessandro Coppellotti, Detlef Heikamp, Mario Augusto Lolli Ghetti, Giancarlo Lo Schiavo, Anna Maria Manetti Piccinini, Alessandra Marchi Pandolfini, Françoise Pouncey Chiarini, Silvia Meloni Trkulja, Marilena Mosco, Serena Padovani, Mauro Pagliai, Sandra Pinto, Carlo Sisi, Maria Grazia Trenti Antonelli, Tatia Volterra.

## CONSIGLIO DIRETTIVO (anno 2020)

Carlo Sisi (Presidente), Laura Baldini (Vicepresidente), John Treacy Beyer (Consigliere), Silvestra Bietoletti (Consigliere), Wanda Butera (Consigliere), Alessandro Cecchi (Consigliere), Detlef Heikamp (Consigliere), Serena Martini (Consigliere), Silvia Meloni Trkulja (Consigliere), Serena Padovani (Consigliere), Gabriella Rivetti Rousseau (Consigliere), Giancarlo Lo Schiavo (Consigliere – Tesoriere).

## REVISORI DEI CONTI

Carlo Carnevali, Claudia Corti, Paolo Rousseau.



## AMICI DI PALAZZO PITTÌ

Musei di Palazzo Pitti, Piazza Pitti, 1 - 50125 Firenze  
Tel. 055 2658123 - e-mail: [amicidipalazzopitti@gmail.com](mailto:amicidipalazzopitti@gmail.com)  
[www.amicidipalazzopitti.it](http://www.amicidipalazzopitti.it)

Si ringrazia



per il contributo alla pubblicazione di questo numero del Bollettino

© 2022 LEONARDO LIBRI srl  
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze - Tel. 055 73787  
info@leonardolibri.com - www.leonardolibri.com

Finito di stampare presso  
Polistampa FIRENZE srl  
dicembre 2022

Edizione fuori commercio

Il Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti  
è ora disponibile anche in formato PDF sul sito dell'associazione,  
[www.amicidipalazzopitti.it](http://www.amicidipalazzopitti.it)





Pietro Francavilla, Fontana del Narciso, 1590