BOLLETTINO
2022

AMICI DI PALAZZO PITTI

Amici di Palazzo Pitti

Bollettino 2022

a cura degli Amici di Palazzo Pitti

Presentazione, *Carlo Sisi* 3

Introduzione, *Laura Baldini, Serena Padovani* 4

Contributi

A casa sua. Eleonora di Toledo e il Palazzo Pitti 6
Bruce Edelstein

A Pitti, ma dove? 20
Laura Baldini, Emanuela Ferretti

Il *Libro di agricoltura utilissimo* di Gabriel Alonso de Herrera: influenze spagnole nei frutteti di Boboli al tempo di Eleonora di Toledo 36
Daniele Angelotti

Pesci e "pescagioni" tra Palazzo Vecchio e Boboli: da Bachiacca a Ligozzi 44
Valentina Conticelli

Pierino da Vinci per Luca Martini: il restauro di un torso antico poi concluso da Giovanni Caccini 54
Lorenzo Principi

Il ritratto tizianesco di Carlo V di Palazzo Pitti. Storia di un dipinto ritrovato 70
Fausta Navarro

Don Giulio alla corte di Eleonora. Opere e modelli nel bagaglio del «piccolo e nuovo Michelagnolo» 76
Marcella Marongiu

La moda cinquecentesca in alcuni ritratti femminili della Galleria Palatina: gli anni di Eleonora 88
Roberta Orsi Landini

Il silenzio delle carte: Eleonora e la badessa di Santa Felicita 99
Maria Cristina François

Attività dell'Associazione

Visite in città e fuori città 104

Conferenze 107

Eventi 107

Un socio a quattro zampe 108

L'Associazione Amici di Palazzo Pitti 109

Redazione: Laura Baldini e Serena Padovani

Presentazione

A dimostrazione che il Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti ha maturato in questi ultimi anni un profilo sempre più approfondito e scientifico, pur mantenendo intatta la sua funzione di testimonianza operativa dell'Associazione, presento questo numero annuale, tutto dedicato alla figura di Eleonora di Toledo, consapevole di consegnare alla bibliografia specialistica sull'argomento un importante contributo del quale anche i nostri soci saranno giustamente orgogliosi. Con l'autorevole viatico di Bruce Edelstein, curatore della bella mostra tenutasi a Pitti nel corrente anno, questo numero del Bollettino ospita infatti vari interventi che integrano in qualche modo la già imponente messe di saggi e documenti contenuta nel catalogo di quella esposizione ed anche nel libro pubblicato dallo stesso studioso, estendendo l'indagine alle stanze abitate dalla famiglia ducale, alle influenze spagnole riscontrabili nei frutteti di Boboli come pure nell'abbigliamento femminile, a dipinti e ritratti particolarmente significativi nell'ambito della cultura fiorentina ed europea del tempo di Eleonora. La scelta operata da Laura Baldini e Serena Padovani, appassionate redattrici del nostro Bollettino, è stata dunque quella di proporre per la prima volta un 'percorso dedicato' in grado di focalizzare la nostra attenzione su personaggi, fatti storici e di costume profondamente innervati nel complesso monumentale che ci è particolarmente caro e che costituisce per noi un luogo di affezione, ma soprattutto un vastissimo campo di interesse storico e museale relativo ad un complesso architettonico fra i più spettacolari del panorama europeo.

Il Presidente
Carlo Sisi

Introduzione

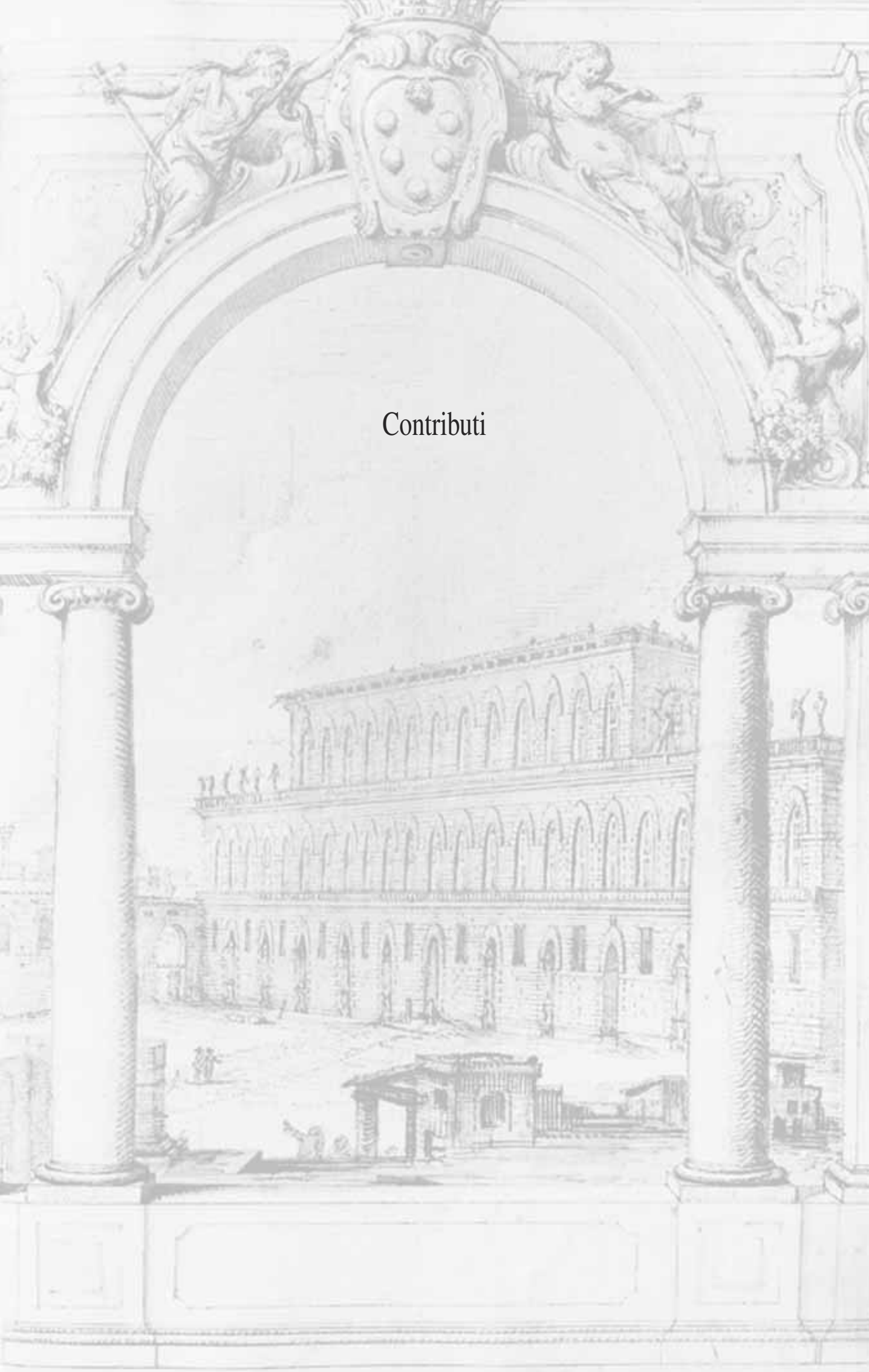
Il Bollettino degli Amici di Pitti 2022, adottato l'ipotetico 1522 come data di nascita di Eleonora di Toledo proposta dalla critica, concentra temi scientifici intorno alla sua figura, approfonditi o nuovi rispetto al catalogo della mostra dedicata in Palazzo Pitti alla duchessa dal 5 febbraio al 13 maggio 2023.

Gli studi aperti nei saggi e nelle schede, riassuntivi della situazione nota e in tanti casi innovativi per interpretazioni e proposte, non vengono ripresi in questo Bollettino come recensioni della mostra; piuttosto, ne stimolano il proseguimento delle ricerche, con una velocità giustificata dalle affascinanti problematiche presentate. Il contributo di Bruce Edelstein, organizzatore della mostra e introduttivo nel Bollettino, chiarisce appunto che: «Questo saggio si propone di approfondire alcuni aspetti della mostra che riguardano la storia di Eleonora e la sua reggia, con qualche nuovo risultato della ricerca sugli interessi della duchessa per Boboli e per Pitti».

I risultati scientifici affrontati in queste pagine arricchiscono dunque con stimolante velocità tanti filoni degli impegni di Eleonora concentrati personalmente o condivisi con Cosimo per la realizzazione di Palazzo Pitti, il "Palazzo nuovo", che Laura Baldini ri-affronta insieme a Emanuela Ferretti nel saggio n. 2, A Pitti, ma dove?*: il palazzo più importante di Firenze resta ancora oggi quello più problematico, a cominciare dall'individuazione del misteriosissimo "antico architetto" (Brunelleschi o chi per lui) voluto da Luca Pitti, e le autrici ri-vedono e ri-interpretano la documentazione archivistica, con interessanti nuovi suggerimenti pur necessariamente ipotetici. Seguono, con logica cronologica, i due saggi su due specifici temi dedicati a Boboli, dove i terreni agricoli si trasformano nel primo monumentale giardino urbano: il saggio n. 3 di Daniele Angelotti su* Il libro di agricoltura utilissimo di Gabriel Alonso de Herrera: influenze spagnole nei frutteti di Boboli al tempo di Eleonora di Toledo*; e il saggio n. 4 di Valentina Conticelli,* Pesci e "pescagioni" tra Palazzo Vecchio e Boboli: da Bachiacca a Ligozzi. *La figura di Pierino da Vinci viene riscoperta con un approfondimento davvero rivoluzionario dal saggio n. 5 di Lorenzo Principi,* Pierino da Vinci per Luca Martini. *Nel saggio n. 6 di Fausta Navarro il ritrovamento di un intervento di Tiziano, riconosciuto e conservato nei depositi di Pitti, arricchisce l'intensa attività dell'artista per la corte di Napoli, estesa a Firenze con Cosimo ma forse non ignorata da Eleonora. L'esempio più straordinario promosso negli anni di Eleonora per il prestigio artistico nella corte medicea è affrontato da Marcella Marongiu, nel saggio n. 7, riprendendo la personalità di Giulio Clovio con una nuova proposta attributiva di una peculiarità e di una bellezza particolari, tale da confermare il legame stilistico e cronologico con una fase di Clovio con i Medici (e con Eleonora) precedente al suo soggiorno documentato nel palazzo Pitti in sistemazione dal 1551 al 1554. La presenza e l'autorevolezza di Eleonora a corte nei suoi anni 1540-1560 apre anche – con il saggio n. 8 di Roberta Orsi Landini – il tema della moda in una serie di ritratti femminili appartenenti alla Galleria Palatina, che dall'analisi attenta e inedita dei motivi scelti negli abiti trovano conferme essenziali della loro datazione per le schede in corso nel volume II del catalogo dei dipinti della Galleria. Le nuove 'ricerche' sugli influssi più vari riflessi dalla figura di Eleonora si concludono con l'esame di un documento ritrovato nell'archivio di Santa Felicita da Cristina François nel suo saggio n. 9.*

Palazzo Pitti e il suo giardino di Boboli – trasformati dagli interventi diretti voluti e seguiti dalla duchessa Eleonora, dal suo arrivo a Firenze come giovane sposa nel 1539 fino alla sua morte nel 1562 – acquistano nuove aperture e affrontano nuove tematiche nel Bollettino *degli Amici di Palazzo Pitti, sviluppandone sempre più chiaramente l'impegno verso una pubblicazione scientifica di prima fascia che l'importanza eccezionale di Palazzo Pitti imporrebbe.*

Laura Baldini, Serena Padovani



Contributi

A casa sua. Eleonora di Toledo e il Palazzo Pitti[1]

Bruce Edelstein

Nel 2022 abbiamo festeggiato il presunto cinquecentenario dalla nascita di Eleonora di Toledo, figlia della marchesa di Villafranca María Osorio Pimentel e del viceré di Napoli Pedro Álvarez de Toledo, moglie del secondo duca di Firenze Cosimo I de' Medici, poi primo granduca di Toscana, un titolo che Eleonora non poté assumere morendo intorno all'età di quarant'anni, sette anni prima di quando fu conferito a Cosimo[2]. Tra le varie iniziative in commemorazione di questo importante seppur ipotetico anniversario, la mostra *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze* ha offerto una straordinaria occasione per conoscere vari aspetti della vita, del gusto, delle committenze artistiche e del collezionismo della principessa spagnola che si adoperò molto per la trasformazione della città repubblicana nella capitale di uno stato nobiliare. L'allestimento della mostra nelle magnifiche sale affrescate al pian terreno del Tesoro dei Granduchi (già Museo degli Argenti) ha permesso che Eleonora tornasse «a casa», avendo acquistato lei il palazzo della famiglia Pitti con i terreni annessi nel febbraio del 1550[3]. Questo saggio si propone di approfondire alcuni aspetti della mostra che riguardano la storia di Eleonora e la sua reggia, con qualche nuovo risultato della ricerca sugli interessi della duchessa per Boboli e per Pitti.

È proprio la committenza del giardino di Boboli che costituisce il più significativo atto di mecenatismo di Eleonora. La motivazione all'acquisto della proprietà fu la posizione strategica che poteva permettere la creazione di una tenuta urbana di circa 14,5 ettari[4] vicina alla residenza in Palazzo Vecchio, consentendo di realizzare un «giardino dislocato»[5] e al contempo di riuscire nell'impresa benefica di fornire acqua alla fontana di Nettuno in piazza della Signoria, la prima fonte pubblica di Firenze. Contrariamente a quanto viene spesso ripetuto, Eleonora non abitò mai a Palazzo Pitti; il progetto di trasferire la corte nella nuova reggia nacque soltanto sotto il regno del secondo dei suoi figli a salire al trono granducale, Ferdinando I, a seguito del matrimonio con Cristina di Lorena nel 1589[6].

Se il concilio del 1439 – che portò papa Eugenio IV e l'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo a Firenze – fu la scintilla che accese in Cosimo il Vecchio il desiderio di costruire un palazzo di famiglia atto a ospitare degnamente nobili e alti prelati, un secolo più tardi furono ancora esigenze di ospitalità ad avere un ruolo importante nella scelta dell'acquisto e dello sviluppo di Palazzo Pitti, da impiegare esclusivamente – durante la vita di Eleonora – come foresteria per ospiti importanti[7]. Il giardino creato per il diletto della duchessa e dei suoi familiari fu anche usato come luogo di rappresentanza, predisposto com'era per stupire i privilegiati visitatori cui ne fu consentito l'accesso. L'ammirazione doveva essere suscitata prima di tutto dalla grandezza del sito all'interno delle mura cittadine, poi dalla scelta inusuale di dedicare una parte significativa del giardino a tenuta agricola e riserva di caccia, portando i piaceri della vita extraurbana nel centro della città; inoltre, dovevano destare stupore anche la freschezza e abbondanza dell'acqua delle sue fontane e ovviamente la bellezza e originalità delle sue sculture.

Dopo la morte di Niccolò Tribolo, la realizzazione dell'apparato scultoreo di Boboli divenne esclusiva di Baccio Bandinelli, scultore prediletto e protetto della duchessa. Criticato dalla maggior parte dei suoi contemporanei e dei posteri, Bandinelli fu un artista di raro ingegno e mise la sua vasta cultura classica interamente al servizio di Eleonora

Fig. 1. Baccio Bandinelli, *Capra (Amaltea)*; Giovanni Fancelli, detto Nanni di Stocco, *Capricorno, Capre, Putti, Vasca* (replica; la vasca originale si trova sulla facciata del palazzo); Firenze, Giardino di Boboli, Grotticina di Madama.

e del suo giardino. Se non riuscì nell'intento di creare una «fonte che superasse tutte l'altre»[8], rimanendo incompiuto alla sua morte (1560) il già approvato progetto per la «fonte del Prato»[9], lasciò la sua impronta su altre due importanti opere che rimangono in Boboli. La prima di queste è la cosiddetta «Grotticina di Madama», l'ambiente meglio conservato di tutto il giardino eseguito per Eleonora (fig. 1). Bandinelli sfoggiò qui tutto il suo talento di scultore *animalier*, già consolidato nella straordinaria base del colossale *Ercole e Caco* in piazza della Signoria[10]. Disegnò la testa di capricorno, le capre, i putti e la vasca, opere eseguite dal fedele Giovanni Fancelli, detto Nanni di Stocco; Eleonora però insistette che fosse il maestro stesso a scolpire la capra *Amaltea*, protagonista della fontana parietale[11]. Nemmeno la morte del padre a un mese dal suo arrivo in Palazzo Vecchio nell'inverno del 1553, né il desiderio di avere un busto del defunto per completare la sua tomba in Santa Maria del Fiore, fecero distrarre la duchessa dall'idea di far compiere a Bandinelli la sua capra. Ordinò pertanto il ritratto di Don Pedro al misconosciuto Miniato di Piero di Miniato, che doveva completarlo nella bottega di Bandinelli sotto la sua supervisione, lasciando così Baccio libero di lavorare all'*Amaltea*[12].

Le sculture di soggetto animale del Bandinelli non sono semplici «ritratti» naturalistici, ma manifestazioni di una ricca cultura classica, forse da attribuire ad un programma per il giardino sviluppato da Cosimo Bartoli più che alle conoscenze letterarie dello scultore[13]. La presenza del capricorno e della capra collegano l'iconografia della grotta alla quarta egloga di Virgilio, in cui il ritorno delle capre con le mammelle gonfie è uno dei più importanti segni dell'arrivo dell'età dell'oro[14]. Nel dare vita a questa dotta citazione, Baccio sfruttò la sua dimestichezza, acquisita nei lunghi anni trascorsi a Roma, con esemplari di sculture antiche di gusto ellenistico raffiguranti vari animali. Discendono sempre da modelli ellenistici i due *Putti* coi pesci che, però, trovano un importante intermediario tra il mondo antico e il Cinquecento nel quattrocentesco *Putto col delfino* di Andrea del Verrocchio a Palazzo Vecchio[15].

La più originale invenzione di gusto ellenistico di Baccio per Eleonora fu però il *Villano che vuota un barile*, pure eseguito da Nanni di

Fig. 2. Giovanni di Paolo Fancelli, detto Nanni di Stocco, da un disegno di Baccio Bandinelli, *Villano che vota un barile*, Firenze, Giardino di Boboli.

Stocco su disegno di Bandinelli (fig. 2). Se Fancelli non fu il più talentuoso scultore del Cinquecento, l'opera rimane comunque di grandissima importanza in quanto prima scultura di genere nota dell'arte occidentale dopo l'epoca antica. Anche qui, l'intento naturalistico ha indotto diversi studiosi a ritenere che il *Villano* fosse il ritratto di qualche lavoratore presente nel giardino di Boboli, forse condizionati in parte dal famoso passo della *Vita* di Baccio: «[…] andato a Pinzirimonte, villa comperata da suo padre, si faceva stare spesso innanzi i lavoratori ignudi, e gli ritraeva con grande affetto, il medesimo facendo degli altri bestiami del podere», dove l'assimilazione fatta da Giorgio Vasari dei «lavoratori» al «bestiame» continua a scioccare il lettore moderno[16]. La scultura invece è una sofisticata sintesi tra fonti letterarie e derivazioni da sculture classiche, in assenza di una diretta conoscenza di figure di genere dell'epoca ellenistica[17].

Il gusto per la scultura naturalistica ed ellenistica nel giardino di Boboli continuò immediatamente dopo la morte di Eleonora con la richiesta dei due ritratti dei nani Morgante e Pietro Barbino[18]. Valerio Cioli – che dalla bottega del padre passò a quella del Tribolo, già attivo a Castello[19] – divenne uno dei massimi interpreti della scultura di genere. Come Bandinelli, Cioli lavorò a Roma facendosi conoscere come abile restauratore di antichità, una branca della scultura in cui era attivo anche Baccio, che aveva ricostruito il primo braccio sostitutivo del Laocoonte[20]. Vasari attribuisce direttamente al talento di Cioli come restauratore il motivo per cui fu richiamato dal duca nel 1561 alla corte fiorentina[21].

I ritratti dei due nani hanno avuto un posto privilegiato nella mostra; erano infatti le prime opere che i visitatori incontravano all'ingresso, formando una sorte di «guardia d'onore» al ritratto della duchessa col figlio Garzia, di Lorenzo dello Sciorina, dalla Serie Aulica (fig. 3)[22]. La scelta di inserirli in mostra è stata principalmente motivata dal rapporto affettuoso che la duchessa aveva con i nani di corte, e non si può del tutto escludere che i due ritratti fossero stati voluti da lei[23]. La precisa datazione di queste straordinarie sculture rimane incerta: è spesso presa come *termine post quem* per il ritratto di Morgante una lettera di Vincenzo Borghini a Cosimo del 29 dicembre 1564, dove Borghini fa riferimento a «Valerio Cioli, al quale V. E. ha dato la statua del nano per apitti [Pitti]»[24]. In una precedente lettera del 4 novembre 1564, Borghini aveva suggerito per la tomba di Michelangelo in Santa Croce di privilegiare scultori che non avevano ancora avuto commissioni dirette dal duca per dare «occasione a certi di quelli giovani, che hanno voglia di fare e virtù di poter condurre affine i loro concetti» e perciò di escludere Vincenzo Danti, Andrea Calamech e Valerio Cioli, i quali «hanno avuto statue da Vostra Eccellenza Illustrissima»[25]. Purtroppo, non è chiaro se Borghini si riferisce a una commissione già assegnata in precedenza e completata o a una ancora in lavorazione. Inoltre, come osserva Detlef Heikamp, essendo due le sculture di nani, Borghini avrebbe potuto far riferimento alla seconda di queste dopo il compimento della prima, anche se tale ipotesi sembra la meno probabile[26].

Fig. 3. Ingresso della mostra *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*: Valerio Cioli, *Il nano Barbino*, Firenze, Giardino di Boboli, Stanzonaccio; Lorenzo Vaiani detto lo Sciorina, *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Garzia*, Firenze, Uffizi; Valerio Cioli, *Morgante sopra la tartaruga*, Firenze, Giardino di Boboli, Stanzonaccio.

In assenza di documenti a conferma della commissione e del compimento delle due sculture, rimangono a testimonianza i racconti contemporanei. Sia Raffaele Borghini, sia Vasari offrono possibile supporto all'ipotesi di anticipare l'esecuzione dei due nani. Borghini procede in ordine cronologico e pone i due ritratti immediatamente dopo il rientro di Valerio da Roma, prima della commissione per la figura della *Scultura* per la tomba di Michelangelo[27]. Anche Vasari colloca l'esecuzione dei due nani prima dell'incarico della figura per la tomba, specificando che proprio l'eccellenza dimostrata dal Cioli nel restauro di opere antiche e nell'esecuzione dei due nani fu la «cagione» per cui «ha meritato Valerio che gli sia stata allogata da Sua Eccellenza la detta statua che va alla sepoltura del Buonarroto»; ciò sembra presupporre che, quando ricevette la commissione per la *Scultura*, i nani fossero già finiti[28]. Se le fonti citate sono notoriamente poco affidabili per la precisa datazione delle opere, è comunque da valutare l'eventualità che esse fossero state eseguite tra il 1561 e il 1564[29]. In questo caso bisognerebbe considerare almeno la possibilità che sia stata Eleonora a volere le due opere per Boboli, che rimase sotto la sua committenza esclusiva fino alla morte nel dicembre del 1562.

Una delle più sorprendenti scoperte fatte in occasione della mostra è stata l'identificazione del *Bacco e Ampelo* – straordinario «restauro» di un frammento antico da parte di Pierino da Vinci – come opera proveniente dalle collezioni di Eleonora (fig. 4; cfr. anche il saggio di Lorenzo Principi, p. 55, figg. 1-4). Finora la sua storia collezionistica era ignota prima della fine del Cinquecento, quando gli inventari confermano la sua presenza nelle collezioni medicee. Dopo che Lorenzo Principi ha riconosciuto che la testa del Bacco è più tarda e da attribuire a Giovanni Caccini[30], è infatti possibile identificarlo con il «Bacco che Luca Martini donò alla duchessa» di cui Giovanni, secondo figlio maschio di Cosimo ed Eleonora, nell'aprile 1562 richiese un calco di «tutto l'antico del torso»[31]. Scoprire che l'opera donata da Martini, protettore e probabile amante di Pierino, integrasse un torso antico offre un'importante conferma al fatto che il documento parli di questo gruppo. La richiesta del calco da parte del giovane cardinale, avviato alla collezione di antichità dal 1560 quando scese a Roma in compagnia del Vasari, fu probabilmente preliminare ad un progetto di completamento della statua ancora acefala.

Principi ha inoltre riconosciuto il *Bacco e Ampelo* come gruppo sommitale di una delle due fontane aggiunte da Jacopo Mazzei al grande disegno che ritrae il modello ligneo del 1681 di Paolo Falconieri per l'espansione della facciata di Palazzo Pitti. L'identificazione è particolarmente interessante. Se prendiamo in considerazione la probabilità che «sin dall'inizio il gruppo era destinato a uso di fontana»[32], anche se non sembra essere mai stato messo in funzione come tale, sorge un

Fig. 4. Arte romana (da un prototipo ellenistico), Pierino da Vinci e Giovanni Caccini, *Bacco e Ampelo*, I-II sec. d.C. / circa 1550 / circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

grande dubbio sulla sua destinazione originale: il *Bacco e Ampelo* potrebbe essere stato concepito come gruppo sommitale dell'ignoto progetto di Tribolo per la maestosa fontana che doveva segnare il centro del giardino di Boboli? Mentre Tribolo era sull'isola d'Elba, nell'estate del 1550, a sorvegliare lo scavo dell'enorme vasca monolitica di granito per questa fontana, furono trasportati da Signa a Firenze cinque blocchi di marmo di Carrara «per consegniare al Tribolo di comissione della Signora Duchessa», quasi sicuramente destinati allo stesso progetto[33].

La preparazione della vasca e la consegna di marmi presuppongono l'esistenza di un concetto sviluppato dal Tribolo per questo importante elemento del suo progetto. Se la forma della fontana e il suo soggetto rimangono ignoti, è pure vero che la storia di Bacco e del suo primo amante è in perfetta sintonia con gli altri elementi del progetto originale per il giardino voluto da Eleonora. Nella sua prima forma Boboli era più una fattoria che un giardino ornamentale e tra le prime specie piantate troviamo oltre due mila «magliuoli», o talee di vite, già indicati nel primo foglio di uno dei primi registri per lavori a Pitti[34]. Se questo importante investimento nella produzione vinicola è richiamato direttamente nel *Villano che vuota un barile*, resta in parte inspiegabile l'assenza del dio olimpico protettore della viticoltura dal progetto iconografico del giardino. Sulla facciata del vivaio dove in origine il vendemmiatore versava la sua botticella si trovavano *Apollo* e *Cerere*, ancora *in situ* perché il frontespizio architettonico del Vasari fu mantenuto e integrato con le sculture bandinelliane ancora nelle loro nicchie quando il vivaio fu trasformato più tardi da Bernardo Buontalenti nella Grotta Grande (fig. 5)[35]. Eleonora non volle avvalersi dell'originale compagno della *Cerere* – nata come *Eva* per il coro del *Duomo* – insieme ad un *Adamo* già convertito in un *Bacco* e regalato dallo scultore a Cosimo,

Fig. 5. Giorgio Vasari, frontespizio del *Vivaio inferiore*, poi incorporato da Bernardo Buontalenti nella facciata della *Grotta Grande*, Firenze, Giardino di Boboli.

commissionando invece l'*Apollo* per la facciata del suo vivaio[36]. L'esclusione del *Bacco* di Bandinelli si potrebbe spiegare se il gruppo di Pierino fosse stato destinato ad essere installato sopra la fonte centrale del progetto. Così la mancanza di un Bacco sarebbe stata colmata in maniera particolarmente efficace: il dio è rappresentato in compagnia del primo amante maschio, che fu destinato ad essere trasformato in vite, al quale alludono i pampini d'uva che Ampelo sta già generando pur conservando ancora la forma umana.

Nella totale assenza di qualsiasi documento coevo che possa confermare questa ipotesi, qualche dubbio deve per forza rimanere sull'eventualità che il *Bacco e Ampelo* fosse destinato a una posizione così prestigiosa nel giardino di Eleonora. Questo dubbio è alimentato anche dalle dimensioni del gruppo: alto 155 centimetri, esso non arriva nemmeno alla metà dell'altezza dell'*Oceano* di Giambologna, che più tardi troverà il suo posto sopra la tazza tribolesca[37]. Occorre tenere presente, però, l'improbabilità che il progetto di Tribolo fosse per una fontana «cylix type», per usare la terminologia inventata da Bertha Wiles per definire una fontana con una singola vasca larga come un antico kylix, come invece sarà quella progettata più tardi da Giambologna, che impiegò una sola tazza di granito per quella dell'*Oceano*[38]. Seguendo i modelli di Tribolo stesso per Castello, si potrebbe ipotizzare che avesse in mente piuttosto una fontana a «candelabro»[39], con almeno un'altra vasca sopra quella monumentale in granito. Questa tazza più piccola avrebbe potuto mediare tra le dimensioni del gruppo scultoreo e l'enorme vasca monolitica. Così, il *Bacco e Ampelo* rientrerebbe benissimo in un rapporto tra gruppo centrale e fontana già stabilito nel giardino di Castello, se si considerano le altezze delle figure terminali in bronzo realizzate dopo la morte di Tribolo per le sue fontane, l'*Ercole e Anteo* di Bartolomeo Ammannati e la *Fiorenza* di Giambologna[40]. Inoltre, Pierino non avrebbe avuto la libertà dei disegnatori dei bronzi perché le dimensioni del suo gruppo dovevano chiaramente essere proporzionate al frammento antico che aveva a disposizione.

Non posso lasciare questa affascinante ipotesi senza un'ulteriore riflessione. Se il *Bacco e Ampelo* avesse trovato posto sopra la fontana centrale del giardino di Eleonora, esso avrebbe rafforzato i rapporti tra Boboli e gli *Horti Toledani* creati per Pedro de Toledo a Pozzuoli, che ritengo costituissero il modello primario per il giardino fiorentino. Uno

Fig. 6. Pierino da Vinci, *Giovane fiume*, Parigi, Louvre, Département des Sculptures, legs du baron Basile de Schlichting, 1915.

dei doni più importanti inviati da Eleonora per il giardino del padre fu proprio il *Giovane fiume*, regalato da Pierino a Luca Martini, e da lui alla duchessa, la quale sfruttò il passaggio del fratello García a Pisa per inviarlo a Napoli su una delle sue navi (fig. 6)[41]. È l'opera più vicina al *Bacco e Ampelo* per concetto, stile e probabile cronologia. Entrambi furono concepiti per essere visti a tutto tondo, anche se il *Fiume*, una volta arrivato a Pozzuoli, fu inserito nella nicchia di una fontana parietale[42]. Ai nostri occhi il *Giovane fiume* potrebbe sembrare di maggior valore, ma il prestigio del *Bacco e Ampelo* sarebbe stato superiore per il collezionista del Cinquecento per la presenza del frammento antico, e dunque più conveniente al giardino della duchessa. In ogni caso il *Bacco e Ampelo* non fu mai utilizzato come gruppo terminale di una fontana nel giardino di Boboli. Come si è visto, poco dopo la morte di Tribolo Bandinelli riuscì a ottenere il controllo di tutte le commissioni scultoree del giardino e dimostrò subito un particolare interesse nel concepire la «fonte del prato»[43]. Dunque è possibile che il completamento del gruppo sia stato interrotto per la sua esclusione definitiva da parte di Bandinelli dal proprio progetto del 1551 e non per la morte di Pierino due anni dopo.

Se la creazione del giardino e dei suoi arredi scultorei furono la prima priorità di Eleonora dopo l'acquisto di Pitti, quando iniziò a usare il palazzo per ospitare visitatori dovette pensare anche alla preparazione di stanze adeguate ai suoi ospiti e al proprio uso. Soltanto nel 1560 sarà confermato il progetto per l'espansione del palazzo e la creazione del maestoso cortile di Ammannati che, da quel momento, ottenne il completo controllo del cantiere. Ma già dalla fine del 1558 Eleonora cominciò a far imbiancare stanze, dipingere fregi e dorare palchi a Pitti[44]. La presenza di sale con soffitti decorati presuppone che fosse prevista qualche forma di ornamento anche per le pareti. Per alcuni degli ambienti, nel 1561 Eleonora fece rifare da «Michele di Simone Cresci orpellaio» alcuni «paramenti di cuoi venuti di Spagnia» in «dua paramenti grandi a' Pitti di quoi d'argento et racconciò un paramento di quoi d'oro»[45]. In una delle sale avrebbero dovuto trovar posto i quattro soggetti dal Vecchio Testamento disegnati da Bandinelli ed eseguiti da Andrea del Minga[46].

Una delle nuove tesi proposte nella mostra è che Eleonora abbia avuto un ruolo importante nella scelta di Cosimo di fondare l'arazzeria medicea[47]. Tale decisione fu sicuramente un modo perfetto, per il duca, di ribadire la sua appartenenza al ramo principale della famiglia, che includeva collezionisti di arazzi come Lorenzo il Magnifico e innovativi committenti come i due papi Medici. Ma è altrettanto vero che l'arazzo aveva un significato particolare nel mondo imperiale e specialmente per Carlo V, nato nelle Fiandre. Nell'inventario fatto alla morte del padre di Eleonora, il viceré aveva più di ottanta panni d'arazzo nella sua collezione[48]. Con l'eccezione della serie di *Storie di Giuseppe ebreo*, le prime produzioni figurative dell'arazzeria furono la serie di spalliere grottesche a fondo giallo disegnata da Francesco Bachiacca per la Sala delle Udienze, attigua al Quartiere di Eleonora in Palazzo Vecchio, e le portiere disegnate da Agnolo Bronzino e Benedetto Pagni[49]. Le portiere non avevano una destinazione precisa e potevano essere usate per coprire varie porte, ma è probabile che l'uso originario di queste fosse circoscritto all'appartamento della duchessa, il primo ad essere rinnovato nel palazzo e, dunque, con decori e iconografie che potevano essere in armonia con esse. Eleonora fu certamente la committente dei due panni d'altare disegnati da Francesco Salviati, uno per probabile uso nel suo oratorio affrescato dal Bronzino, l'altro per le cappelle di campagna quando la corte era fuori Firenze e risiedeva nelle ville[50].

Bachiacca era stipendiato dalla corte e lavorava per il duca, per cui tra le altre commissioni affrescò il suo scrittoio al mezzanino di Palazzo Vecchio. Mentre realizzava la serie dei *Mesi*, però, eseguì anche importanti lavori per la duchessa, pagati a parte da lei stessa[51], che includono le capriate e il fregio per il suo terrazzo a Palazzo Vecchio – da cui aveva una vista mozzafiato verso Pitti e Boboli in corso di sviluppo – e la volta della sua grotta nel giardino stesso[52]. È affascinante, dunque, l'ipotesi di Robert La France, il quale propone che la misteriosa serie dei *Mesi* disegnata da Bachiacca sia stata tessuta per Eleonora[53]. La datazione precisa del disegno rimane oggetto di discussione tra gli studiosi, che indicano l'inizio del lavoro di Bachiacca nel 1549 o nel 1550. Sembra più probabile che l'artista abbia cominciato a concepire le composizioni dal 1550 ma, anche se avesse anticipato la preparazione della serie rispetto all'acquisto di Palazzo Pitti da parte di Eleonora (febbraio 1550), non sarebbe da escludere la committenza della duchessa: Tribolo iniziò

infatti la progettazione del giardino di Boboli già nel 1549[54]. Come ha osservato Candace Adelson, la divisione delle scene su quattro panni di dimensioni disuguali indica che furono preparati per una stanza specifica ma, a differenza di tutte le altre serie di arazzi tessuti in questo periodo, non viene mai indicata, nei pochi documenti relativi alla loro produzione, la sala di Palazzo Vecchio a cui erano destinati[55]. I temi bucolici che rappresentano tutto il ciclo agricolo – con vari episodi dedicati proprio alla viticoltura – suggeriscono che questa serie sia stata creata per Pitti e non per il Palazzo Vecchio.

Pitti era il luogo più appropriato per la serie sia dal punto di vista iconografico, dato che Boboli fu all'inizio una vera e propria fattoria, sia per la scelta dell'artista[56]. Un esempio indicativo si trova nella rappresentazione del mese di *Dicembre* nell'unico arazzo della serie che è stato possibile esibire in mostra (fig. 7). Nella cornice superiore si trova logicamente il Capricorno, con tutte le ben note associazioni a Cosimo, il quale adottò il suo segno zodiacale ascendente come impresa[57]. Invece, nella cornice inferiore si trova la scena di Giove nutrito dalla capra Amaltea, un'iconografia chiaramente legata ad Eleonora attraverso la fontana bandinelliana nella sua grotta a Boboli e nel palco vasariano della sala di Giove nel Palazzo Vecchio[58]. Inoltre, la serie dei *Mesi* fu la più preziosa tessuta nella prima fase dell'Arazzeria Medicea, per l'uso esclusivo di seta anche per l'orditura e l'alta percentuale di preziosi fili metallici di argento e oro[59]. Questo la rende particolarmente leggera, dunque più fresca di una tessuta con l'orditura di lana e perciò forse più adatta ad un ambiente da utilizzare soprattutto nei mesi più caldi quando i piaceri del giardino sarebbero stati maggiori. I materiali testimoniano anche un gusto particolarmente raffinato per il lusso che si addice a

Fig. 7. Bottega di Jan Rost su cartone di Francesco Bachiacca, *Serie dei Mesi: Dicembre, Gennaio, Febbraio*, Firenze, Uffizi.

Fig. 8. Gérard David, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, 1515-1520, olio su tavola, Firenze, Uffizi.

Fig. 9. Pierino da Vinci, *Madonna con Bambino e san Giovannino, sant'Elisabetta e san Zaccaria*, già a Firenze, Museo Nazionale del Bargello (trafugato durante la Seconda Guerra mondiale), Firenze, foto Archivio Alinari.

quanto conosciamo di Eleonora stessa. Un ambiente allestito con arazzi sarebbe stato più appropriato per la ricezione di ospiti da parte della duchessa, una delle specifiche funzioni di Pitti in questo periodo.

Come già osservato da Candace Adelson, i cartoni sviluppati dal Bachiacca mediano tra la diretta osservazione naturalistica e lo sfruttamento di motivi già elaborati nelle stampe di Sebald Beham e in altre fonti nordiche[60]. Date le sue origini spagnole, non sorprende che Eleonora avesse uno spiccato gusto per la pittura fiamminga e le derivazioni nordiche, un ulteriore aspetto della serie di arazzi che potrebbe rafforzare l'ipotesi della sua committenza. A testimoniare questo gusto, nella mostra si trovava la squisita *Deposizione* di Gerard David, un'opera devozionale arrivata con Eleonora da Napoli e da cui la duchessa non si separò mai fintanto che fu in vita (fig. 8)[61]. È del tutto probabile che l'opera, eseguita prima della nascita di Eleonora, fosse un dono della madre che, rimasta orfana, fu portata alla corte spagnola da Isabella la Cattolica. La regina di Castiglia fu una committente importante di David[62]. Non sarebbe sorprendente se la piccola tavola fosse stata un dono fatto da Isabella a María Osorio Pimentel nel momento del suo matrimonio alla partenza dalla corte, un gesto prezioso ripetuto da María quando la figlia lasciò Napoli in partenza per Firenze. Il gusto di Eleonora per le cose nordiche doveva essere ben noto agli artisti della corte. Sempre Pierino da Vinci – per il quale si deve rivalutare ora l'importanza di Eleonora come committente – eseguì per la duchessa un basso rilievo con la *Madonna con Bambino e san Giovannino, sant'Elisabetta e san Zaccaria* che traeva importanti elementi della sua composizione da stampe di Lucas van Leyden (fig. 9)[63]. L'opera doveva essere particolarmente apprezzata alla corte, perché fu tra gli oggetti di Eleonora che trovarono posto tra quelle cose piccole e preziose collocate più tardi nello Scrittoio di Calliope in Palazzo Vecchio per Cosimo[64].

Il ruolo svolto da Eleonora di Toledo come committente del palazzo e giardino de' Pitti conferma la sua autonomia nelle scelte per il loro disegno e per l'iconografia dei rispettivi apparati decorativi; questo non presuppone, però, un minore interesse nei confronti dei lavori intrapresi nello stesso periodo per adattare l'ex Palazzo dei Priori a degna sede per la corte ducale. Il giardino offriva uno specchio per i decori del palazzo e dell'adiacente piazza secondo un itinerario preciso, che possiamo immaginare illustrato all'uopo da qualche cortigiano per gli ospiti

più privilegiati[65]. Il complesso di palazzo e giardino fu, dunque, una naturale estensione del palazzo ducale, pur essendo connotato secondo una dimensione più privata, bucolica e legata agli interessi di Eleonora: per la gestione delle tenute agricole della famiglia, per le attività sportive e la buona salute sua e dei suoi figli e per la preparazione di ambienti adeguati al suo rango quale principessa spagnola e reggente *pro tempore* per il consorte nei periodi delle sue assenze o malattie. Pitti e Boboli costituiscono così un'immagine altrettanto forte dell'identità e del ruolo della duchessa nell'invenzione della corte dei Medici a Firenze. Eleonora fu madre di due duchesse e due granduchi e nonna di una regina, attraverso la quale il suo lignaggio sarebbe arrivato in quasi tutte le case regnanti d'Europa. I discendenti della duchessa videro nel suo palazzo e nel giardino urbano un nuovo paradigma di *reggia* che imitarono nelle rispettive committenze, diffondendo il modello di Pitti e Boboli su scala europea.

[1] Questo saggio fa parte del progetto dell'Agencia estatal de investigación del Ministerio de ciencia e innovación del governo spagnolo, I+D+i, PDI2020-113410RJ-I00, finanziato dal MICIN/AEI/10.13039/501100011033; ringrazio Vanessa de Cruz Medina per l'invito di partecipare al progetto e per il suo sostegno alle mie ricerche.

[2] Sulle origini spagnole e la biografia generale di Eleonora, v. V. Arrighi, *Eleonora de Toledo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 100 voll., a cura di A. Ghisalberti et al., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1993, XLII, pp. 437-441; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di D. Robin, A. R. Larsen e C. Levin, ABC-CLIO, Denver 2007, pp. 362-367; C. J. Hernando Sánchez, *Toledo, Leonor de*, in *Diccionario Biográfico Español*, 50 voll., a cura di J. Olmedo Ramos et al., Real Academia de la Historia, Madrid 2009-2013, XLVII, pp. 997-1003; B. Edelstein, *L'invenzione della corte dei Medici. Eleonora di Toledo: duchessa, reggente, madre e mecenate*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Livorno 2023, pp. 15-37.

[3] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno 2022, pp. 15-16.

[4] Ivi, pp. 17, 21, nota 4, con citazione delle fonti precedenti di cui si segnala in particolar modo, L. Baldini Giusti e F. Facchinetti Bottai, *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, 2 voll., Centro Di, Firenze 1980, II, p. 716.

[5] Sul «dislocated palace garden» v. B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 80-81.

[6] Ivi, pp. 9, 18, 101.

[7] Il primo dei quali fu il miniaturista croato Giulio Clovio, ivi, p. 146, nota 54. Su Clovio e Pitti v. il saggio di Marcella Marongiu in questo bollettino e le sue schede nel citato catalogo della mostra, pp. 334-342 (cat. 73-78).

[8] «Et ricordandomi d'una parola che mi disse da illustrissimo principe, che voleva che questa fonte superassi tutte l'altre, et a tanto mi disporrò»; L. A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004, pp. 458-459 (doc. 793), citato anche in B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 151-152, nota 133.

[9] Per il progetto bandinelliano per la «fontana del Prato», v. B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 132-139; Id., in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…,* cit., p. 328 (cat. 71).

[10] D. Heikamp, *Sguardi sulla fortuna postuma del Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra, a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 69-91: p. 70.

[11] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., p. 122.

[12] B. Edelstein e A. Leader, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 192-193 (cat. 9).

[13] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 119, 125.

[14] «ipsae lacte domum referent distenta capellae ubera»; Virgilio, *Bucoliche,* Egloga IV, ll. 21-22.

[15] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 127-130. Per esempi di opere di gusto ellenistico delle tipologie qui elencate, v. J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 127-149.

[16] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 9 voll., a cura di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1878-85, VI, p. 136. Già nell'Ottocento Guasti e Milanesi si trovarono tanto lontani dalla mentalità di Vasari da ritenere che fosse necessario spiegare questa frase ai lettori in nota; ivi, nota 3.

[17] B. Edelstein, *Il Villano di Boboli. L'invenzione della scultura di genere*, in *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, catalogo della mostra, a cura di A. Griffo, Livorno 2019, pp. 52-65; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…* , cit., pp. 198-206; B. Edelstein in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., p. 326 (cat. 70).

[18] Per la rappresentazione di nani nella scultura ellenistica, vede J. J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 134-138.

[19] Secondo la testimonianza di R. Borghini, *Il Riposo*, Giorgio Marescotti, Firenze 1584, p. 599. A quanto mi risulta, il Cioli non fu mai allievo del Bandinelli, come affermato da

L. Medri, *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane. Allegorie mitologiche e "Villani" nel giardino*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L. Medri, Silvana Editoriale, Firenze 2003, pp. 108-125: p. 112.

[20] Il braccio sostitutivo fu particolarmente lodato dal Vasari, in genere molto critico sui suoi lavori: «mostrò quanto Baccio intendeva dell'arte»: G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 136.

[21] Ivi, VII, p. 639.

[22] Per il ritratto, v. S. Giordani, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., p. 298 (cat. 62).

[23] A testimoniare l'affetto della duchessa per Morgante è un inedito donativo registrato a lui nei libri maestri di Eleonora «donato alla sua donna»; Archivio di Stato di Firenze (in seguito, ASFi), Scrittoio delle Regie Possessioni (in seguito, SRP) 4139, «Libro Maestro "D"», c. 112d.

[24] Vincenzo Borghini a Cosimo I, da Firenze, 29 dicembre 1564; J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti, Firenze 1839-1840*, 3 voll., Giuseppe Molini, Firenze 1839-1840, III, pp. 163-164. Per le due sculture, la loro datazione e la bibliografia precedente, v. le schede di N. Ciarlo, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 312-314 (cat. 65-66).

[25] *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 voll., a cura di K. Frey e H. W. Frey, Georg Müller; München 1923 e 1930, Hopfer, Burg bei Magdeburg 1940, II, pp. 116-123; già pubblicata in J. Gaye, *op. cit.*, III, pp. 148-151.

[26] Cfr. D. Heikamp, *Nani alla corte dei Medici*, in *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, catalogo della mostra, a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana e S. Mammana, Livorno 2016, pp. 41-67: p. 51. Heikamp propende per una lettura della frase di Borghini come riferimento ad un'opera non ancora finita.

[27] R. Borghini, *op. cit.*, p. 600.

[28] G. Vasari, *op. cit.*, VII, p. 639.

[29] Come ipotizzato anche da: A. Boström, *Cioli family*, in *Grove Art Online, Oxford Art Online*, Oxford University Press, https://doi-org.proxy.library.nyu.edu/10.1093/gao/9781884446054.article.T017812; L. Medri, *Le sculture del Giardino di Boboli fra il Cinquecento e il Seicento*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Nardini, Firenze 2000, pp. 257-268: p. 261; Id., *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane. Allegorie mitologiche e "Villani" nel giardino*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L. Medri, Silvana Editoriale, Firenze 2003, pp. 108-125: p. 112; V. Montigiani, ivi, p, 189 (scheda). Medri ha spostato la sua datazione della scultura a dopo il rientro dello scultore a Firenze nel 1561 nella sua scheda per il *Barbino* in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra, a cura di Gabriella Capecchi, A. Fara, D. Keikamp e V. Saladino, Firenze 2003, p. 568 (cat. 117). Non è chiaro se il documento del 1565 citato da Alessandro Cecchi, in cui Cosimo I richiede marmi da Seravezza, sia da associare ad una di queste due commissioni: i blocchi erano specificati in un memoriale di Bartolomeo Ammannati che richiedeva materiali per varie opere a Pitti, a Palazzo Vecchio e agli Uffizi; A. Cecchi, in *The Splendour of the Medici. Art and Life in Renaissance Florence*, catalogo della mostra, a cura di M. Bietti, A. Giusti e M. Sframeli, Budapest 2008, p. 288 (cat. 172); cfr. Bartolomeo Ammannati da Firenze a Cosimo I de' Medici a Pisa, 9 aprile 1565, ASFi, Mediceo del Principato (in seguito, MdP) 220, c. 87 (Medici Archive Project doc. ID 710).

[30] L. Principi, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 322-325 (cat. 69). Per la provenienza dell'opera e le questioni attributive, si veda anche il saggio di Principi all'interno di questo Bollettino.

[31] G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo: Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, 3 voll., Vallecchi, Firenze 1924-1925, II, p. 111; B. Edelstein, *L'invenzione della corte dei Medici…*, cit., p. 36, nota 79.

[32] L. Principi, *op. cit.*

[33] C. Cinelli e F. Vossilla, *Aggiunte alla storia della scultura e dell'architettura fiorentina del Cinquecento dalle carte dell'Opera del Duomo (I)*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», II (1998), pp. 61-88: p. 64; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 132, 151, nota 129.

[34] Le viti sono precedute nel registro soltanto dalla semina di fave e piselli, per cui i civaioli furono pagati nello stesso giorno del fattore alla villa medicea di Castello per le viti, il 2 marzo 1550/1; ASFi, SFF, FM, 68, c. 1*r*. Cfr. A. Rinaldi, *«Quattro pitaffi sanza le lettere»: i primi anni del Giardino di Boboli e lo «spartimento» del Tribolo*, in *Boboli 90: Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino*, 2 voll., a cura di C. Acidini Luchinat e E. Garbero Zorzi, Edifir, Firenze, 1991, I, pp. 19-30: p. 22; G. Capecchi, *Il progetto del Tribolo e la formazione dell'Orto dei Pitti nel Cinquecento*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, a cura di E. Pieri e L. Zangheri, Assessorato alla Cultura, Poggio a Caiano, 2001, pp. 137-149: p. 140; D. Filardi, *L'Orto de' Pitti. Architetti, giardinieri e architetture vegetali nel giardino di Boboli*, Centro Di, Firenze, 2007, pp. 71-72; D. Angelotti, *Il giardino di Cosimo I: l'architettura e la botanica*, in *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato*, cit., pp. 66-75: p. 73.

[35] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 113-122.

[36] Ivi, p. 114.

[37] D. Zikos, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 246-247 (cat. 49).

[38] B. Wiles, *The Fountains of the Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1933, pp. 59-67.

[39] Ivi, pp. 22-31.

[40] L'*Ercole e Anteo* è alto 201 cm; M. Branca, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannti scultore*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2011, pp. 382-386 (cat. 89). La *Fiorenza* è alta 125 cm; I. Lapi Ballerini, in *Giambologna: gli dèi, gli eroi…*, cit., pp. 158-160 (cat. 2). La *Fiorenza* sostituiva un precedente bronzo di Zanobi Lastricati, regalato poi al fratello di Eleonora, García, che lo inviò in Spagna per i giardini reali ad Aranjuez; A. Boström, *A New Addition to Zanobi Lastricati: Fiorenza or the Venus Anadyomene, the Fluidity of Iconography*, «The Sculpture Journal», I (1997), pp. 1-6; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., p. 144, nota 6. La *Fiorenza-Venere* del Lastricati è alta 145 cm, solo dieci centimetri in meno del gruppo di *Bacco e Ampelo*. Ringrazio Virginia Albarrán Martín, curatrice di scultura del Patrimonio Nacional, per avermi fornito le dimensioni precise dell'opera. Sulla questione attributiva della *Venere-Fiorenza* spagnola sollevata da Margarita Estella, mi sembra più credibile che i documenti dell'Archivo Ducal Medina Sidonia da lei citati facciano riferimento alla fontana sottostante al bronzo, che potrebbe essere da attribuire a Fran-

cesco Mosca, detto il Moschino, ma non al bronzo, un materiale che non sembra egli abbia mai lavorato; M. M. Estella Marcos, *La fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino*, «Archivo español de arte», LXXX, 317 (2007), pp. 89-93. Penso che l'attribuzione della figura a Lastricati, avanzata da Boström, sia da mantenere, come confermano anche: A. Giannotti, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2007, pp. 77, 79, 87; R. Compton, *Venus and the Arts of Love in Renaissance Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 211-212. È difficile, però, valutare la proposta di Estella perché non pubblica trascrizioni dei documenti relativi.

[41] G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 126. Com'è noto, Vasari riferisce che il *Fiume* fu destinato al giardino di García a Chiaia ma è documentato invece a Pozzuoli, come dimostrato dai saggi di Silvana Musella Guida e Fernando Loffredo; S. Musella Guida, *Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, «Samnium», LXXXI-LXXXII, 21-22 (2008-2009), pp. 239-353: pp. 251-252; F. Loffredo, *La villa di Pedro de Toledo a Pozzuoli e una sicura provenienza per il Fiume di Pierino da Vinci al Louvre*," «Rinascimento meridionale. Rivista annuale dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale», II (2011), pp. 93-114: p. 100; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 75-76.

[42] La principale evidenza per questa installazione è l'illustrazione nel manoscritto di Giovanni Antonio Nigrone, *Varii Discorsi*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms XII, G59, c. 74*r*. L'identificazione del disegno con l'opera di Pierino è stata fatta da Loffredo, *La villa di Pedro de Toledo*, pp. 105-106. Sul disegno di Nigrone, si veda anche B. Edelstein, *Cultural Exchange between Medici Florence and Viceregal Naples as Reflected in Giovanni Antonio Nigrone's "Varii Discorsi"*, in *Giovanni Antonio Nigrone «fontanaro et ingegniero de acqua»: filosofia naturale, tecnologia e idrologia al volgere del XVI secolo*, a cura di D. Gentilcore e G. Bruno, Viella, Roma 2023 (cds).

[43] Nei registri di Eleonora si trovano pagamenti nel 1559 «a Bartolomeo di Filippo legnaiuolo […] per un modello fece fare el cavaliere per la fonte de' Pitti»; ASFi, SRP, 4138, c. 149d.

[44] I primi pagamenti a battiloro, macinatori di colori e pittori per dipingere fregi e dorare palchi nei registri di Eleonora dal 1552 al 1555 sono per le stanze dei signorini al terzo piano di Palazzo Vecchio, sempre parte del Quartiere di Eleonora anche se ubicate al piano superiore, ASFi, SRP, 4136, cc. 44s-45d, 47s-d, 151d, 155s-d, 187s-d; ASFi, SRP, 4137, cc. 7s-d, 20s. Questi sono seguiti da pagamenti nel 1553 per «fare una scala et altri acconcimi del palazzo de' Pitti», ASFi, SRP, 4136, cc. 93s-d, 47s, 71s, 76s-d. Dal 1557, però, troviamo già un pagamento a «Vincentio di Vettorio legnaiuolo per polizza di Bartolomeo dell'Amannato […] per otto rosoni a *y* [lire] 10 l'uno fatti per il palco de' Pitti della sala» ed uno «a Michelagnolo di Giovannozo scarpellino e sono per il ripieno di IIII finestre di pietra forte fatte al palazzo detto de' Pitti, al finestrato di sopra»; ASFi, SRP, 4137, c. 84s, con pagamenti a vari scalpellini per le tamponature delle finestre del piano nobile a seguire. Sempre nel 1557, fu pagato «Batista di Girolamo de' Frascoli legnaiuolo […] a buon conto de' legnami delle stuoie de' Pitti et per poliza di Bartolomeo dello Amannato»; ASFi, SRP, 4137, 189s. Questi servivano, come specificato più tardi, per «una armatura d'una stuoia nella sala del palazzo vecchio de' Pitti»; ASFi, SRP, 4138, c. 129d. Poi, dal 1558, cominciano i pagamenti per i lavori «per lo attestamento del palazzo nuovo et vecchio de' Pitti»; ASFi, SRP, 4138, c. 11s. È probabile che i pagamenti a «Bernardo dipintore», il giovane Buontalenti, in mezzo ai conti per lavori a Pitti furono per fregi ed altre opere decorative; ASFi, SRP, 4138, c. 299d. Buontalenti aveva una stanza nel palazzo, come confermato dal pagamento nel 1560 per la fornitura di «una toppa et una chiave alla stanza di Bernardo dipintore» dallo stesso artigiano che fornì la chiave per la Grotticina; ASFi, SRP, 4139, c. 51s. Alcuni di questi pagamenti sono ora pubblicati e discussi da L. Overpelt, *"By a Single Painter": The Organization and Representation of Giorgio Vasari's Decorative Projects in the Palazzo Vecchio*, 2 voll., tesi di dottorato di ricerca (Rijksuniversiteit Groningen), Heerlen 2022, I, pp. 138-146. Si veda anche B. Edelstein, *Ladies-in-Waiting in the Quartiere di Eleonora: The Iconography of Stradano's Ceiling in the Sala di Gualdrada*, in *Tra archivi e storia. Scritti dedicati ad Alessandra Contini Bonacossi*, 2 voll., a cura di E. Insabato, R. Manno, E. Pellegrini e A. Scattigno, Firenze University Press, Firenze 2018, I, pp. 127-155: p. 129, nota 9.

[45] ASFi, SRP 4139, cc. 134s-d, 148s. Michele di Simone Cresci orpellaio fu pagato anche «per 41 pelle d'argento et 24 fregi d'oro et d'argento per dua panni per dua tavole per le camere de' Pitti et più fatture et racconciature di paramenti di corami»; ivi, c. 177s. Questo tipo di arredo di gusto spagnolo, già di moda anche in Italia prima della fine del Quattrocento, si trova di frequente anche a Napoli nelle residenze vicereali sotto il padre di Eleonora; S. Musella Guida, *op. cit.*, p. 262.

[46] M. Zurla, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, *op. cit.*, pp. 550-553, 556-559, cat. 88-89, 91-92 (in scheda). Per le morti di Bandinelli nel 1560 e di Eleonora nel 1562, le quattro tavole non furono installate secondo il progetto iniziale; S. Padovani, *Un'aggiunta al catalogo di Andrea del Minga*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2019», 2020, pp. 119-127: p. 120. Già nel 1574 furono probabilmente «negli ambienti della guardaroba nei mezzanini del piano terreno»; Id., *Baccio Bandinelli – Andrea del Minga: precisazioni sulla storia dei quattro quadri per Eleonora*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2021», 2022, pp. 61-74: p. 64. Padovani ricorda che le quattro tavole furono inventariate il 7 ottobre 1561 fornite di «lor vele di taffetà verde e cordoni»; ivi, p. 65. Questi furono pagati da Eleonora il 30 agosto 1561 a «Niccolò Pagni e c. merciai […] per taffettà verde, frangia, cordone et fattura di IIII cortine di taffettà verde fatte sino 8 di giugno per IIII quadri che sono nel palazzo de' Pitti»; ASFi, SRP, 4139, c. 82s.

[47] L. Meoni, *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea tra immagini, simboli e omaggi post mortem*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, *op. cit.*, pp. 87-101; A. Zezza, *Napoli negli anni trenta. La giovinezza di Eleonora in una capitale dell'Impero*, ivi, pp. 47-55: p. 52.

[48] S. Musella Guida, *op. cit.*, pp. 260-262.

[49] Per le portiere disegnate dal Pagni, v. V. Conticelli, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 272-273 (cat. 48) e C. Adelson, *On Benedetto Pagni*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, Bruckmann, München 1992, pp.186-196.

[50] L. Meoni, *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea…*, cit., pp. 94-95; C. Franceschini, *Eleonora Fundatrix. Spazi sacri, pale d'altare e fondazioni religiose nella Toscana del Cinquecento*, ivi, pp. 151-169; p. 158.

[51] Il terrazzo della duchessa fu decorato tra il 1552 e il

1553; E. Allegri e A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici: Guida storica*, S.P.E.S., Firenze 1980, pp. 11, 51. Pagamenti per questi lavori nel 1552 si trovano anche nei registri di Eleonora; ASFi, SRP, 4136, cc. 8d, 29d. La volta della Grotticina fu affrescata tra il 1553 e il 1555; L. Baldini Giusti, *Le Mille Stanze del Re. Palazzo Pitti - Grotticina di Madama*, «Bollettino d'arte», ser. 6, LXIV, 1 (1979), pp. 92-97; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 122-131 La tessitura dei *Mesi* da parte degli arazzieri Jan Rost e Nicolas Karcher è avvenuta dopo il 6 febbraio 1550 con la consegna dei quattro panni registrata con varie date tra il 1552 e il 1553; L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo*, I: *La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Sillabe, Livorno 1998, pp. 142-147.

[52] Su queste opere, si veda V. Conticelli, *Gli animali della duchessa. Grottesche, simboli e imprese nelle stanze di Eleonora*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 67-85; e il saggio di Conticelli in questo Bollettino.

[53] R. La France, *G. Bachiacca: Artist of the Medici Court*, Olschki, Firenze 2008, pp. 130, 256. Cfr. L. Meoni, *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea…*, cit., pp. 93-94.

[54] Moldovan data l'esecuzione dei cartoni da parte di Bachiacca tra il 1549 e il 1552 (A. D. Moldovan, *Bachiacca fra natura e "logos"*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, 2013, p. 6). Meoni data la serie tra il 1549 e il 1553 (L. Meoni, *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea…*, cit., p. 93). Adelson propende per un inizio sui cartoni soltanto dal 1550, adducendo la fine del lavoro sui cartoni per le spalliere a grotteschi come *terminus post quem* (C. Adelson, *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1543-1553*, 4 voll., tesi di dottorato di ricerca, New York University, Ann Arbor 1990, II, p. 407). La France segue la datazione di Adelson, citando un conto per carta e colori aperto il 20 agosto 1550 e chiuso il 28 febbraio 1553 (R. La France, *op. cit.*, pp. 85, 257, pp. 355-356 [suo doc. 96]). È probabile che Bachiacca avesse già portato a termine la preparazione dei cartoni per la serie prima di iniziare i lavori sul terrazzo nel 1552. Per la datazione del progetto di Tribolo per il giardino di Boboli, si veda B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., p. 107.

[55] C. Adelson, *op. cit.*, I, p. 263.

[56] Per la complessa iconografia della serie in chiave storica, si veda la dotta analisi delle fonti antiche di A. D. Moldovan, *op. cit.*, che ringrazio per la generosa condivisione del suo testo.

[57] C. Adelson, *op. cit.*, II, p. 412; R. La France, *op. cit.*, p. 263; A. D. Moldovan, *op. cit.*, pp. 73-80. Moldovan non respinge una lettura politica per la serie, ma è da notare la frequenza dei rimandi a divinità come Giunone, Cerere e Opi, tutte associate ad Eleonora durante la sua vita. L'unicità della serie, che non ha stemmi o altri emblemi medicei, notata anche da Adelson, potrebbe rafforzare un'associazione alla committenza di Eleonora e non di Cosimo; C. Adelson, *op. cit.*, I, p. 268.

[58] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 124-125.

[59] C. Adelson, *op. cit.*, I, p. 263; L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea…*, cit., p. 142; R. La France, *op. cit.*, p. 253.

[60] C. Adelson, *op. cit.*, I, pp. 271, 275-277.

[61] B. Edelstein, *L'invenzione della corte dei Medici…*, cit., pp. 26-27.

[62] V. Conticelli, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., p. 226 (cat. 23).

[63] Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 59. La scultura fu trafugata nel 1944 dal Castello dei Conti Guidi a Poppi, dov'era stata trasferita con altre opere del Bargello durante la Seconda guerra mondiale, e purtroppo mai più ritrovata. B. Kusch-Arnold, *Pierino da Vinci*, Rhema, Münster 2008, pp. 148-154 (cat. 8). La derivazione delle figure di S. Zaccaria e Sant'Elisabetta da stampe di Lucas van Leyden fu riconosciuta da A. Weixlgärtner, *Zu dem Madonnenrelief Pierino da Vincis im Bargello zu Florenz*, «Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Beilage der "Graphischen Künste"», 1911, pp. 66-67.

[64] «Onde nel medesimo tempo fece un quadro piccolo di basso rilievo di marmo, nel quale espresse una Nostra Donna con Cristo, con San Giovanni e Santa Lisabetta, che fu ed è tenuto cosa singulare; ed ebbelo l'illustrissima duchessa, ed oggi è fra le cose rare del duca nel suo scrittoio»: G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 128; B. Edelstein, *La trasformazione del Palazzo dei Priori nel Palazzo Ducale e la creazione della sede della corte*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 214-216: p. 216, nota 9.

[65] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 139-143.

A Pitti, ma dove?

Laura Baldini, Emanuela Ferretti

"A casa sua": questo l'*incipit* del titolo scelto da Bruce Edelstein per il suo saggio iniziale, per sottolineare fin da subito lo stretto rapporto che legò Eleonora a Pitti e a ciò che Pitti rappresentava per lei: un investimento (condiviso da Cosimo I), certamente, da gestire e far fruttare con la capacità imprenditoriale di cui la giovane duchessa avrebbe presto dato prova; ma anche un sogno da realizzare, un'operazione ambiziosa che «si acconcia spianando monti e facendo delli miracoli»[1], da portare avanti con costanza e determinazione. Qualità, queste, che non mancavano davvero, a Eleonora; ne è un esempio l'episodio narrato più oltre da Cristina François, che ricorda come nel 1550 la badessa di Santa Felicita «dovette» vendere al duca (in questo legame della coppia ducale, di natura familiare, politico e contabile-finanziario, che va contestualizzato nel periodo di riferimento), «per necessità», il podere di Boboli «che tanto aveva cresciuto e custodito integro»: il podere era importante per la sussistenza del monastero, ma era anche essenziale al perseguimento degli obiettivi di Eleonora (e di Cosimo), e la badessa non poté far altro che obbedire al volere della duchessa e fare di necessità virtù[2].

Tralasciando le vicende che riguardano l'*orto de' Pitti* e il suo progressivo ampliamento attraverso le diverse acquisizioni, per le quali si rimanda alla nutrita bibliografia più e meno recente[3], si vuol qui spostare (di nuovo) l'attenzione sugl'immobili che facevano parte della proprietà acquistata da Eleonora – *in primis* la "casa vecchia" e il "palazzo nuovo" – per capire, se possibile, quali ambienti Cosimo ed Eleonora si erano riservati per i loro temporanei soggiorni alle pendici di Boboli. Visite, più che soggiorni, che si esaurivano nell'arco di una giornata, data la vicinanza con il palazzo di piazza (poi palazzo ducale, oggi Palazzo Vecchio), in cui si erano trasferiti dopo aver lasciato il palazzo mediceo di via Larga: si andava a Pitti per seguire i lavori, per godere del giardino, per fuggire dall'afa estiva che ristagnava in città, ma a sera si rientrava nel palazzo di residenza[4].

Nonostante non fossero usi trattenersi per la notte, i duchi dovevano tuttavia poter contare sulla disponibilità di ambienti ove riposare, pranzare o cenare; ma dove potevano trovarsi, questi ambienti, all'interno di un complesso che comprendeva, sotto il nome di «*palazzo et orto de Picti*», sia il palazzo lasciato incompiuto da Luca Pitti che la vecchia abitazione di famiglia?[5]

Si è discusso a lungo sulla consistenza della casa vecchia e sul suo rapporto logistico con il palazzo, questione su cui l'"istantanea" scoperta e pubblicata da Gianluca Belli nel 2006 (fig. 1) ha fornito un contributo sostanziale, anche se il dibattito rimane aperto[6]; alcune successive indagini strumentali effettuate con georadar hanno confermato la presenza di tracce significative sotto la pavimentazione del cortile, in corrispondenza della zona sud-ovest, consentendo di formulare ipotesi interessanti, ma in mancanza di una

Fig. 1. Marco da Faenza, *Il cantiere del cortile di Palazzo Pitti*, 1565; Firenze, cortile di palazzo Vecchio.

graficizzazione e localizzazione precisa di tali tracce è difficile andare oltre, almeno per il momento[7]. Si cercherà in questa sede di ripercorrere le varie tappe dei numerosi studi condotti su questo tema, non tanto per raggiungere improbabili certezze, quanto per restringere il campo alle ipotesi più verosimili; riassumeremo quindi ciò che emerge dai documenti finora studiati e resi noti, partendo da quelli più antichi, essenziali per tentare di ricostruire la proprietà acquistata da Eleonora un secolo dopo.

Al tempo di Luca Pitti: "casa vecchia" e "palazzo nuovo"

Intorno alla metà degli anni '50 del Quattrocento, dopo il suo terzo matrimonio, Luca Pitti costruisce nella sua casa d'abitazione ereditata dal padre due camere «da terra a tetto»[8]; contemporaneamente, si ha notizia di elementi architettonici – colonne, mezze colonne e peducci – forniti «per la casa di Firenze»[9]. A quegli stessi anni si fa risalire l'inizio della costruzione del palazzo, dal momento che nel 1461, in occasione dell'acquisto di un tratto di strada confinante con la proprietà dei Pitti (la *via nova*), Luca sostiene di aver cominciato «già più anni sono» a fare « la casa della sua usata habitatione, et a ffarvi certe aggiunte e crescerla» e si lamenta perché la strada «dirimpetto» alla casa (e che «va su alle mura») è un luogo malfamato, tanto che lui e la sua famiglia «non si possono fare né a uscio né a finestre» a causa di quelle «bructure et cose disoneste».

È poco probabile che il palazzo, iniziato da pochi anni e non ancora denunciato in catasto (vi comparirà soltanto nel 1469), fosse già abitato nel 1461; oltretutto, esso non era "dirimpetto" alla *via nova*, ma si affacciava sulla piazza, ancorché parziale. È assai più verosimile che l'uscio e le finestre rammentate nel documento appartenessero alla casa vecchia, la cui facciata era rivolta verso la strada in questione, e che le parti nuove consistessero per il momento nelle "aggiunte" e negli accrescimenti in corso di costruzione. La "casa di Firenze", qualificata da colonne e peducci, doveva essere quindi la casa vecchia; l'ipotesi più probabile è che essa – in coincidenza con il nuovo matrimonio di Luca (1454) e in previsione di una crescita della famiglia (che puntualmente avvenne[10]) – sia stata ampliata addossando alla facciata una loggia terrena, sopra la quale furono costruite le due nuove camere al primo e al secondo piano[11].

Nel 1473 il testamento di Luca Pitti è rogato nella casa vecchia, dove egli abita e alla quale è "unito" il palazzo nuovo; nel documento si dichiara che la moglie Caterina potrà continuare a occupare la loro camera, posta al piano di sopra della predetta casa, e usare le sale, la loggia e altri spazi simili sia della casa vecchia che del palazzo nuovo (ma non le altre camere e anticamere dei due edifici)[12].

Tutto fa pensare a una comunicazione fra casa e palazzo, dal momento che la vedova, pur continuando ad abitare nella prima, avrebbe potuto usare anche gli ambienti comuni del secondo (le camere erano probabilmente destinate ad altri membri della famiglia, forse ai figli nati dai precedenti matrimoni)[13].

Da notare che Luca parla di più sale (*salis*), ma di una sola loggia (*lodia*), probabilmente quella della casa vecchia, evocata nell'ovale del

Fig. 2. Palazzo Pitti, imbotte dell'arco centrale del primo piano (foto 2001).

1565 (e anche, benché appena accennata, nell'affresco vasariano con l'*Assedio di Firenze* nella sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio). In alternativa, potrebbe trattarsi della grande sala al primo piano del palazzo che diventerà poi la Sala delle Nicchie e che, a quella data, era ancora una sorta di grande loggia aperta verso la piazza (e quindi uno spazio comune): le lesene presenti sugli stipiti dei finestroni sono tutt'uno con le bozze, fanno quindi parte della redazione originaria e precedono i tamponamenti murari, arretrati rispetto al filo interno dell'imbotte per lasciare integro il rigiro del capitello (fig. 2)[14].

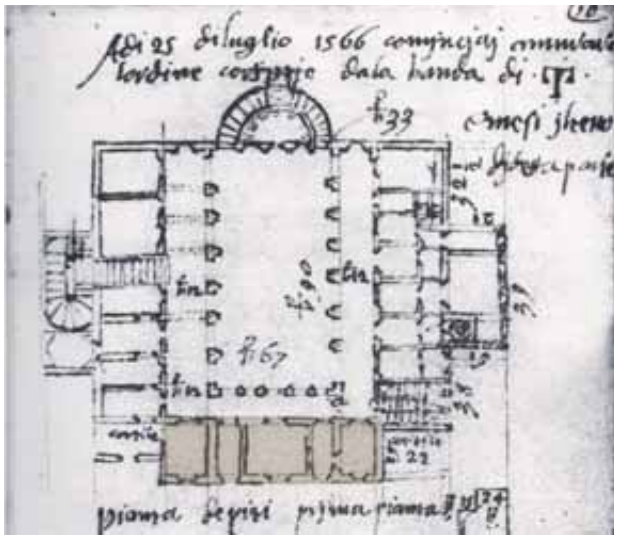
Alla morte di Luca Pitti, la situazione del complesso immobiliare sembra quindi abbastanza chiara: la casa di famiglia ereditata dal padre, ampliata da Luca prima inglobandovi una casetta adiacente[15], poi – probabilmente – addossando alla facciata una loggia e costruendo sopra di essa due stanze al primo e al secondo piano; e il nuovo palazzo, indipendente ma ormai collegato alla casa, tanto è vero che nelle denunce successive degli eredi si parlerà di una sola casa di abitazione, senza distinguere fra palazzo e casa vecchia[16]

Ricordiamo che il palazzo era completato da terra a tetto, ma compiuto all'interno solo fino a tutto il primo piano, se è vero, come dichiarerà ottant'anni dopo Davide di Raffaello Fortini, che al secondo piano «non v'era se non e muri madornali sanza tramezi sanza usci finestre schale e altre loro appartenenze»[17].

Di particolare interesse l'accenno alle scale: sottolineare il fatto che al secondo piano non c'erano farebbe supporre che fra il terreno e il primo ci fossero. Un'ipotesi che non trova però riscontro nella «prima pianta» del palazzo, tracciata nel 1566 da Alfonso di Santi Parigi nel *Taccuino* di famiglia[18] (fig. 3): uno schizzo di cantiere che rappresenta il piano terreno del palazzo, dove compaiono, nella parte quattrocentesca, le sole strutture portanti, che determinano un grande ambiente d'ingresso, due vani corrispondenti agli androni laterali e due stanze d'angolo, senza traccia di scale. Viene da chiedersi come lo avrebbero raggiunto, Luca Pitti e la sua numerosa famiglia, il primo piano con le sale e le camere rammentate nel testamento, senza il passaggio diretto dalla casa vecchia a cui si è accennato; passaggio che doveva essere proprio al livello

Fig. 3. Alfonso di Santi Parigi, *"Pianta de piti, prima pianta"*, 1566 (con evidenziato il blocco originario quattrocentesco); BNCF, Palat. 853, c. 20, part.

Fig. 4. Bartolomeo Ammannati (attr.), *Pianta del piano terreno di Palazzo Pitti*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 2133 A.



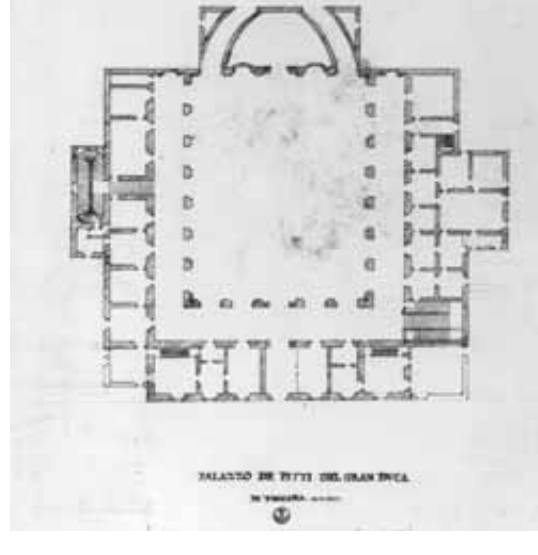


Fig. 5. Scaletta a rampe che andava dal piano terreno al mezzanino superiore (nella pianta di fig. 4 è l'ultima a destra sulla facciata, vicino allo scalone principale del palazzo); palazzo Pitti, uffici SABAP, piano terreno (foto 1980).

del primo piano, dove erano sistemati, in entrambi gli edifici, i locali destinati ad abitazione: il piano terreno della casa vecchia era infatti occupato per buona parte dalla loggia, con gli ambienti sul retro destinati ad altri usi[19]; quello del palazzo era costituito da spazi di transito affiancati da due sole stanze, lontane fra loro e completamente isolate dal resto.

Posto quindi che al palazzo si arrivasse dalla casa vecchia, rimane comunque singolare, nella «prima pianta» del *Taccuino*, la completa assenza di collegamenti verticali all'interno del palazzo stesso.

Due scale simmetriche compaiono invece nel disegno 2133A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 4), anch'esso raffigurante una pianta del piano terreno, molto più precisa dell'altra, che Amedeo Belluzzi attribuisce all'Ammannati con argomenti del tutto condivisibili (la data "MDCXVI" fu probabilmente aggiunta assai più tardi)[20]. Le scale sono quelle che dai due vani situati alle estremità del palazzo di Luca salivano ai soprastanti mezzanini; una di esse, con accesso dall'attuale Sala dei vasi di Lorenzo nel Museo degli Argenti (oggi Tesoro dei Granduchi), è stata completamente demolita, mentre l'altra, murata e ridotta a ripostiglio, esiste ancora ed è accessibile da uno dei locali della soprintendenza, che ha sede attualmente in questa zona del palazzo (fig. 5). Si tratta probabilmente di due inserimenti cinquecenteschi in ambienti a tutt'altezza, resisi necessari al momento della costruzione dei mezzanini, i cui solai sono impostati a un livello appena superiore ai peducci delle volte dei vani originari (fig. 6).

In questo contesto, va segnalata la presenza della porzione terminale di una scala a chiocciola situata fra mezzanino e primo piano all'interno del muro perimetrale sud del palazzo quattrocentesco (fig. 7).

Fig. 6. Peduccio situato sotto il solaio del mezzanino, un tempo visibile dal pianerottolo della scala di fig. 5 (foto 1980); in seguito il pianerottolo è stato controsoffittato e oggi il peduccio non si vede più.

Fig. 7. Porzione di una scaletta a chiocciola che dal mezzanino sopra il piano terreno arrivava al primo piano; palazzo Pitti, uffici SABAP, mezzanino sopra il piano terreno.

La posizione della chiocciola, interna alla muratura, la farebbe supporre messa in opera durante la costruzione dell'edificio originario; sembra poco probabile, infatti, che un secolo dopo si sia intervenuti pesantemente su una porzione di muro esterno, 'svuotandola' per ricavare il vano di una scaletta che, nell'ambito del progetto di ampliamento dell'edificio, poteva essere realizzata in un modo meno invasivo. Si può pensare quindi che la chiocciola – a cui oggi si accede da uno sportello nel muro a circa 1 m dal pavimento – partisse dal piano terra, oppure che si collegasse a una scala, forse in legno[21], che dal piano terra arrivava all'incirca al livello dell'attuale mezzanino; scala poi sostituita da quella a rampe ancora visibile, da attribuire quasi certamente, come l'altra, a Bartolomeo Ammannati: durante i lavori da lui diretti è infatti documentata nel 1575 l'apertura, sulla controfacciata, di una «finestra a gabbia» per dar luce alla scala segreta «che va dalla camera terrena al piano di sopra»[22].

Si tratta solo di un'ipotesi, al momento non suffragata da documenti né da un rilievo esatto; ma è un'ipotesi suggestiva, perché contempla la possibilità che fossero stati inseriti nel palazzo di Luca – almeno fra piano terra e primo piano – quei collegamenti interni verticali la cui assenza ha sempre destato, e continua a destare, non poca perplessità[23].

La "scala nuova" e il "ponte per ire nel giardino"

Quello delle antiche scale di Pitti resta comunque uno dei problemi più interessanti e ancora insoluti. È certo che uno scalone di accesso ai piani superiori del palazzo non esisteva all'interno dell'edificio quattrocentesco: non è indicato nella «prima pianta» di Alfonso Parigi e soprattutto non ve n'è traccia negli ambienti e nelle murature. D'altra parte, è impensabile che un palazzo così maestoso – per valorizzare il quale Luca Pitti aveva voluto creare addirittura una piazza, spendendo una fortuna per comprare e poi demolire le case antistanti che ne impedivano la vista – non avesse un accesso proprio, ma fosse condizionato da una "servitù di passaggio" dalla casa vecchia, attraverso un collegamento che forse doveva essere temporaneo e che invece, alla morte di Luca, rimase l'unico. Si deve dunque ritenere che fosse prevista fin dall'inizio una scala esterna al blocco originario, una sorta di "cerniera" fra palazzo e casa vecchia; una scelta che sarà seguita anche da Ammannati quando posizionerà lo scalone principale fra la nuova ala meridionale del cortile e gli ambienti quattrocenteschi, in modo da servire l'una e gli altri.

Ma è Eleonora, prima ancora di Ammannati, a preoccuparsi di collegare fra loro i tre piani del palazzo e, nello stesso tempo, di definire una volta per tutte l'unione fra questo e la casa vecchia. Fra il 1557 e il 1559 i registri delle fabbriche documentano cospicui lavori relativi al cosiddetto "attestamento" tra i due edifici e alla "scala nuova": si parla di pilastri, rampe, finestre, porte, stipiti, davanzali e, a coprire, un tetto con gronda "a padiglione" a tre facce, ognuna di misura diversa[24]. Una messe straordinaria di notizie significative ma di cui è arduo, per ora, trovare il bandolo; un po' come sistemare le tessere di un puzzle senza un'immagine di riferimento.

Vale la pena, tuttavia, osservare qualche particolare interessante. Nella «prima pianta» del *Taccuino*, che rappresenta il piano terreno, il

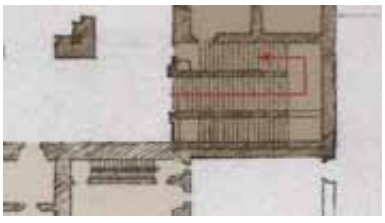


Fig. 8. Particolare della pianta di fig. 3 con l'"aggancio" fra il palazzo di Luca Pitti e lo scalone cinquecentesco di Bartolomeo Ammannati.

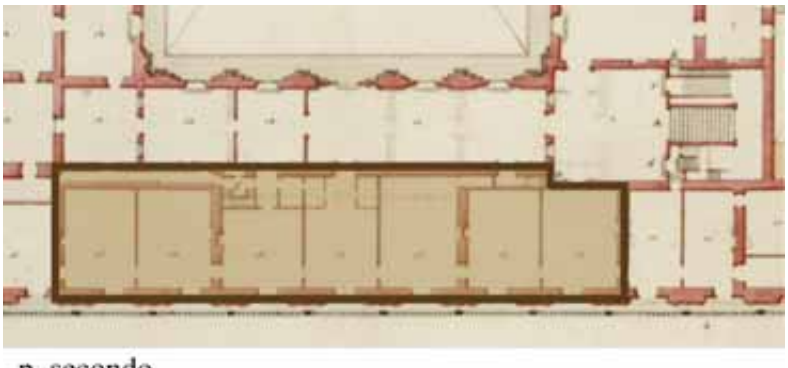
Fig. 9. Particolare della pianta di fig. 4, dove è evidente l'incastro fra palazzo vecchio e scalone nuovo.

blocco quattrocentesco appare regolare: un lungo rettangolo con i lati maggiori (facciata e controfacciata) perfettamente continui a cui si 'addenta', nell'angolo sud-est, lo scalone principale ammannatiano (fig. 8). Il disegno 2133 A (cfr. fig. 3) ci mostra qualcosa di più: ci fa vedere cioè che, sempre a terreno, lo scalone si incastra per un breve tratto nella controfacciata quattrocentesca (fig. 9) e, per il resto, si appoggia sul nuovo muro che la prosegue. Ai piani superiori, dove il vestibolo dello scalone si prolunga a coprire la larghezza del loggiato terreno, lo scarto si fa più evidente (fig. 10).

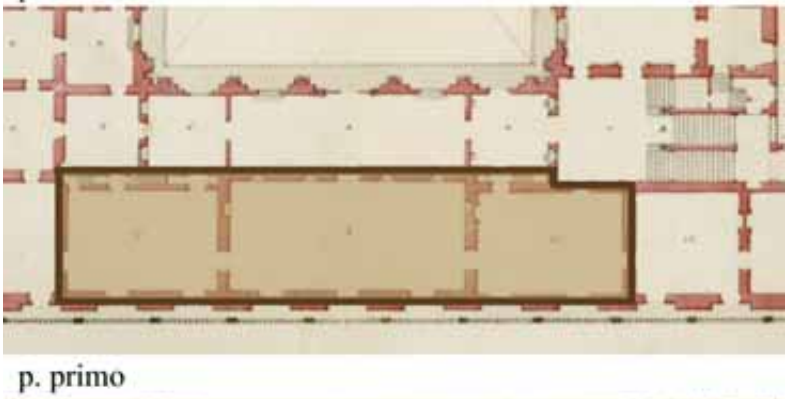
Come si spiega questa anomalia?

Non è pensabile che l'antica struttura sia stata manomessa *a posteriori* per costruire lo scalone; sembra quindi che la fabbrica quattrocentesca abbia avuto fin dall'inizio quella discontinuità nella controfacciata, e un possibile motivo, a nostro avviso, è che lì ci fosse, o dovesse es-

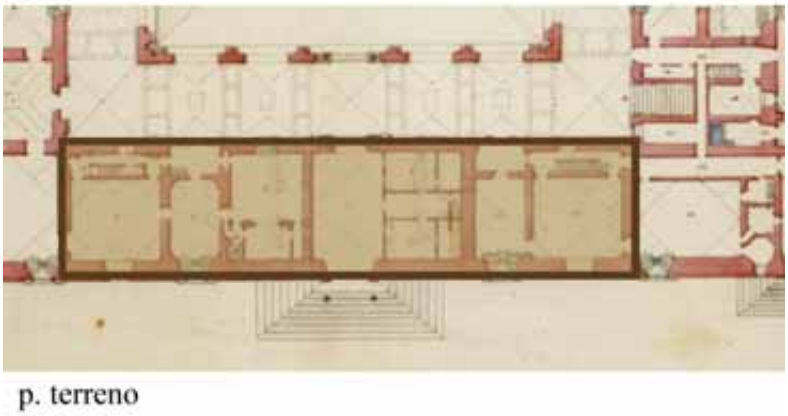
Fig. 10. Stralcio planimetrico dei tre piani del blocco quattrocentesco, con evidenziato il profilo e la discontinuità della controfacciata in corrispondenza dello scalone.



p. secondo



p. primo



p. terreno

serci, quella scala principale che il palazzo di Luca non poteva non avere e che doveva servire, almeno all'inizio, anche la casa vecchia. La scala fu forse iniziata e condotta fino al primo piano, poi interrotta, e quindi ripresa nel secolo successivo su commissione di Eleonora, per essere poi proseguita fino alla copertura e infine demolita per lasciare il posto al nuovo scalone previsto dal progetto ammannatiano, che ne condivise, almeno in parte, la posizione[25].

Un altro mistero, non graficizzato ma testimoniato dai documenti, è l'ingombro planimetrico di quella scala, difficilmente ricostruibile. Sappiamo che la gronda del tetto «sopra la scala nuova che va dal palazzo vecchio al nuovo» è a padiglione con tre facce e sporge di braccia 2 ¼ (circa m 1,30), con la sua seggiola lunga braccia 22 + 16 + 10[26]. Un tetto asimmetrico dunque, a tre falde, ognuna con gronda di lunghezza diversa, che copre un corpo di fabbrica a pianta quadrangolare (forse trapezoidale?) di cui i tre lati liberi, togliendo l'aggetto della gronda, misurano rispettivamente m 10,50, m 6,70 e m 5,50 mentre il quarto coincide con il muro di controfacciata del palazzo. Un altro dei rebus per il momento non risolti, ma che quanto meno dà da pensare sulla reciproca posizione, forse non rigorosamente ortogonale, fra palazzo e casa vecchia.

Nello stesso tempo si costruisce il "ponte": si tratta di una grandiosa struttura, un percorso aperto, sostenuto da archi su pilastri con diversa luce e altezza, lungo circa 30 metri e largo poco più di 3, che permetterà di raggiungere direttamente il giardino, senza grandi giri. Il "prato" di Pitti, all'interno dell'anfiteatro di verzura modellato su disegno del Tribolo, era situato infatti, allora come ora, a un livello più alto del resede della casa vecchia, corrispondente all'incirca all'altezza del primo piano del palazzo nuovo[27]. Il superamento del dislivello non poteva essere affrontato direttamente dal resede, perché lì il terreno saliva repentino; si doveva quindi aggirarlo, o da sinistra (forse sull'antico tracciato della *via nuova* che andava «su alle mura», ceduta dal Comune a Luca Pitti un secolo prima, o attraverso i terreni acquistati dalle monache di Santa Felicita e da altri privati cittadini), oppure da destra passando dal "pratello" dietro la casa vecchia[28]. Itinerari faticosi, soprattutto per Eleonora; assai più comodo un ponte, da percorrere con la *carrettina* o il *cocchio* che tanto la divertivano[29].

I lavori per la scala e l'attestamento, insieme a quelli per il ponte, sono i più consistenti fra quelli che Eleonora commissiona all'interno del complesso costituito da palazzo, casa vecchia e spazi adiacenti. Se infatti il suo interesse principale è rivolto all'antico *orto de' Pitti*, la duchessa non trascura gli edifici: nel giugno 1553 arriva dall'Opera del Duomo il legname «per li palchi delle stanze ultime del palazzo detto de Pitti»[30], rimaste incompiute; qualche anno più tardi un giovane Buontalenti decorerà quei soffitti e i sottostanti fregi «per ordine della Duchessa»[31].

Il ruolo di Baccio Bandinelli

Come è noto, durante gli "anni di Eleonora", cioè nel periodo che va dal 1550 alla morte della duchessa (1562), diversi architetti, dopo la scomparsa del Tribolo, si occupano a vario titolo di Pitti. Davide Fortini[32] – che del Tribolo era genero – è lo scrupoloso esecutore di interventi probabilmente riconducibili, in tutto o in parte, alle indicazioni progettuali

del suocero; Giorgio Vasari realizza a Boboli il Vivaio e il sistema di percorsi imbrecciati, fiancheggiati dagli *orticini* con le *spalliere di melaranci*[33], che partendo dall'ingresso sulla piazza costeggiano il confine della proprietà fino alla Grotticina detta poi "di Madama"; Bartolomeo Ammannati, introdotto a corte da Vasari, si guadagna la stima di Cosimo I per l'efficienza con cui si occupa di alcuni interventi di carattere ornamentale a Pitti e nel palazzo di piazza; sia Vasari che Ammannati ricevono da Cosimo una provvisione mensile, di 25 scudi il primo e 20 il secondo.

Un discorso a parte va fatto per Baccio Bandinelli. Come è stato ampiamente documentato[34], Bandinelli ebbe un ruolo importante a Pitti fra il 1550 e il 1560 e poté contare sulla stima e il favore che la duchessa gli accordò sempre, anche nei momenti in cui gli venne meno la considerazione di Cosimo; ma la sua fu sempre una posizione di aperto contrasto con gli altri architetti, come risulta da alcune 'minute' di lettere indirizzate a Eleonora e probabilmente mai inviate, riconducibili agli anni 1557-1558[35]. In esse si fa riferimento all'*antico architetto* cui si deve il progetto originario del palazzo lasciato poi incompiuto, del quale però non si fa mai il nome; sembra quasi che Baccio sia in possesso di descrizioni o appunti talmente precisi da permettergli di trasferire su carta il progetto:

> «A Vostra Eccellenza mando el disegno de' Pitti e perché Giorgio [Vasari], presente me, disse che il Signor duca non vuole che si rompa l'ordine delle porte principali del palazzo grande, risposi che S.E. aveva mille ragioni, ma che la mente e ordine dell'*architetto* non era ancora stato trovato, né inteso da lui, né dagli altri architetti, perché la mente di quel *maestro* fu che la porta della sala venisse sopra una loggia e pel traforo degli archi mostrassi tutta la campagna; e piacendo così, vi conforto che con la loggia Vostra Eccellenza farà l'acquisto di braccia 7, e non tre come vi disse Giorgio, che mostrò sanza considerare pianta e profilo come su mia disegni si vede; e di tale loggia non lassate fare quello che vorranno, ch'è cosa molto brutta e meschina […]»[36].

E ancora:

> «A Vostra Eccellenza mando Cesare mio figliuolo che ha fatto la pianta e profilo del palazzo de' Pitti dove vedrà quanto hanno male inteso l'onore e comodi di quell'*architetto* perché non si sono accorti che quella porta della sala ha da venire dentro a una loggia, come vedrà se Vostra Eccellenza seguiterà (seguirà) il disegno che le mando, e farete cosa bellissima e di poca spesa e gran comodi; e come fedele servo l'avverto, se guiderete le vostre muraglie secondo il giudizio degli architetti che oggi avete, vi faranno cose che saranno assai peggio di quelle che ha fatto il Vasari»[37].

In altre parole: nessuno degli architetti che si occupa di Pitti (a cominciare da Vasari) ha individuato e capito quale fosse l'idea progettuale (la *mente*) del "maestro"; solo lui, Baccio, sa per certo che erano previste logge, non solo al primo piano, ma anche al piano terreno:

> «[…] la porta di mezzo principale dall'*anticho architetto* fu fatta che … arrivasse sotto una loggia e il simile tutte quelle della sala grande a rispondere in una loggia, ovvero in una stanza che somigli loggia, e ogni volta

> che questo s'osserva sarà secondo il primo ordine dell'*anticho architetto*; e perché io non ne sia calunniato presso di Vostre Illustrissime Signorie, come di già ho inteso che Giorgio [Vasari] disse che io guasto il palazzo, vi mando il presente disegno in due modi che nessuno hanno saputo vedere né accomodare […]»[38].

Siamo negli anni della seconda fase dei lavori commissionati da Eleonora, che vedono la compresenza di Giorgio Vasari e di Bartolomeo Ammannati, cioè dei due avversari di Bandinelli; la fase in cui si porta a termine il cosiddetto *attestamento* fra casa vecchia e palazzo nuovo de' Pitti, realizzando la 'saldatura' fra i due edifici e la scala che collega il primo con i due piani del secondo[39]. Bandinelli critica ferocemente gli architetti che vi lavorano, ma le critiche restano nel cassetto; rivendica un'idea progettuale originaria che solo lui si vanta di aver compreso; parla di logge al terreno e al primo piano e indica perfino quale ne debba essere la larghezza perché non riescano «cosa molto brutta e meschina»; ma dopo che il lavoro è compiuto (senza che lui sia stato interpellato e coinvolto da quegli architetti che «quando passano da me si guardano, che per non ricevere i loro biasimi l'ho caro»[40]), nella lettera del 30 maggio 1558 – l'unica realmente inviata alla duchessa – ogni critica apparentemente sparisce:

> «Illustrissima et Excellentissima Signora Duchessa, sono stato a pitti, come mi comandò V. Ex., et ho considerato l'accrescimento che quella ha fatto di unir il vechio e nuovo con grandissimo comodo et utile, che per altro fine non è trovato l'architettura… [segue un lungo periodo di considerazioni varie sulle qualità che devono avere gli architetti, e che lui naturalmente possiede] … et per haver fatto sopra di ciò molti discorsi con V. Ex., ho conosciuto quanto si diletta delle cose utile per la questo sopra detto <sic>, dove sono molte soffitte et salva robbe, con diverse vie per andare al vechio, al nuovo, le quali non guastono niente le stanze principale ricamente adorne di palchi con rosoni, imodo che quel nuovo a questo del bischato pare un nuovo palazo, tanto bene acconpagnia […]»[41].

Certi passi della missiva non sono di immediata comprensione, perché il modo di esprimersi di Bandinelli è ben diverso da quello di un Vasari o di un Ammannati; ma in sintesi, leggendo con attenzione, se ne ricava che Baccio:

- ammette che il corpo di fabbrica commissionato dalla duchessa per unire casa vecchia e palazzo nuovo (il cosiddetto *attestamento* o *accrescimento*) è di grande utilità e comodità (qualità che egli definisce "unico scopo dell'architettura");
- sa bene che alla duchessa piacciono le cose funzionali come questa aggiunta, che ha molte soffitte e stanze per la guardaroba e diversi passaggi di comunicazione fra i due edifici, tutti ambienti che non interferiscono con le sale principali decorate del palazzo (e quindi non ne compromettono la bellezza);
- riconosce che la suddetta aggiunta (l'edificio del "biscanto", cioè che fa angolo o che sta fra due angoli) è così simile («si accompagna») al palazzo da sembrare tutt'uno con esso.

Se pensiamo che la controfacciata del palazzo, così come viene restituito nell'affresco vasariano e nell'ovale di palazzo Vecchio, si pre-

senta come una superficie muraria informe, disordinata, senza nessuna connotazione di rilievo, se ne può arguire che anche la fabbrica del biscanto, che tanto bene le si «accompagna», non abbia niente di speciale. C'è da chiedersi, d'altra parte, se queste due rappresentazioni di Vasari non siano animate dal desiderio di valorizzare appieno il complesso e organico intervento di Ammannati (che segue l'intermezzo 1556-1561), che riconfigura tutta l'area retrostante il palazzo quattrocentesco, e che appare informato da diversi principi e sostenuto da ben più cospicui investimenti cosimiani. La narrazione vasariana nelle *Vite*, concepita secondo uno specifico disegno storiografico (e, talvolta, reticente se non proprio palesemente informata dal desiderio di modificare la successione degli eventi a proprio favore), potrebbe anche aver trovato un contraltare figurativo in queste due rappresentazioni, a cristallizzare in tal modo – anche per immagini – una sua versione 'di parte' degli eventi e delle relative soluzioni compositive. La necessità di un approccio 'critico' a tutte le tipologie documentarie, scritte e iconografiche, è ormai una *forma mentis* convintamente portata avanti dalla storiografia contemporanea[42].

Bandinelli, comuque, non cambia il suo giudizio negativo su Vasari e gli altri, ma evita di metterlo per scritto, e con abilità cortigiana pone l'accento sulla funzionalità dell'opera appena compiuta, sapendo quanto questa qualità sia apprezzata da Eleonora. L'interesse di Baccio, in questo momento, è di non contraddire in alcun modo le scelte della sua augusta protettrice, e anzi di compiacerla, per ottenere da Cosimo, tramite lei, la commissione del nuovo palazzo di Pisa.

In quest'ottica è probabilmente da collocare il dono a Eleonora, da parte di Bandinelli, di quattro quadri di soggetto biblico eseguiti su suoi cartoni da Andrea del Minga, mandati dalla duchessa a Pitti nel 1560 e registrati nella Guardaroba l'anno successivo[43]. Viene da chiedersi dove fosse, nel 1561, la Guardaroba di Pitti, ma la parola "guardaroba", in questo contesto, non indica un luogo fisico: registrare un oggetto nella Guardaroba significava inserirlo nell'elenco di tutti i beni della Corona e contraddistinguerlo con un numero che avrebbe poi permesso di seguirne le vicende e i futuri spostamenti. La registrazione di un quadro, quindi, non aiuta di per sé a capire quale sia il suo luogo di destinazione; solo gli inventari successivi ne potranno dar conto, descrivendo stanza per stanza i luoghi e gli oggetti che vi si trovano.

Di logge non si parla più, nella lettera definitiva di Bandinelli; ma forse un seme è stato gettato e qualcuno l'ha raccolto. Quando, poco dopo, il clima cambierà e Ammannati comincerà a realizzare un progetto che ha sicuramente richiesto un tempo considerevole di preparazione[44], i primi lavori riguarderanno il loggiato terreno addossato al fronte tergale, sopra il quale si apre al primo piano una loggia, o meglio una galleria che si affaccia sul cortile con cinque arcate aperte (una «stanza che somigli loggia»?) alla quale si accede dalla sala principale e da cui lo sguardo può spaziare sull'*orto de' Pitti* fino alle mura («la mente di quel *maestro* fu che la porta della sala venisse sopra una loggia e pel traforo degli archi mostrassi tutta la campagna»…). Le coincidenze sono sconcertanti. Che poi esistesse davvero qualche appunto o descrizione di mano dell'*antico architetto* (ma perché non ne fa mai il nome?), o che si tratti invece di un espediente ideato da Baccio (e poi scartato) per introdurre un proprio suggerimento e guadagnare credito presso i duchi assicu-

randosi un incarico prestigioso, non è dato sapere[45]. Pochi anni prima Vasari, nella prima edizione delle *Vite* (1550), aveva indicato Brunelleschi come autore del progetto originario che «non s'è trovato»[46]: è a lui (o a chi per lui) che Bandinelli si riferisce? O dobbiamo esser debitori a Baccio stesso di una prima idea di loggiato sul fronte posteriore di Pitti?

Le descrizioni inventariali

I documenti più utili per conoscere l'articolazione interna di un palazzo, come si è detto, sono gl'inventari, che ci raccontano come erano distribuiti gli appartamenti, chi li abitava e di quali arredi e opere d'arte amava circondarsi. A partire dalla fine del Cinquecento[47], in coincidenza con l'avvento al trono di Ferdinando I e del suo matrimonio con Cristina di Lorena (1589) e con il trasferimento a Pitti della corte granducale, questi strumenti preziosi hanno reso più facile la ricostruzione delle vicende del palazzo che andavano via via emergendo dalle notizie desunte dagli altri documenti d'archivio, permettendo di sistematizzarle e riferirle ad ambienti e a luoghi identificabili con certezza.

Prima di questa data, e soprattutto negli anni che qui ci interessano, le cose sono più difficili. L'acquisto è recente, il palazzo non ha ancora un patrimonio consolidato di oggetti e di arredi e nessuno ci abita stabilmente. Ogni tanto, dalle carte, spunta qualche accenno – lo «scrittoio», lo «stanzino de colombi», la «chamera dove sta il Pescha con i panni della Signora Duchessa a terreno» (che sembra confermare la presenza di un guardaroba, o quanto meno un armadio, degli abiti di Eleonora)[48] – ma senza altri riferimenti la localizzazione è difficile.

L'unico documento che, pur dedicato soprattutto a Palazzo Vecchio, dà qualche ragguaglio su Pitti è un Inventario del 1553[49], con la descrizione delle stanze dove abita don Giulio Clovio, il famoso miniaturista croato che per circa un anno lavorerà a Pitti per Cosimo e la consorte[50]:

> «Nelle stanze che tiene Don Giulio nel detto palazzo:
> 5 pezzi di quoi di pelle d'oro et rosse, alti pelle 5, gira pelle 29, con lor fregi d'oro da capo, in tutto pelle 145.
> Uno par di fortieri vechi per un letto, coperti di quoio.
> 3 materassi di braccia 4 et 3, 2 di tela bianca et uno di tela rozza, pieni di lana.
> Uno piumaccio di tela bianca, pieno di lana.
> Una coperta di taffettà rosso imbottito, foderata di tela rossa usata.
> Uno padiglione di taffettà rosso col suo cappelletto et tornaletto, con frange di seta rossa, in teli 14.
> Uno pome di legno verde col suo cordone.
> 3 seggiole da campagna.
> Una seggia di quoio bianco, usata.
> Uno tavolino d'albero di braccia 3, col panno di pelle verde, in pelle 18, vechio.
> Una saliera d'argento.
> Uno cucchiaio d' argento.
> Una forchetta d'argento.
> 3 coltelli di ferro.
> Una lucerna d'ottone.

Uno candelliere d' ottone.
Un materasso di tela rozza di lana.
Uno piumaccio di lana.
Una coperta di tela rossa e azzurra di lana.
4 panche verde a uso di 5 sgabelli l'una.
Uno armario d'albero con la tavola, verniciato di noce.
Uno padiglione da sole, di fodera verde rinvolto in quoio.
3 valigioni di vachetta nera.
3 tavole d'albero regolate di noce, di braccia 7 in circa, con lor trespoli.»

Dal numero e tipo di arredi e suppellettili sembra di capire che si tratta di ambienti destinati a due persone, e infatti don Giulio era accompagnato dal suo servitore: al primo erano probabilmente riservati il letto a padiglione, la coperta di taffetà e le posate d'argento, mentre il secondo doveva accontentarsi di fornimenti più modesti.

Oltre agli oggetti presenti nell'alloggio del Clovio l'inventario elenca, separatamente, altre tappezzerie e arredi:

«Nel Palazzo de' Pitti in mano di Giuliano di Chimenti, fattore:
8 pezzi di quoi verdi et pavonazzi, con fregi sotto et sopra et pilastri d'oro, alti pelle 6 et gira pelle 28, in tutto pelle 168.
Una cuccia di noce a colonne con sua fornimenti et 4 vasetti di legno dorati.
Un cortinaggio a detta cuccia di teletta d'oro in seta rossa a nodi di Salomone in 5 cortine, teli 14 et tornaletto in 7 pezzi con frange d'oro et seta rossa et guarnitione di nastri d'argento su le costure, foderato di taffettà rosso.
Una coperta simile in teli 4, lunga braccia 4 1/2.
2 materassi di tela bianca di braccia 4 et 3, pieni di bambagia.
Uno tappeto vellutato di braccia 5 ½ et largo 3, usato.
Una tavola di pino di braccia 8 ½ con 3 trespoli.
Uno panno da tavola di velluto verde con fregi pavonazzi et verdi a vaso d'oro, lungo braccia X in circa et largo teli 4, con frangie verde, et pavonazze, et d'oro, foderato di tela verde, vechio.
X sgabelli verdi con l'arme ducale.
4 seggiole da campo.
2 seggiole di noce con spalliere et seder di velluto rosso, usate, con l'arme ducale.
4 seggiole di quoio, bianche, usate.
Una cuccia di noce, tocca d'oro, con 4 vasi di legno dorati.
3 materassi di tela bianca pieni di lana.
Uno cortinaggio di dammasco giallo, verde et pavonazzo, a rose d'oro con fregi di teletta d'oro in seta verde riccia, di cortine 4 in teli 14, alto braccia 3 ½.
Una coperta simile in 3 teli, et fregi, di braccia 4, et tornaletto in 8 pezzi, tutto con frange d'oro alla librea, soppannati di taffettà verde.
Una tavola da campagna, d'albero, regolata di noce, con sua piedi et catene.
2 pannetti da tavola di quoio verde con lor fregi d'oro, in tutto pelle 16 l'uno.
2 tappeti vellutati di braccia 3 l'uno, usati.
Una seggietta di velluto giallo.
Uno par di alari di ottone con arme ducale et sua fornimenti, in 4 pezzi.
Uno letto su le panchette basse.
3 materassi di braccia 4 et 3, pieni di bambagia.
Una coperta di taffettà verde imbottita, di braccia 4 ½, soppannata di tela verde.

Uno piumaccio di tela bianca, pieno di lana.
2 tappeti vellutati di braccia 3 1/3 l'uno.
Una seggietta di velluto rosso.
Uno orinale di velluto giallo.»

I raggruppamenti degli oggetti elencati fanno pensare che anche in questo caso si tratti di stanze arredate: un letto con suo cortinaggio, coperta simile e materassi, un tappeto, una tavola, una tovaglia di velluto, sedie e sgabelli con l'arme ducale; un altro letto con cortinaggio, coperta simile e materassi, una tavola, due tovaglie, due tappeti; seguono altri oggetti d'uso, fra cui un paio di alari con arme ducale. Tutti arredi di proprietà medicea (come conferma la presenza di oggetti con l'emblema del duca), descritti spesso come «vecchi» e «usati» e quindi provenienti probabilmente da Palazzo Vecchio, riutilizzati nel nuovo palazzo per sistemare alcune stanze e averle pronte in caso di necessità per la famiglia o per gli ospiti.

Conclusioni

Dopo questo *excursus* lungo un secolo, torniamo alla domanda da cui siamo partiti: a Pitti, ma dove? Dove si riposava, Eleonora, dopo le passeggiate in quel giardino che grazie a lei stava cambiando volto? Dove si ristoravano le sue figlie, dopo le lunghe cavalcate in Boboli? Com'era prevedibile, una risposta certa non c'è; ma qualche suggerimento, dai documenti, si può trarre.

Un accenno alla "camera di Loro Eccellenze", da cui si scende nell'orto e che si raggiunge entrando nel palazzo dalla parte della casa vecchia[51], ci dice due cose importanti: che la camera è al primo piano – perché da essa "si scende" – e che è vicino all'antica residenza dei Pitti. Dettagli che ben si adattano alle stanze (due camere e un ricetto) situate "in cima alla scala a chiocciola" (cfr. nota 23), nel luogo dove, nel 1638, sarebbe stata creato il salotto oggi noto come Sala Verde[52]. Ad esse corrispondeva al piano sottostante un ampio locale che potrebbe identificarsi con la già menzionata «chamera dove sta il Pescha con i panni della Signora Duchessa a terreno»; e chissà che proprio qui non siano arrivati, nel 1560, i quattro quadri donati da Bandinelli alla sua augusta protettrice?

Se questo fosse davvero un appartamento d'appoggio, una sorta di *pied-à-terre* della famiglia ducale a Pitti quando il palazzo non era ancora abitato regolarmente, perché non supporre che ad esso possa riferirsi l'inventario del 1553 nella parte in cui descrive il paramento di cuoio verde e pavonazzo, sgabelli e sedie con l'arme di Cosimo e un paio di alari fregiati anch'essi con l'arme del duca? e non immaginare che Eleonora si riposasse dalle passeggiate in *carrettina* sotto un cortinaggio di teletta d'oro e seta rossa a nodi di Salomone? Il nodo di Salomone, ricordiamolo, era simbolo di legame sacro e indissolubile e ben si addiceva ai cortinaggi di una camera nuziale. E perché, ancora per ipotesi, non pensare che le camere destinate al Clovio e al suo servitore fossero quelle di là dalla sala grande, simmetriche alle prime e altrettanto 'importanti'? L'artista avrebbe avuto a disposizione un'ampia stanza d'angolo, forse con due finestre (una certamente a ovest sulla piazza

e un'altra a nord verso Santa Felicita), quindi luminosa ma senza sole diretto, perfetta per il suo lavorar di minio; e avrebbe avuto l'onore di alloggiare vicino ai luoghi frequentati dai suoi committenti e mecenati, un dovuto riconoscimento alla sua maestria e alla sua fama.

Ipotesi, appunto, senza nessuna pretesa di certezza; ma utili, forse, per stimolare ancora allo studio, alla ricerca, al confronto con altre idee e suggerimenti, e aggiungere qualche altro tassello al mosaico affascinante di Pitti.

[1] Cfr. E. Ferretti, *Epistolario estense e lucchese dalla corte di Cosimo I*, «Opus Incertum», I, 1, Polistampa, Firenze 2006, pp. 86-90: n. 10, p. 88, Bartolomeo Sala al Duca Ercole d'Este, da Firenze 5 maggio 1551.

[2] Cfr. il contributo di Cristina François in questo Bollettino.

[3] Cfr. B. Edelstein, *Eleonora de Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno 2022, e *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 febbraio – 14 maggio 2023), a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Sillabe, Livorno 2023, con relative Bibliografie.

[4] Le frequenti visite a Pitti sono documentate nelle relazioni degli ambasciatori ospiti di Cosimo: «[…] trovai Sua Eccellenza con la Signora Duchessa che uscivano di palazzo per andare al Palazzo di Pitti […]» (E. Ferretti, *Epistolario…* , cit., n. 10); «La signora principessa [Lucrezia Medici] sta bene et dopo la partita di Vostra Eccellenza s'andò a Pitti e vi si stette fino a hor di cena et per lo fresco che vi trovorono, deliberarono andarvi questa mattina a desinare […]» (ivi, n. 19, p. 89, Francesco Susina ad Alfonso d'Este, da Firenze 16 luglio 1558); «[…] oggi sono state [Isabella e Lucrezia Medici] a Pitti a desinare […]» (ivi, n. 25, p. 90, Francesco Susina al duca Ercole d'Este, da Firenze 26 giugno 1559); «[…] dopo aver accompagnato […] la Signora Duchessa a Pitti con le figliole, dove quasi ogni dì per l'ordinario vanno[…]» (*ibidem*, n. 26, Francesco Susina al duca Ercole d'Este, da Firenze 8 luglio 1559). Come si vede, si tratta sempre di visite di una giornata, la sera si faceva ritorno al palazzo ducale. Cfr. A. Belluzzi, *Le residenze di Cosimo I dei Medici e di Eleonora di Toledo a Firenze*, in *Le prince, la princesse et leurs logis: manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne* (1400 - 1700), actes des Septièmes Rencontres d'Architecture Européenne (Parigi, 27-30 giugno 2011), a cura di M. Chatenet, K. De Jonge, Parigi, Picard, 2014, pp. 191-206.

[5] ASFi, Notarile Antecos. A395, c. 178 sgg. (vendita delle proprietà Pitti a Eleonora di Toledo, febbraio 1549 s.f.): *«[…] Sextam partem divisam et separatam a partibus et portionibus aliorum de familia de pictis habentium alius ratus infrascripti Palatii domus orti et bonorum vocatorum* el palazzo et orto de Picti […]».

[6] G. Belli, *"Pulchriora latent". Una nuova fonte iconografica per la storia di palazzo Pitti*, «Opus incertum» cit., pp. 91-97. Una diversa opinion è espressa in E. Ferretti*, Palazzo Pitti 1550 - 1560: precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, «Opus Incertum» cit., pp. 45-56, dove si fa notare l'andamento dei sotterranei in corrispondenza dell'ala sud-ovest, che indicherebbero un andamento a "L" della connessione fra "casa vecchia" e "palazzo nuovo".

[7] A. Marinazzo, *La «casa vecchia» dei Pitti. Un'architettura "fantasma" disvelata*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Polistampa, Firenze 2011, pp. 243-248; Id., *Palazzo Pitti: dalla «casa vecchia» alla reggia granducale*, «Bollettino SSF», 22, 2013, pp 299-306. Le indagini, condotte con tomografie successive fino alla profondità di 124 cm, hanno rivelato la presenza di muri di fondazione e di segni puntiformi, forse parti di pilastri o resti di colonne, ma non è stata pubblicata una mappatura che permetta di localizzare i reperti.

[8] G.C. Romby, *"Di Luca Pitti ho visto la muraglia". L'impresa costruttiva di Luca Pitti: documenti e testimonianze*, «Opus Incertum» cit., pp. 15-23: pp. 15-16.

[9] Ivi, p. 18.

[10] Luca Pitti ebbe in tutto venti figli: dieci dalla prima moglie, Fioretta di Filippo Machiavelli, sposata nel 1418; due dalla seconda, Maria di Andrea di Lippaccio Bardi, sposata nel 1447; otto dalla terza, Caterina Sassoli, sposata nel 1452, che sopravvisse nove anni al marito e morì nel 1482 (V. Arrighi, *Precisazioni su Luca Pitti e la sua famiglia*, «Opus incertum» 2006, pp. 85-86, p. 85).

[11] Anche Belli (*op. cit.*, p. 95) ritiene che le colonne e i peducci fossero destinati alla loggia della casa vecchia.

[12] *«Item reliquit et legavit eidem domine Caterine usum camere et anticamerarum de servitute dicti testatoris que est sita in domo predicta dicti testatoris que vocatur domus an-*

tiqua, juxta quam domum antiquam ut supra est edificatum palatium novum dicti testatoris videlicet que camera est sita juxta salettam superiorem dicte domus antique dicti testatoris et in qua camera dictus testator tunc degebat et in qua solitus erat stare et dormire comuniter cum dicta eius uxore […] Item reliquit eidem domine caterine ultra predicta quod etiam toto tempore vite dicte domine caterine possit simul cum infrascriptis eius heredibus et eorum successoribus uti salis et lodia et aliis similibus partibus tam dicte domus antique quam dicti palatii novi dicti testatoris, exceptis videlicet aliis cameris et anticameris dicte domus et dicti palatii…» (ASFi, Notarile Antecosimiano L.130, ins. 63; pubblicato in L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno (Firenze, 16-22 ottobre 1977), 2 voll., Centro Di, Firenze 1980, II, pp. 703-731: doc. 22, pp. 725 sgg.).

[13] In realtà non sarà così. Caterina preferirà abitare in una casa di fianco al palazzo, lasciatale appositamente in usufrutto da Luca, invece che vivere insieme alla numerosa parentela del marito.

[14] E. Ferretti, *Prima di Ammannati*, in G.C. Romby, E. Ferretti, *Aggiornamenti e novità documentarie su Palazzo Pitti*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, Firenze 2003, pp. 164-196: pp. 166 e 171 fig. 10.

[15] *«[…] Una chasa chon una chasetta apichata per mia abitazione, che lla detta chasetta era nel primo chatasto apigionata a Antonio di ser Ludovico Sozio e da circha anni 23 lo tenuta per mia abitazione […]»* (ASFi, Catasto 792, c. 27 sgg., anno 1457, Portata al catasto di Luca di Bonaccorso Pitti; pubblicata in L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *op. cit.*, doc. 11, p. 723).

[16] *«Redi di messer Lucha nostro padre morì l'anno 1472 e lasciò e beni infrascritti cioè: Una chasa grande la quale era per uso della sua abitazione […]»* (ASFi, Catasto, 998, c. 415 – anno 1480; pubblicato in L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *op. cit.*, doc. 23, p. 728).

[17] ASFi, SFF, FM, 2, c. CXLVIII.

[18] BNCF, Palat. 853, *Taccuino di Alfonso, Giulio e Alfonso di Giulio Parigi*; pubblicato a cura di M. Fossi, *Il Taccuino dei Parigi*, Edizioni Gonnelli, Firenze 1975.

[19] Nella portata al catasto del 1469 Luca, oltre alla «chasa nuova» in costruzione, aveva denunciato la casa vecchia e «tre altre chasucce le quali tengho per istalle e altre chomodità e per famigli e per mio abitare», dietro alle quali è un «giardino vignato e fruttato» (ASFi, Catasto, 908, c. 49; pubblicato in L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *op. cit.*, doc. 21, p. 725).

[20] A. Belluzzi, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, «Opus incertum», cit., pp. 57-74: p. 60.

[21] Quello delle scale di legno era un uso frequente; a Pitti, ancora nel 1557, si paga la fattura di una scala di faggio «col bracciuolo e 2 pianerottoli», larga poco meno di 90 cm, messa in opera nel "palazzo vecchio", cioè nella casa vecchia (ASFi, SFF, FM, 20, c. 75*v*); qualche anno prima, in una nota di prezzi per lavori fatti in più luoghi, si cita anche la fattura di una «scala di legno al Palazzo de' Pitti» (ASFi, SFF, FM, 68, c. 3, s.d. ma probabilmente 1554).

[22] F. [Facchinetti] Bottai, *Bartolomeo Ammannati: una reggia per il Granducato di Toscana*, «Antichità Viva», XVIII, 5-6, Edam, Firenze 1979, pp. 32-47: pp. 35-36. L'anno successivo Alessandro Pezzano ci conferma l'esistenza dei mezzanini, indicando che sopra il piano terra vi sono «nove soffitte», parte nell'ala sinistra sul cortile e parte nel corpo centrale (M. Mosco, *Una «Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza» edita a Venezia nel 1577*, «Antichità Viva», XIX, 2, Edam, Firenze 1980, pp. 5-20: p. 19. I mezzanini non vengono descritti, ma sono individuabili nelle quattro stanze sopra l'appartamento già di Cosimo I, nelle tre sopra a quelle a sinistra dell'ingresso, riservate a Francesco I, e nelle due dall'altra parte, sopra quelle riservato al cardinale Ferdinando; cfr. L. Baldini Giusti, *Una 'casa da granduca' sulla collina di Boboli*, «Antichità Viva», XIX, 3, Edam, Firenze 1980, pp. 37-46, fig. 1).

[23] In un conto del marzo 1557 è registrato il pagamento a «maestro Ambruogio imbiancatore» per avere imbiancato due camere e un ricetto con tutti gli stanzini che sono «in capo dela iscala che viene a chiociola (?)», e ancora per aver imbiancato una stanza all'entrare del salone «con quel ricetto e quella camera che è a lato con quegli stanzini» (ASFi, SFF, FM, 20, c. 7): si ricorda che le due grandi sale del primo piano che fiancheggiano la sala delle Nicchie (attuali Sala di Venere a nord e Sala Verde a sud) sono tali dal 1638, quando, a seguito di un incendio, Alfonso di Giulio Parigi suggerì al granduca di fare «i due salotti, di qua e di là dalla sala delle nicchie, dove prima erano camerini» (*Taccuino*, cit., p. 71: *ricordo* di Alfonso di Giulio Parigi, c. 69).

[24] ASFi, SFF, FM, 20, *passim*.

[25] Nelle piante settecentesche del palazzo è indicato un vano con ingresso dal pianerottolo salita la prima rampa dello scalone, a destra, ma non è stato possibile accedervi.

[26] ASFi, SFF, M, 20, cc. 95-96.

[27] Stando alle misurazioni registrate nel documento contabile, l'altezza fuori terra del primo pilastro del ponte «acanto al palazzo vecchio de Pitti» era di braccia 23 ½, corrispondenti circa a m 13,70; questa dovrebbe essere quindi la quota del primo piano della casa vecchia, da cui il ponte partiva (ASFi, SFF, FM, 68, fascicolo allegato, carte non numerate).

[28] Ivi, c. 2*v*, «[…] porta che esce in sul pratello rasente il palazzo vecchio».

[29] «[La Duchessa] la venne a dire della carrettina et cocchio che l'erano di tanto spasso et che al cocchio volea far mettere li asinelli per servirsene in un suo bel giardino che avea in Fiorenza» (E. Ferretti, *Epistolario…*, cit., n. 9, p. 88, Bartolomeo Sala al Duca Ercole d'Este, da Livorno 17 aprile 1551).

[30] ASFi, SFF, FM, 68, c. 58.

[31] ASFi, SFF, FM, 22, cc. 39*r*, 44*r*, 50*r*.

[32] Per la figura di Fortini, si veda E. Ferretti, *Fortini Davide*, voce biografica in Allgemeines Künstlerlexikon, vol. 42, München-Leipzig, SAUR, 2004, pp. 498-500.

[33] Con il termine *orticini* si intendono le caratteristiche aiuole a muro, rialzate, che fiancheggiano una viottola o un viale, sorrette da muriccioli rivestiti di pietre spugne sui quali corrono *panche* (cimase) di pietra bigia intervallate da piccole vasche a forma di conchiglia (*nicchie*), nelle quali si raccoglie l'acqua piovana poi usata per innaffiare; lo confermano diverse descrizioni registrate in seguito, quando gli orticini hanno bisogno di restauri: «A spese generale pe' Pitti […] per valuta d'una pila a uso di nicchia di pietra bigia con la sua pancha simile all'altre murate alli orticini dello stradone che va alla grotta del giardino de' Pitti», ASFi, SFF, FM, 69, c. 120. Per notizie sul sistema dei percorsi e degli orticini, v. L. Baldini Giusti, *Il*

"giardino della Grotta", in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino, Giunti, Firenze 2003, pp. 425-435: p. 434, nota 6.

[34] Sulla figura e il ruolo di Baccio Bandinelli, v. E. Ferretti, *Prima di Ammannati,* cit.; Ead., *Palazzo Pitti 1550-1560. Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, «Opus incertum» 2006, cit., pp. 45-55; B. Edelstein, *Eleonora de Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno 2022, p. 159 sgg.

[35] BNCF, Palat. Bandinelli, II, X; pubblicate in E. Ferretti, *Prima di Ammannati*, cit., app. VII, pp. 194-195.

[36] Ivi, app. VII, 1.

[37] Ivi, app. VII, 2. La frase non è chiara: chi sono gli architetti di cui la duchessa in quel momento si serve e che rischiano di fare «peggio di quel che ha fatto il Vasari»? Ammannati, Fortini, Marco del Tasso? E che cosa ha fatto, Vasari, di così sbagliato? Bandinelli non lo dice con chiarezza, o non può dirlo per convenienza; forse è per questo motivo che le minute sono rimaste tali.

[38] Ivi, app. VII, 3.

[39] È certo che la nuova scala (o il proseguimento della vecchia, secondo l'ipotesi proposta) arrivava al secondo piano del palazzo, il cui livello superava di molto l'altezza della casa vecchia: nel maggio del 1557 si pagano legnami per «un tetto per sopra la scala che entra nelle istanze del palazzo grande di sopra» e si montano panconcelli «per fare una gronda per detto tetto» (ASFi, SFF, M, 20, c. 25*v*); ancora, a giugno, altro legname «per incorentare uno tetto nel palazzo de' pitti sopra alla nuova scala» (ASFi, SFF, M, 7, c. 15*r*). Gianluca Belli osserva che l'ultima parte della scala potrebbe essere il corpo edilizio visibile a sinistra nell'ovale di Palazzo Vecchio, sopra il tetto della casa vecchia (G. Belli, *op. cit.*, p. 96).

[40] E. Ferretti, *Prima di Ammannati*, cit., app. VII, 5.

[41] *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, Ed. Giuseppe Molini, Firenze 1839 (https://archive.org/details/carteggioinedit05gayegoog/page/n11/mode/2up), III, n. V, p. 4.

[42] J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Torino Enciclopedia Einaudi, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43.

[43] Cfr. S. Padovani, *Baccio Bandinelli – Andrea del Minga: precisazioni sulla storia dei quattro quadri per Eleonora*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2021», Polistampa, Firenze 2022, pp. 61-74.

[44] Il progetto prevedeva lo scavo di una parte della collina per far posto all'ala nord e rimuovere parte del terrapieno antistante al palazzo di Luca Pitti, nonché la demolizione della casa vecchia per far posto all'ala sud; era quindi tecnicamente complesso e di sicuro aveva comportato una lunga fase di studio, tenuto conto che l'Ammannati attendeva contemporaneamente anche ad altri compiti.

[45] Non dimentichiamo che le minute in cui si parla dell'*antico architetto* non furono mai inviate a Eleonora.

[46] «[Filippo Brunelleschi] Ordinò a Messer Luca Pitti fuor della porta a Santo Niccolò di Fiorenza, a un luogo chiamato Ruciano, un palazzo; e nella città il principio d'uno altissimo e gran palazzo, condotto al finestrato secondo, tanto egregio, che di opera toscana non si è visto il più raro e 'l più magnifico» (G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987; https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf). L'attribuzione a Brunelleschi di Palazzo Pitti rientra tuttavia nell'enfatizzazione che Vasari dà al profilo dell'architetto fiorentino, presentando il rapporto fra questi e Cosimo il Vecchio, come una prefigurazione di quello che avrebbe poi legato egli stesso a Cosimo I: E. Carrara, *Vasari e l'architettura*, Edifir, Firenze 2022, p. 103.

[47] Cfr. ASFi, GM, 422.

[48] ASFi, SFF, M, 68, *passim*. Andrea di Lorenzo detto il Pesca è rammentato da Cosimo Conti, nel suo commento all'inventario del 1553, come «garzone nelle camere del Duca» (v. nota 49).

[49] ASFi, GM, 28, pubblicato in C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel palazzo già della Signoria di Firenze*, Giuseppe Pellas Editore, Firenze 1893.

[50] Su Giulio Clovio a Pitti, v. il contributo di Marcella Marongiu in questo Bollettino.

[51] Nel 1553 si registra il pagamento di una chiave con toppa da chiavistello «per l'uscio a l'entrare del palazzo per la chasa vecchia, anzi per l'uscio ferrato che di camera di Loro Eccellenze si scende nell'orto» (ASFi, SFF, M, 68, c. 72*v*).

[52] Nella *Descrittione* del Pezzano questi ambienti sono indicati come «decimaterza camera», «quartadecima camera che è un ricetto fra la Sala [delle Nicchie], e la Camera» e «quintadecima camera»; i vani che avrebbero dato origine all'altro "salotto" (attuale Sala di Venere) sono invece indicati come «decimasettima camera che è un ricetto fra la sala [delle Nicchie] e detta camera» e «decimaottava camera» (M. Mosco, *op. cit.*, p. 20).

Il *Libro di agricoltura utilissimo* di Gabriel Alonso de Herrera: influenze spagnole nei frutteti di Boboli al tempo di Eleonora di Toledo

Daniele Angelotti

Sostenuto da Eleonora di Toledo con l'approvazione del consorte, il duca Cosimo I de' Medici, l'acquisto di Palazzo Pitti e dei terreni circostanti permise di avviare nell'Oltrarno fiorentino un programma di interventi architettonici e paesaggistici senza precedenti in Toscana e in linea con quello straordinario fermento che, grazie alla circolazione di idee, maestranze, piante e materiali, stava unificando idealmente la Penisola all'insegna dell'orticoltura. Concepiti da Niccolò Pericoli detto il Tribolo e sviluppati dopo la sua morte da Davide Fortini, Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati, i progetti proiettarono i canoni rinascimentali tradizionali verso orizzonti inediti, rendendo l'antico *hortus* dell'edificio – già annoverato da Benedetto Varchi tra i più ragguardevoli della città[1] – un modello per le altre corti del continente. A detta di Aldo Manuzio il Giovane, non vi era infatti «in tutta Europa la più bella et più magnifica, né la più vaga mercè de' giardini, fontane et statue antiche et moderne di mirabile artificio, et di gran pregio», e a ornare ulteriormente il complesso concorrevano «tutte le sorti di alberi, di foltissimi boschetti, verzure, spalliere di più guise, […] grotte, vivai et altre delicie»[2].

Studi recenti hanno ampiamente evidenziato il ruolo centrale rivestito dalla duchessa nei cantieri e i legami tra questa *maravigliosa fabrica* e Napoli dove la stessa si era trasferita in giovane età al seguito del padre, Pedro Álvarez de Toledo, nominato nel 1532 viceré per conto dell'imperatore Carlo V[3]. Ricordati dallo storico Giuseppe Mormile per le tante «varietà di fiori, frutti e frondi degli arbori odoriferi di cetri et aranci ch'in ogni tempo fioriscono»[4], i "vaghissimi giardini" della capitale partenopea costituirono un ragguardevole banco di sperimentazione per la famiglia regnante che non mancò di ammodernare, o commissionare *ex novo,* quelli di Poggio Reale, Pozzuoli, Chiaia e Pizzofalcone: punti di riferimento importanti per quanto realizzato in seguito a Boboli[5]. Qui, i primi interventi riguardarono proprio gli apparati di verzura mentre il palazzo, come approfondito da Laura Baldini e da Emanuela Ferretti, conservò sino al 1561 la veste quattrocentesca, stilisticamente ben definita soltanto nel prospetto su Piazza Pitti[6]. Prematuramente scomparsa il 17 dicembre 1562, Eleonora di Toledo non riuscì ad assistere alla trasformazione dell'edificio, ma fece in tempo a ultimare la sistemazione generale del giardino in terrazzamenti che, dall'*Anfiteatro di verzura* di pliniana memoria, risalivano la collina retrostante.

In simili contesti, in Italia così come in Spagna, coniugare la dimensione ornamentale a quella utilitaristica era una priorità indiscutibile. Lungimirante imprenditrice agricola, la duchessa – che già aveva dotato le terrazze del Palazzo della Signoria di cassette destinate alla coltura di frutta, verdura ed erbe aromatiche[7], fonte di ispirazione, peraltro, per i ricchi festoni vegetali raffigurati negli arazzi tessuti dall'arazzeria medicea[8] – si prodigò per rendere altrettanto utile l'*horto* dei Pitti. Coltivate anche secondo quei "segreti d'agricoltura" dispensati da Bartolomeo Concini, segretario ducale, ad esempio «per aver il seme buono del Cavolo Cappuccio e del Torzuto, ed a fare buonissimi broccoli, […] ed a seminare fragole e poponi»[9], le piante edibili introdotte nel nascente giardino di Boboli rifornivano ogni giorno le cucine del palazzo e costituivano altresì una buona fonte di reddito tanto che, già nel 1550, è attestata la vendita di «più sorte di frutta et erbaggi»[10] (fig. 1). L'interesse della padrona di casa per le sperimentazioni agronomiche contribuì a diffondere in Toscana tecniche e usanze di derivazione spagnola, come quelle menzionate nel-

Fig. 1. Anonimo Erbario toscano, già Merini, *Folia siliquae Domesticae Diosch. Vulgo foglie di Charubo* (*Ceratonia siliqua*), f.38 © Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze, Museo di Storia Naturale – Botanica.

l'*Obra de agricultura* (1513) scritta dal castigliano Gabriel Alonso de Herrera, rieditata in lingua italiana nel 1557 e subito acquisita per la biblioteca palatina. Diversamente da quanto avvenuto per vari trattati riconducibili alla tradizione nostrana, come quelli di Giovan Battista Tedaldi, Vittorio Soderini o Bernardo Davanzati Bostichi, il testo di Herrera è stato sinora ignorato negli studi sulle committenze orticole della duchessa pur essendo molto legato alle sue terre natie. Originario di Talavara de la Reina, l'autore si era infatti distinto nella carriera ecclesiastica come cappellano dell'arcivescovo di Toledo Francisco Jiménez de Cisneros che, fondatore dell'Università Complutense di Madrid e figura di spicco alla corte di Ferdinando II d'Aragona e di Isabella di Castiglia, finanziò la stampa dell'opera con l'intenzione di distribuirla ai proprietari terrieri e promuovere così l'avanzamento di un sapere decisamente utile per l'economia.

Ispirata da quell'approccio revisionista tipico del Rinascimento, l'iniziativa fornì lo spunto per mettere a confronto noti autori del passato – quali Teofrasto, Aristotele, Varrone, Plinio e Columella – con altri più vicini al tempo di Herrera che, ricordando nell'introduzione i tanti «singularissimi libri scritti [sull'agricoltura] così in greco, come in latino et altri linguaggi», si pregiava di essere stato il primo a «ponere in lingua spagnola le regole et arte di essa»[11]. Mezzo secolo dopo, l'interesse per i temi affrontati indusse il tipografo veneziano Michele Tramezzino ad affidarne la traduzione dallo spagnolo all'erudito Mambrino Roseo di Fabriano[12], data alle stampe con il titolo di *Libro di agricoltura utilissimo* (1557) e corredata di figure che, seppur stilizzate, riflettono la crescente attenzione dell'epoca per la rappresentazione naturalistica (fig. 2). Il volume fu dedicato al conte Flaminio dell'Anguillara, imparentato con il casato

De i Naranci, Cedri, Limoni, & simili. Cap. XXXII.

Cres lib.5. ca 9. & 10. lib.12.c.8. Pla. Mar. c. 10 & ne' versi. Aberm. lib. 2. ca. 121.

I Naranci, & tutti gli altri alberi della sua natura, & qualità son alberi molto gentili nella uerdura delle lor foglie in uista, & in odore di fiori, & anco utile del fruttto, & in tutto molto aggradabili, & dilettteuoli, in modo che non si puo dir quasi esser giardino alcuno in bellezza, & in util perfetto doue non sia qualche uno di questi alberi, massimamente naranci, & anco questi fra tutte queste specie di alberi, sopportan terreni alquanto piu freddi che le altre, & ancora che nell'esser loro sieno differenti si conforman tutti in uolere uno istesso lauoro, et una medesima coltura. Tutti ricercano aere caldo ò temperato, & se si han da piantar in luoghi che declinino al freddo sia in luogo esposto al Sole, & aprico, diffeso massimamente dalla Tramontana, & da qualunche altro uento che sogliagelare in quella regione nella quale si pongono, & in quanto sia possibile sempre si pianti no uerso il Sole, & se il paese fosse freddoso cuopransi ben nel tempo dell'Innerno, ma se auuienne che non si possan con c.....odita coprire sempre sia meglio di lasciargli di continouo scoperti, perche essendo assuefatti, & auuezzi all'aere freddo men danno gli fara che se un tempo fosse cosi accarezzato in un tempo no. Et quando si

Fig. 2. Gabriel Alonso de Herrera (1470-1539), *Libro di agricoltura utilissimo*, p. 139*v*, 1557.

mediceo in quanto marito di Maddalena Strozzi – figlia di Clarice de' Medici e bisnipote di Lorenzo il Magnifico – e legato anche al fratello della duchessa, don García Álvarez de Toledo, al fianco del quale combatté come capitano della flotta spagnola in occasione della spedizione di Tripoli e Barbaria, supportata peraltro da Cosimo I con «galee benissimo armate à quest'impresa»[13]. Portatrice di distruzione l'una e generatrice di ordine l'altra, arte militare e agricoltura vantavano per Herrera un curioso denominatore comune:

> «Son sempre preferiti fra i soldati quei che hanno calli nelle mani, che arguiscono fatica et travaglio, et maggiormente quei che lavorano i campi. Non dico io per questo mal della nobiltà delle casate, essendo dimostratione di virtù, ma dico che per esser vera nobiltà ha da esser molto accompagnata dall'opre. Et dico poi che non è incompatibile esser nobile, et agricoltore, et far arte di campo, poi che i Re anticamente erano lavoratori di terra»[14].

Rimandando a una dimensione quasi metafisica del rapporto tra uomo e natura, questo passaggio richiama la prassi, comune tra i signori del XVI secolo, di dedicarsi in prima persona all'orticoltura. Cosimo I, come attesta la consegna di una sega da innesti registrata il 19 maggio 1555[15], si dilettava ad esempio a «potare ed annestare i frutti»[16] e forniva spesso spunti progettuali per i cantieri tanto che, in una lettera del 6 novembre 1563, Ammannati gli riferisce di aver sospeso la messa a dimora di alcuni alberi «dalla banda di San Giorgio»[17] poiché non aveva ricevuto alcun disegno da lui. Anche Eleonora di Toledo era attivamente coinvolta nei lavori e, oltre ad essere promotrice di scambi con Napoli e la Spagna per reperire varietà di piante ancora sconosciute in Toscana[18], non mancò, come ricorda Benedetto Varchi, di piantare con le sue stesse mani mirti e allori[19]. Nel fare di Pitti una sorta di palazzo-fattoria, la duchessa aveva ben chiaro quanto fatto in precedenza dal padre negli *Horti Toledani* di Pozzuoli[20], raffinato luogo di delizia destinato in parte alla cerealicoltura e alla viticoltura. A queste produzioni, da subito avviate anche

nei terreni dietro Palazzo Pitti, Herrera dedica i primi due libri della sua opera in cui descrive, per esempio, quattro modi diversi per coltivare le viti: maritandole agli alberi, facendole arrampicare su pergole, lasciandole strisciare a terra o legandole a pali. A giudizio dell'autore, l'ultimo era il più adatto alle condizioni climatiche e pedologiche della Spagna:

> «Finito di piantar la vite, ha subito bisogno di un pedagogo, come il fanciullo che lo difenda, sostenga et metta per via. I pali per appoggiarle son molto buoni di castagna, et migliore di qualunque altra sorte di legname, perché duri gran tempo senza marcirsi. […] Ogni palo deve essere stagionato, et dritto acciò la vite guidandosi per esso venga a esser dritta, sta bene acuto da basso, non sia molto lungo acciò non pigli vento»[21].

Nota da tempo in Toscana e ritenuta ottima per semplificare i lavori di raccolta, potatura e pulitura delle piante, tale tecnica fu adottata anche a Boboli dove, nel 1551, furono consegnati più di mille magliuoli di vite insieme ai pali in castagno per sostenerli[22]. Vari documenti attestano l'inserimento di uve moscatelle, lugliole, san colombane, angiole e paradise che furono talvolta di ispirazione per committenze artistiche come il *Villano* scolpito nel 1557 da Giovanni Fancelli, la cui *botticella* era quella tradizionalmente impiegata per conservare il Moscatello[23]. In linea con quanto suggerito da trattatisti quali Giovanni Tatti, pseudonimo di Francesco Sansovino, le singole varietà erano coltivate in settori separati poiché le uve «non sono tutte di una medesima natura e di un medesimo tempo, bisogna adunque guardarsi di non piantarle insieme in un medesimo campo, accioché la migliore non sia offesa dalla peggiore con la quale è mista»[24]. A fronte di questa regola generale, era comunque possibile imbattersi in sperimentazioni particolari quali l'innesto di varietà diverse sulla stessa pianta per fini ornamentali, descritto così dal colto trattatista spagnolo: «Vi è un'altra sorte da insitare, che si chiama unire et congiongere, et questa è più di gentilezza che di utile, et fra molte pigliano poche, è più al proposito per giardini et horti, che per altri luoghi, perché in un ramo sieno uve di varie sorti et vari colori»[25].

Evocando l'antico connubio romano tra *utilitas* e *venustas*, il riferimento a tale pratica, eseguibile con successo in caso di compatibilità intervarietale, testimonia il desiderio di trasporre alla frutticoltura quel culto della delizia volto a fare della stravaganza botanica uno strumento di meraviglia che portò spesso a pratiche colturali ornamentali come quella del pomario dei frutti nani, diffusasi in Toscana a partire dalla metà del XVI secolo e tradizionalmente ritenuta come un'invenzione di Cosimo I de' Medici[26]. Il *Libro di agricoltura utilissimo* potrebbe gettare nuova luce su tale attribuzione, permettendo forse di ricondurre alla duchessa il merito di aver fatto conoscere questa tecnica da tempo nota in Spagna e nei paesi arabi, dove la dimensione contenuta delle piante permetteva di limitarne l'esposizione al sole e ai venti e di ridurre sensibilmente il fabbisogno idrico. Attorno al 1554, Eleonora di Toledo commissionò infatti la costruzione della Grotticina di Madama, al fianco della quale fu impiantato proprio un frutteto di questo tipo[27]. Ben riconoscibili nella celebre planimetria di Firenze disegnata da Stefano Buonsignori e nella lunetta dipinta pochi anni dopo da Giusto Utens, gli alberelli messi a dimora erano sottoposti a potature periodiche da cui, come spiegato da Herrera derivavano molteplici vantaggi:

> «Ogni albero di qualunque sorte si sia, è più fruttifero essendo nano et raccolto di corpo, che quello che è alto et svanito, et anco si maneggia molto, et si coglie di esso il frutto senza pericolo, di colui che lo coglie, et dell'albero, che non viene à patire né à spezzarsegli i rami, il che è molto dannoso alla vita dell'albero»[28].

Che il tipo di portinnesto potesse influenzare lo sviluppo di certe essenze limitandone la crescita fu scoperto soltanto in epoca successiva e gli scritti cinquecenteschi sui frutti nani li associano infatti alla perizia nel potarli: «se son alti di corpo, et grandi, ancora che sia molta la bontà della terra non può bastare à dar nodrimento insieme, et disfruttare […] ma li nani, et li rotondi ogni anno disfruttano un bene, et l'altro meglio»[29]. Oltre a rinforzare le piante e a renderle più produttive, le potature servivano anche a migliorarne l'aspetto in virtù di considerazioni come quella secondo cui «un albero diviso in tre forcelle sta meglio et comparisce più bello che se più ne avesse o meno, perché riesce meglio la sua cima, et copre meglio il suo piede»[30]. A tal proposito, Herrera suggerisce che se una pianta «dai lati manda fuori rami lunghi et svariati, bisogna che gli sieno tagliati, et si venga à far rotondo, et darà più frutto, et migliore, et sia più bello»[31]. Non è infine da sottovalutare come l'altezza ridotta dei fruttiferi facilitasse la raccolta dei pomi rendendola un'occasione di svago adatta a tutta la famiglia ducale, bambini inclusi: tra i motivi che spinsero Eleonora di Toledo ad acquistare Palazzo Pitti, vi era d'altronde quello di fornire ai propri figli un luogo sicuro in cui crescere e giocare all'aria aperta. Per raggiungere la grotticina si percorreva una viottola imbrecciata evocativa del «passeggiatoio» descritto da Sansovino come «una via […] intorno l'horto, la quale alle state si lastriga. Ivi usiamo di camminare soli o con gli amici per ristorare l'animo affaticato»[32], e il carattere bucolico di questa parte del giardino doveva risultare piuttosto adatto per ritirarsi in contemplazione della natura e sgravarsi dal peso delle questioni di governo a cui la duchessa si dedicava in assenza del consorte[33]. Il suono dell'acqua invitava inoltre a raggiungere anche il poco distante vivaio vasariano, poi trasformato nella Grotta Grande dall'architetto Bernardo Buontalenti. Pur non essendo stati trovati né i progetti, né il modello ligneo realizzato da Luigi di Matteo[34], gli studi di Giorgio Galletti e Daniela Smalzi lo delineano come una struttura a cielo aperto, ombreggiata da una pergola di edera rampicante coltivata in cassoni murati sul tetto dell'adiacente *stanzino delle frutte*, verosimilmente destinato alla conservazione di quanto raccolto[35]. All'interno del vivaio fu collocato il *Villano con la botticella* del Fancelli mentre, sul davanti, un lungo rettilineo erboso conduceva al cancello su piazza Pitti[36], ornato dalle statue del *Nano Morgante* e del *Nano Barbino* di Valerio Cioli e da lussureggianti spalliere di agrumi[37].

Cari alla tradizione spagnola e molto apprezzati da Eleonora di Toledo – che nella sua cappella di Palazzo Vecchio fece affrescare da Agnolo Bronzino pomi d'Adamo, lumie, aranci, cedrati e limoni[38] (fig. 3) – "naranci, cedri, limoni et simili" sono descritti da Herrera come «alberi molto gentili nella verdura delle lor foglie in vista, et in odore di fiori, et anco utile del frutto, et in tutto molto aggradabili et dilettevoli in modo che non si può dir quasi esser giardino alcuno in bellezza, et in util perfetto, dove non sta qualcuno di questi alberi»[39]. In inverni rigidi come quelli toscani, la loro coltivazione a terra presupponeva il ricorso a «frascati molto spessi

Fig. 3. Agnolo Bronzino (1503-1572), *Volta della Cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio*, 1542 ca.

sopra pertiche forcellate»[40], ovvero stuoie di cannicciati con cui erano chiuse strutture lignee montate attorno alle piante per proteggerle dal freddo, e altrettanto importante era l'accortezza nello scegliere l'esposizione più adatta: «Cedri et limoni si piantan più verso il Mezzodì, che i naranci, perché gli si faccin spalle verso Tramontana, et per riparo di esso vento è necessario, se son posti in paesi dove soglion gelare, che habbino alti i muri che gli difendano da quella banda»[41].

All'epoca si coltivavano a Firenze per lo più limoni di Fivizzano e Gaeta, melaranci, cedri di Pietrasanta e limoncelli di Napoli[42], largamente impiegati per la farmacopea, la cosmesi e in cucina. Per parlare di un vero collezionismo occorre però attendere il XVII secolo, quando l'interesse per gli agrumi stimolò la ricerca di nuove varietà introdotte da paesi stranieri o innestate da abili giardinieri[43]. Illustrando alcune tecniche di propagazione, gli scritti di Herrera furono antesignani di quelle sperimentazioni volte a selezionare esemplari sempre più apprezzabili nella forma, nel fogliame e nella fruttificazione, proponendo talvolta teorie prive di fondamento scientifico come quella di conservare i semi in acqua e miele, in latte di pecora o in una noce colma di zucchero affinché «di naranci agri habbino à nascer naranci dolci»[44]: la revisione del sapere agronomico era d'altronde appena agli inizi.

Trattando infine di piante da orto, apicoltura, allevamento, meteorologia e fasi lunari, il *Libro di agricoltura utilissimo* riscosse largo successo e fu ristampato più volte in pochi anni[45]. Favoriti da Eleonora di Toledo, i confronti tra Firenze e la Spagna arricchirono molto il giardino di Boboli e proseguirono anche dopo la sua prematura scomparsa, come ricordano gli scambi intercorsi nel 1564 tra il re Filippo II e Cosimo I al quale, tramite l'ambasciatore toscano Chiappino Vitelli, furono chiesti frutti e ortaggi per il parco reale di Aranjuez[46]. Il ruolo centrale allora rivestito dalla Toscana nell'arte dei giardini e nell'agricoltura si fondava sul lavoro delle maestranze al servizio dei Medici, tra le più apprezzate dell'epoca, e, a tal proposito, un'ultima suggestione proposta da Herrera fa riflettere proprio su quel mestiere che, con la paziente tenacia di una bulbosa, fece fiorire e rifiorire l'Europa:

> «La prima regola [dell'orticoltura] è che in essa si come nell'altre si richiedono tre cose, che sono, sapere, potere et volere, et se una di questa vi manca, è perduta ogni fatica.
> La seconda, che è una delle parti della prima, che è il sapere, gli è che in questa arte bisogna haver esperienza, et se con la sperienza si può haver la scientia, et arte, è molto meglio; et se l'una di queste che ha da mancare, dico che più vale l'esperienza senza l'arte, che l'arte senza esperienza, percioché la esperienza ben applicata erra poche volte, et per questo si dice che si dè credere à ciascuno artefice nell'arte sua, maggiormente se in essa è bene esperto.
> La terza è che è necessario che tal persona sia affetionata a questo esercitio, perché si dice che la delettatione fa l'opra perfetta.
> L'ultima che è regola trita, che si fugga di lavorare cattive terre in quanto si può, perché in lavorarle la spesa è grande, et l'util poco»[47].

[1] L. Arbib (a cura di), *Storia fiorentina di Benedetto Varchi con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi,* Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, Firenze, 1844, p. 78.

[2] A. Manuzio, *Vita di Cosimo de' Medici, primo Gran Duca di Toscana*, Aldo Manuzio il Giovane, Bologna, 1586, p. 172.

[3] B. Edelstein, V. Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, Sillabe, Livorno, 2023, p. 174; A. Zezza, *Napoli negli anni trenta. La giovinezza di Eleonora in una capitale dell'Impero*, ivi, 2023, pp. 47-55.

[4] G. Mormile, *Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto,* Stamperia di Egidio Longo, Napoli, 1625, pp. 48-49.

[5] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno, 2022, pp. 62-76, 83-88.

[6] L. Baldini, E. Ferretti, *Le due regge,* in C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2011, pp. 85, 96-99. Vedi anche, in questo numero, L. Baldini, E. Ferretti, *A Pitti, ma dove?*, pp. 20-35.

[7] R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo di Casa medici*, Per Gaetano Cambiagi Stampatore Granducale, Firenze,1781, vol. I, pp. 30-31.

[8] L. Dolcini, *Le bordure degli arazzi ovvero "La nascita della Toscana"*, in L. Godart (a cura di), *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale,* Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Roma, 2010, pp. 151-173; C. Nepi, M.A. Signorini, *Cosimo I e il Rinascimento della botanica europea*, ivi, pp. 175-187; L. Meoni, *Gli arazzi con le storie di Giuseppe ebreo per Cosimo I de' Medici,* in C. Innocenti (a cura di), *Gli arazzi con storie di Giuseppe ebreo per Cosimo I de' Medici. Il restauro,* Edizioni Polistampa, Firenze, 2013, pp. 29-31; Ead., *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea tra immagini, simboli e omaggi post mortem*, in B. Edelstein, V. Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo…,* cit., 2023, pp. 87-101.

[9] G. Targioni Tozzetti, *Prodromo Della Corografia e della Topografia Fisica della Toscana*, Stamperia Imperiale, Firenze, 1754, p. 102.

[10] ASFi, SFF, FM, 68, cc. 44*r*-45*v*, 50*r*.

[11] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo, tratto da diversi autori*, per la Tipografia di Michele Tramezzino, Venezia, 1557, p. 1*v*.

[12] Autore peraltro del poema in ottave *L'Assedio e impresa de Firenze* (1530) commissionatogli forse dal signore di Perugia Malatesta IV Baglioni (1491-1531), Mambrino Roseo era attivo a Roma dove, attorno al 1544, iniziò a tradurre opere spagnole per conto di Michele Tramezzino e di suo fratello Francesco, proprietari di una celebre libreria in via del Pellegrino.

[13] N. Conti, *Delle historie de suoi tempi*, Appresso Damian Zenaro, Venezia, 1589, pp. 336-337.

[14] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 4*r*.

[15] ASFi, GM, 31, c. 225*r*; ASFi, GM, 34, c. 8*r*. L'utensile in questione figura tra gli "Instrumenti di ferro et ferramenti di più sorti" consegnati il 18 maggio 1555. Sono grato a Bruce Edelstein per la segnalazione dei due documenti.

[16] G. Targioni Tozzetti, *Prodromo Della Corografia…*, cit., p. 103.

[17] F. Gurrieri, J. Chatfield, *Boboli Gardens*, Edam, Firenze, 1972, p. 72.

[18] D. Filardi, *L'Orto de' Pitti – Architetti, giardinieri e architetture vegetali nel giardino di Boboli*, Centro Di, Firenze, 2007, p. 26.

[19] B. Edelstein, V. Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp.31, 174.

[20] Ivi, p. 23.

[21] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 44*v*.

[22] A. Targioni Tozzetti, *Cenni storici sulla introduzione di varie piante nell'agricoltura ed orticoltura toscana*, Tipografia Galileiana, Firenze, 1853, p. 146; D. Filardi, *L'Orto de' Pitti…* , cit., pp. 71-72. (ASFi, SFF, FM, 68, cc. 1*r*, 4*r*, 19*v*, 20*v*, 25*v*)

[23] L. Medri, *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane – Allegorie mitologiche e i "Villani" nel giardino*, in L. Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, Silvana Editoriale, Milano, 2003, p. 110; Gabriella Capecchi, D. Pegazzano, S. Faralli, *Visitare Boboli all'epoca dei Lumi – Il Giardino e le sue statue nelle incisioni delle 'Statue di Firenze'*, Leo. S. Olschki, Firenze, 2013, p. 173; B. Edelstein, *Il Villano di Boboli. L'invenzione della scultura di genere*, in A. Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli: il Villano restaurato*, Sillabe, Livorno, 2019, pp. 53-55; B. Edelstein, V. Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., p. 326.

[24] G. Tatti, *Della Agricoltura di M. Giovanni Tatti lucchese libri cinque. Ne quali si contengono tutte le cose utile, & appartenenti al bisogno della villa*, Appresso F. Sansovino, Venezia, 1560, p. 54.

[25] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 52*v*.

[26] A. Targioni Tozzetti, *Cenni storici sulla introduzione di varie piante…*, cit., p. 153: «Non è guari che in questa città di Firenze s'incominciassino a fare belli campi di fruttati nani. Il primo che dessi così laudevole usanza di porre fu il Granduca Cosimo I».

[27] Con il suo programma iconografico allusivo al mito di Giove e della capra Amaltea, la Grotticina di Madama riconduceva all'agricoltura l'origine del potere divino, inteso come allegoria di quello politico. A. Rinaldi, *"Quattro pitaffi sanza le lettere": i primi anni del giardino di Boboli e lo spartimento del Tribolo*, in *Boboli 90, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino* (Firenze, 9-11 marzo 1989), Edifir, Firenze, 1991, pp. 25-27; L. Medri, *Le grotte*, in L. Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, cit., pp. 68-73, 98; A. Giannotti, *Il Teatro di Natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere*, Leo S. Olschki, Città di Castello, 2007, pp. 131, 153; D. Angelotti, *Il Giardino di Cosimo I: l'architettura e la botanica*, in A. Griffo (a cura di), *La prima statua per Boboli…*, cit., pp. 73-74.

[28] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 89*v*.

[29] Ivi, p. 89*r*.

[30] Ivi, p. 91*v*.

[31] Ivi, p. 91*r*.

[32] G. Tatti, *Della Agricoltura di M. Giovanni Tatti lucchese…*, cit., p. 72.

[33] B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the creation …,* cit., pp. 25-26.

[34] L. Zangheri, *Vasari e la Grotta Grande*, in *Boboli 90*, cit., pp. 398-400.

[35] G. Galletti, *La genesi della Grotta Grande di Boboli*, in I. Lapi Ballerini, L. Medri (a cura di), *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Centro Di, Firenze, 1999, pp. 230-233; Id., *Giardino di Boboli, la Grotta*

Grande, in V. Cazzato, M. Fagiolo, M. A. Giusti (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia Meridionale e isole*, Electa, Milano, 2001, pp.12-13; D. Smalzi, *Il vivaio di Boboli,* in C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari…*, cit., p. 188.

[36] Dal cancello partiva la viottola imbrecciata che, correndo sulla sinistra del rettilineo erboso, arrivava al Vivaio e proseguiva poi fino alla Grotticina; v. L. Baldini Giusti, Il "giardino della Grotta", in Gabriella Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino (a cura di), *Palazzo Pitti. La Reggia rivelata*, catalogo della mostra, Giunti, Firenze, 2003, pp. 424-435, p. 427.

[37] *Palazzo Pitti. La Reggia rivelata*, cit., p. 568; L. Medri, *Il Cinquecento. Le sculture e le fontane…*, cit., p. 112; V. Saladino, *L'antico a Boboli. Da Cosimo I a Ferdinando I*, in L. Medri (a cura di), *Il Giardino di Boboli*, cit., p. 167; Gabriella Capecchi, D. Pegazzano, S. Faralli, *Visitare Boboli all'epoca dei Lumi…*, cit., pp. 111-112.

[38] M. A. Signorini, V. Zucchi (a cura di), *La natura dipinta. Piante, fiori, animali nelle rappresentazioni di Palazzo Vecchio*, Aboca, Sansepolcro, 2018, pp. 108-113; B. Edelstein, V. Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 24-26.

[39] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., 1557, p.139v.

[40] Ivi, p.140r.

[41] Ivi, 1557, p. 142r.

[42] ASFi, SFF, FM, 68, c.2*r*; A. Targioni Tozzetti, *Cenni storici sulla introduzione di varie piante …*, cit., p. 201.

[43] G. Galletti, *Le collezioni medicee di agrumi: un patrimonio culturale vivente*, in A. Cazzani (a cura di), *Giardini d'agrumi. Limoni, cedri e aranci nel paesaggio agrario italiano*, Grafo edizioni, Brescia 1999, pp. 55-62; D. Filardi, *L'Orto de' Pitti…*, cit., pp. 85-88; Gabriele Capecchi, *Il granduca e le esperidi: digressioni sulle raccolte medicee di agrumi*, in D. Lippi, J. Nori (a cura di), *Gli agrumi ai raggi X*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2020, pp. 67-69.

[44] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 140*v*.

[45] Si ricordano la riedizione del 1568, curata dalla tipografia veneziana di Francesco Sansovino, e quelle date alle stampe dalla tipografia dei fratelli Fabio e Agostino Zoppini (1583) e dall'editore Nicolò Polo (1592).

[46] A. Targioni Tozzetti, *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana*, Tipografia Galileiana, Firenze, 1852, p. 232.

[47] G. A. de Herrera, *Libro di Agricoltura utilissimo*, cit., p. 4*v*.

Pesci e "pescagioni" tra Palazzo Vecchio e Boboli: da Bachiacca a Ligozzi

Valentina Conticelli

Nella committenza artistica di Eleonora di Toledo ricorrono frequenti i temi ispirati alla natura. La Camera Verde, affrescata da Ridolfo del Ghirlandaio, luogo nodale del suo appartamento, il Terrazzo decorato per lei da Francesco Bachiacca e la grotta nel giardino di Boboli sono pervasi da un'atmosfera bucolica, che caratterizza anche altri lavori sui quali poté esercitare il suo ascendente[1]. Tra questi spiccano due serie di arazzi tessuti dai cartoni dell'Ubertini, le spalliere a grottesca (1545-1553) per la Sala dell'Udienza[2] e la serie dei Mesi, che condividono l'ambientazione agreste e l'illustrazione di animali e piante. L'accostamento tra puntuali rappresentazioni naturalistiche, figure in metamorfosi e ibridi vegetali, animali e umani costituiva una peculiarità tipica della pittura a grottesca, cui fanno riferimento, anche se con modalità diverse, la maggior parte dei cicli sinora nominati. I pesci ricorrono spesso in questo genere pittorico, raffigurati appesi singolarmente o a gruppi, fin da Raffaello e Giovanni da Udine nei pilastri delle logge vaticane[3], oppure nei fregi delle volte[4] e nei bordi degli affreschi o degli arazzi.

Sappiamo che Eleonora seguiva Cosimo nelle cacce, partecipava con lui alla pesca[5] e si divertiva a spostare pesci da una vasca ad un'altra, sempre in compagnia del marito e di gentiluomini della corte[6]. Dalle raffigurazioni festose del Bachiacca, negli arazzi, sul Terrazzo, e nella grotta, si intuisce che i pesci, simbolo di ricchezza e prosperità, portavano allegria e anche salute. Lo testimonia Simone Porzio[7], celebre filosofo e medico napoletano al servizio della corte e favorito da Eleonora, che, inviando illustrazioni ittiche al duca, lo esorta a restituirle presto perché «il cardinale di Santa Croce, per certi homori melinconici, che li sono venuti, me pregha li mandi ad vedere di pesci»[8]. L'antica credenza che questi animali non si ammalassero mai, attestata da Aristotele e da Plinio[9], dovette generare il detto proverbiale, "sano come un pesce", tràdito da Boccaccio nel *Decameron* e citato da Erasmo negli *Adagia*[10].

I pesci nelle spalliere a grottesca

Nicole Dacos ritiene giustamente che la fortuna dei pesci nelle grottesche sia d'ispirazione antica, poiché essi ricorrono negli affreschi di Pompei e Ercolano e dovevano essere visibili agli artisti anche a Roma[11]. Di certo Vasari racconta che Giovanni da Udine, nel realizzare la Fontana dell'Elefante a Villa Madama per il cardinale Giulio de' Medici, imitò l'antico Tempio di Nettuno sul Palatino, «una stanza di poco ritrovata fra l'antiche ruine di Palazzo Maggiore, adorna tutta di cose naturali marine»[12], e «superò di gran lunga l'artifizio di quella stanza antica col fare sì belli accommodati quegli animali, conchiglie ed altre infinite cose somiglianti». Terminata questa impresa, il cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, inviò il pittore friulano a Firenze, a dipingere la loggia di Palazzo Medici nel 1521-22[13].

Tra i temi iconografici delle spalliere disegnate dall'Ubertini[14] e tessute da Nicolas Karcher e Jan Rost[15] (1545-1553), i pesci occupano una posizione primaria: essi costituiscono l'elemento unificante del bordo inferiore di tutti i dieci panni che compongono la serie, realizzata per essere appesa sotto gli affreschi di Francesco Salviati (1545-1547) nella

Fig. 1. Manifattura Fiorentina (Jan Rost) su disegno di Francesco Bachiacca, *Spalliera a grottesche*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Inv. Arazzi, n. 499.

Sala dell'Udienza. I pesci appaiono anche al centro dei panni, illustrati a coppie entro fragili sfere di vetro, e accompagnano i putti pescatori, posti agli angoli degli arazzi. I fanciulli sono raffigurati nudi, all'interno di grandi conchiglioni bagnati dall'acqua, mentre cavalcano mostruosi delfini[16] tenendoli per una pinna e reggono con l'indice gruppi conchiglie e pesci. L'ambientazione bucolica è sottolineata dalle figure femminili che intrecciano corone e mungono capre e dai più vari animali che celebrano l'abbondanza del creato e la felicità del ducato, cui alludono lo stemma Medici Toledo e la corona.

L'arazzo più lungo era posto in corrispondenza della scena principale del ciclo di Salviati, dedicata al Trionfo di Camillo[17] (fig. 1): al centro del panno è rappresentata una figura femminile con tre bambini. Interpretata come un'allegoria di *Caritas* nelle menzioni inventariali[18], la figura potrebbe invece rimandare con maggiore probabilità a fonti profane. Dato il contesto, infatti, più che ad una virtù cristiana, è possibile che costituisca un'allegoria della Fecondità, tema dipinto per ben due volte nelle feste delle nozze ducali, sia nell'arco di Porta al Prato che tra le imprese del fregio di Palazzo Medici[19]. D'altronde, la personificazione rappresentata nell'arazzo poteva anche essere in rapporto con la celebre statua di Giunone[20], conquistata da Camillo a Veio[21], portata in trionfo a Roma e raffigurata da Salviati nell'affresco sovrastante (fig. 2). L'eroe aveva rivolto alla dea un voto, per cui, in caso di vittoria le avrebbe dedicato un tempio sull'Aventino. La regina degli dèi, preposta ai matrimoni e ai parti, è la figura mitologica che maggiormente ricorre in associazione con la duchessa, definita da Vasari "Giunone istessa"[22].

Fig. 2. Francesco Salviati, *La statua di Giunone portata in trionfo da Furio Camillo,* particolare, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza.

Oltre a Giunone, l'eroe romano protagonista degli affreschi dell'Udienza era legato ad un'altra importante divinità femminile dai molti figli: Mater Matuta. Camillo aveva promesso di restaurare e dedicare un tempio anche alla Mater se avesse conquistato la città di Veio: e così effettivamente avvenne, come raccontano Livio e Plutarco[23]. A questo proposito, è interessante notare che la dea romana Matuta corrisponde nel racconto di Plutarco – fonte primaria del ciclo di Salviati – alla greca Ino-Leucotea[24]. È la dea della schiuma del mare che protegge i naviganti[25]: questa figura, insieme al figlio Palemone, potrebbe più facilmente connettersi alla fauna marina degli arazzi e al ruolo che vi svolgono i putti pescatori.

Diversamente dalla maggioranza delle rappresentazioni ittiche nelle grottesche, nel ciclo del Bachiacca i pesci sono raffigurati vivi, mentre galleggiano in vasi di vetro sorretti da esili e sinuose figure femminili (scille accovacciate con le gambe spalancate, fig. 3), oppure, lungo

Fig. 3. Manifattura Fiorentina (Nicola Karcher) su disegno di Francesco Bachiacca, *Spalliera a grottesche*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, in deposito presso l'Ambasciata d'Italia a Londra, Grosvernor Palace, Inv. Arazzi, n. 496.

il bordo, in contenitori a forma di conchiglia ripieni d'acqua (cfr. fig. 1). Il sottile gioco di ombre e riflessi creato dall'acqua nei vasi di vetro e nei vassoi è reso in modo magistrale dai tessitori ducali[26]. Si tratta della loro prima grande impresa per la corte fiorentina e sicuramente Rost e Karcher volvevano dimostrare la loro abilità con brani di eccezionale virtuosismo.

L'attenzione con cui si descrive l'elemento liquido in cui vivono i pesci è cosa piuttosto rara nel mondo fantastico della grottesca, un ambito dove la rappresentazione naturalistica poteva convivere con gli aspetti più paradossali, come d'altronde avviene proprio negli stessi panni per la Sala dell'Udienza, che traboccano di elementi insoliti, mostruosi e fantastici. Oltre alla rappresentazione della fauna marina, in ciascuno dei dieci arazzi ricorrono anche animali riconducibili alla terra e all'aria e in tutti i panni sono raffigurati coppie di bracieri fumanti. La reiterazione di questi motivi allude probabilmente ai quattro elementi di cui è costituito il mondo.

Come sottolineato da Lucia Tongiorgi fin dal 1982, la diffusione di illustrazioni ittiche si deve alla circolazione di interessi scientifici che si praticavano a corte[27]. A metà Cinquecento in Italia e in Europa si assiste infatti a una fioritura di testi illustrati sui pesci[28] e l'ambiente culturale fiorentino è del tutto partecipe di tali attenzioni. Allo storico Paolo Giovio si deve un *De piscibus romanis libellus* edito a Roma nel 1524, mentre il sopracitato Simone Porzio[29] aveva cominciato a lavorare a un trattato – all'epoca del suo soggiorno toscano, tra il 1549 e il 1551 – lasciato incompiuto, ma molto noto tra i naturalisti del Cinquecento[30]. E fu proprio Bachiacca a preparare i disegni per illustrare lo studio del napoletano,

Fig. 4. Attribuito a Francesco Bachiacca, *Rana pescatrice*, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Orn. n. 2057.

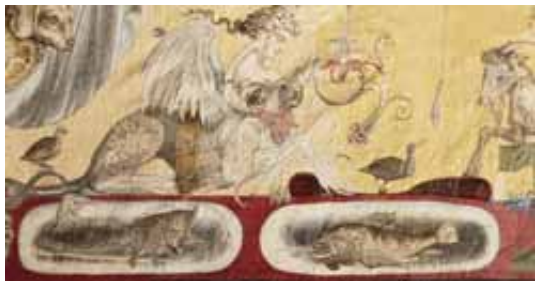


Fig. 5. Manifattura Fiorentina (Jan Rost) su disegno di Francesco Bachiacca, *Spalliera a grottesche*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Inv. Arazzi, n. 499.

Fig. 6. Baccio Bandinelli, *Capra,* Giovanni Fancelli, *Capricorno, Capre, Putti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Giardino di Boboli, Grotta di Madama .

come attestato dalle lettere del medico[31]; si tratta di immagini che poi utilizzò più volte nelle sue opere[32] e che a fine carriera lasciò al duca Cosimo[33]. Qualche traccia di queste illustrazioni e dei cartoni per le spalliere si conserva ancora al Gabinetto Disegni e Stampe. È già stato notato che nel *corpus* fiorentino di disegni di pesci (GDSU, Orn. 2022-2087) si trovano alcune tavole che presentano precise rispondenze con gli animali di Bachiacca[34] (figg. 4-5) e recentemente l'ipotesi che possano essere ricondotte alla mano dell'Ubertini è stata condivisa anche da Lucia Tongiorgi. La riproduzione puntuale di specie animali nelle grottesche fu influenzata al suo avvio dalla tradizione fiamminga[35]. Anche questo è un dettaglio significativo: Bachiacca fu fortemente debitore a quella scuola e il suo talento per la rappresentazione degli animali unito all'estro fantastico doveva renderlo bene accetto alla duchessa, che pure condivideva il gusto per la pittura nordica[36].

I pesci nella Grotticina di Madama

Un'altra fantasiosa iconografia ittica dell'Ubertini si rintraccia nella cosiddetta grotta di Madama[37] (1553-1556, fig. 7), che, nel giardino di Boboli, è l'unico monumento integro risalente all'epoca della duchessa. La decorazione degli antri artificiali, a Firenze come altrove, era spesso caratterizzata dalla rappresentazione della feconda abbondanza della natura in cui gli animali della terra, dell'acqua e dell'aria, costituivano il punto cruciale di una più vasta immagine cosmogonica.

Nell'antro di Madama, sulla parete di fondo (fig. 6), le sculture di capre e caproni realizzate da Baccio Bandinelli e Giovanni Fancelli si inerpicano tra le spugne. La capra dalle mammelle rigonfie costituisce un'allusione alla fertilità, vero e proprio tema conduttore nella celebrazione encomiastica e iconografica della duchessa[38]. Oltre alle capre, già ricorrenti nelle spalliere a grottesca e nella serie di arazzi dei Mesi, ove compaiono scene di mungitura, sulla parete si trovano due puttini che afferrano pesci, soggetto che, come abbiamo visto, caratterizzava anche le spalliere. Al putto che tiene un pesce è attribuito un forte significato erotico nell'emblematica cinquecentesca, perché Cupido con delfino e fiori incarna la benevolente signoria di Amore su mare e su terra[39].

Sia le capre che i puttini gettavano originariamente acqua nella fontana, animando con i loro schizzi la parete rocciosa[40]. Sulla volta dipinta ad affresco da Bachiacca[41] (fig. 7), la decorazione si dispone simmetricamente entro cornici mistilinee a stucco circondate da tartari, all'interno delle quali putti festanti afferrano volatili e pesci. Nei riquadri ricorrono anche specie esotiche, quali un tacchino[42], saldamente abbracciato da uno dei putti, e una giraffa[43], un animale conosciuto a Firenze fin dal Quattrocento. Essa è raffigurata insieme al suo conduttore sotto un fantasioso arco colorato sorretto da erme maschili.

A ribadire l'ambiente marino della grotta contribuiscono quattro pesci e un granchio[44] ancora visibili, sulla parte più interna del soffitto, proprio

Fig. 7. Francesco Bachiacca, *Volta della Grotta di Madama con putti e grottesche*, Firenze, Giardino di Boboli.

sopra la parete di spugne con le capre e i putti che gettano acqua nella vasca. È possibile che la decorazione ittica fosse originariamente più estesa: oggi, infatti, vaste porzioni di affresco risultano irrimediabilmente scomparse. Inoltre, nel tondo centrale ritorna, ancora, il motivo del fanciullo che afferra un delfino, purtroppo pesantemente ridipinto. A fianco della scena con la giraffa, è poi raffigurato un curioso padiglione a forma di lampadario cui sono appesi dei pesci (fig. 8). Questo bizzarro ornamento era anticamente ripetuto sulla volta. Una fotografia sfuocata, risalente all'inizio del Novecento[45], testimonia che due scene di questo genere, affiancate da una parte dalla giraffa e dall'altra da una testa femminile entro trofei di conchiglie[46] (figg. 12-14), erano dipinte su ciascun lato della decorazione. Al netto delle ridipinture e delle lacune attuali, è possibile che originariamente quattro girandole ittiche fossero raffigurate nella grotticina di Madama. Al di sotto di esse, almeno in due casi era raffigurata una vasca con pesci all'interno, conchiglie lungo il bordo e teste all'antica maschili e femminili sulla facciata (figg. 9-10, 13-14). Le vasche erano accompagnate da un satiro che ne reggeva il tendaggio[47] (fig. 11).

La girandola con pesci costituisce una declinazione particolarmente fantasiosa di un elemento tipico del linguaggio figurativo della grottesca cui abbiamo già accennato, quello dei pesci appesi, singolarmente o a gruppi, all'interno di festoni o nel partito decorativo principale[48].

La vasca con pesci invece è un soggetto più raro, ricorda concettualmente gli acquari di vetro delle spalliere d'arazzo, ma anche le meravigliose vasche della Grotta degli Animali a Castello, variamente attribuite e forse coeve al fiorire di iconografie ittiche che si manifestano nella corte[49]. Quello che rimane di questa parte della decorazione è davvero poco leggibile. Forse la presenza di teste all'antica, che si intravedono sul bordo delle vasche, potrebbe costituire l'indizio di qualche dotta citazione antiquariale: magari una celebre fontana o vasca dell'antichità descritta dalle fonti, finora non riconosciuta. Come è noto i pesci erano ricercatissimi nell'antica Roma e la mania per le *piscinae* con cui gli aristocratici arricchivano le loro dimore è addirittura stigmatizzata da Marziale[50]. Gli allevamenti ittici erano talmente diffusi nelle

Figg. 8-11. Francesco Bachiacca, *Volta della Grotta di Madama con putti e grottesche*, particolari Firenze, Giardino di Boboli.

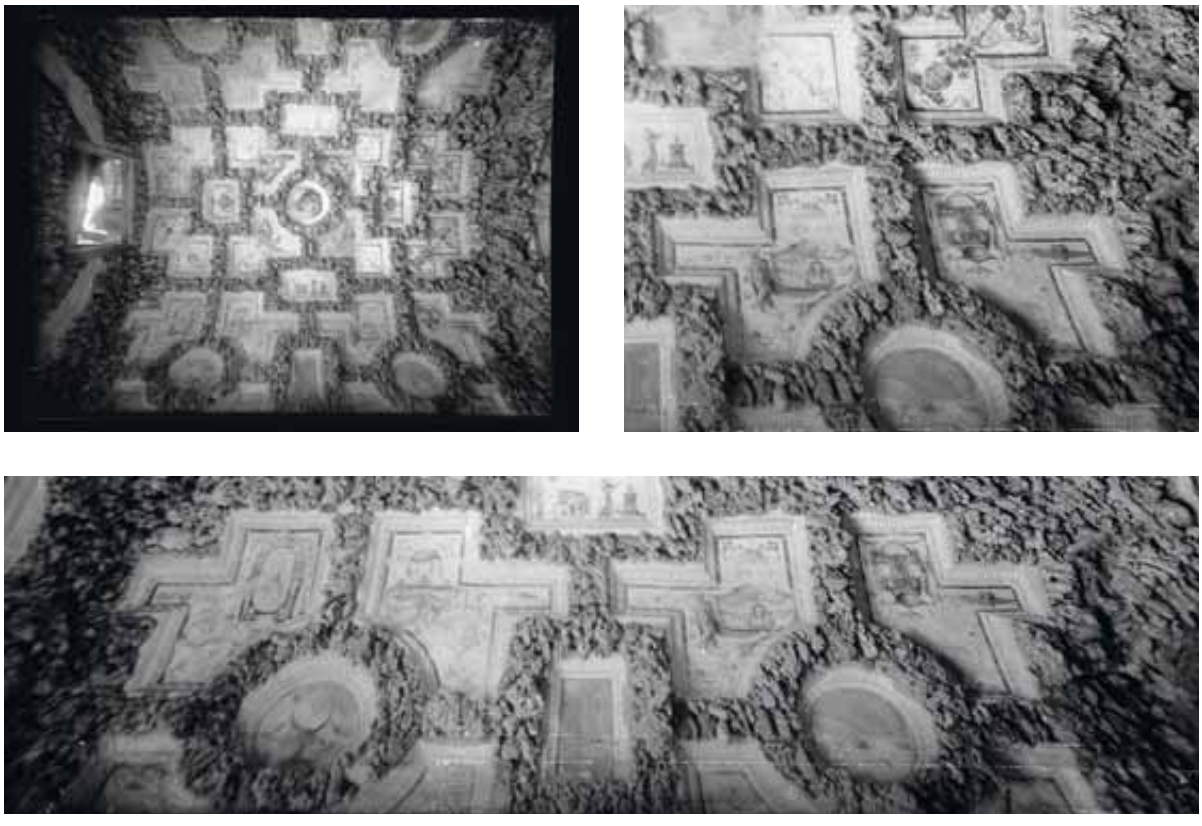
ville patrizie che venivano illustrati anche in pittura in diversi ambienti della casa[51]. Nel contesto del giardino, inoltre, le vasche si collegano proprio ai due vivai/peschiere costruiti a Boboli per volere della duchessa. La grotta, infatti, si trovava nel mezzo a queste due grandi riserve d'acqua[52] che alimentavano, oltre al giardino e alle sue fontane, anche il palazzo ducale e le fontane di piazza: quello superiore attualmente corrispondente alla Vasca del Forcone, e quello inferiore, preesistente, al posto del quale sorgerà la grotta del Buontalenti[53].

Fortuna

Infine, a conclusione di queste osservazioni, merita un breve accenno l'espandersi degli interessi per la fauna marina sotto Francesco I[54].

Il secondo Granduca conservava nel suo Studiolo in Palazzo Vecchio «molte pitture di pesci al vivo retratti»[55], e alcuni temi della parete dell'acqua di quel celebre ambiente erano concepiti come scene di pesca, di coralli, di porpore e di perle[56]. Inoltre la grotta del Buontalenti, realizzata per volere di Francesco a partire dal 1583, mostra molte affinità con quella di Madama, che ne costituisce l'antecedente più prossimo[57]. Infatti qui, nella prima sala dell'antro, sembra quasi prendere corpo il tema iconografico delle vasche affrescate da Bachiacca sulla volta della Grotticina. Una sfera di vetro con pesci vivi sarà collocata sull'apertura centrale del soffitto della prima stanza, forse a ricordare l'originaria funzione di vivaio dell'ambiente[58]. Il "rovesciamento" concettuale causato dalla presenza di un elemento acquatico sul soffitto della grotta, già attestato nella grotticina, si fa concreto in quello buontalentiano.

Anche a Pratolino il tema della pesca risulta centrale nella grotta di Teti, costruita nelle viscere del gigante Appennino e protagonista di un ulteriore "rovesciamento", perché la grotta marina è collocata dentro a una montagna. Sulle sue pareti «tutti i modi che si usano per pescare pesci grandi e piccoli» erano stati dipinti da Jacopo Ligozzi[59].



Figg. 12-14. Francesco Bachiacca, *Volta della Grotta di Madama con putti e grottesche*, veduta generale e particolari, fotografia storica, 1922-24 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, neg. n. 11983.

Un processo analogo si rintraccia nell'ambiente più emblematico della committenza di Francesco I de' Medici: la Tribuna degli Uffizi. Qui la volta è costellata di migliaia di conchiglie di madreperla, che conferiscono alla cupola una valenza marina. La fortuna iconografica dei motivi ittici ricorrenti negli studioli e nelle grotte medicee fin dai tempi di Cosimo e Eleonora confluisce nel fregio «con nicchi, sassi pesci e altre cose»[60], dipinto sullo zoccolo della Tribuna da Jacopo Ligozzi, il pittore che ereditò il ruolo di Bachiacca nella rappresentazione naturalistica presso la corte[61]. Questo fregio, oggi perduto, insieme alle conchiglie della volta, alle scille, ai tritoni e alle erme ittiformi del tamburo, concorreva a caratterizzare la straordinaria camera delle meraviglie del Granduca, concepita dal suo ideatore alla stregua di una caverna artificiale piena di tesori, come una "spelonca" marina[62].

[1] Si veda da ultimo V. Conticelli, *Gli animali della duchessa. Grottesche, simboli e imprese nelle stanze di Eleonora,* in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo del Tesoro dei Granduchi, 6 febbraio – 14 maggio) a cura di B. Edelstein, V. Conticelli, Sillabe, Livorno 2023, con bibliografia.

[2] Sulla possibile influenza di Eleonora su questo ciclo, L. Meoni, *La duchessa Eleonora di Toledo e gli arazzi della manifattura medicea, tra immagini, simboli e omaggi post mortem,* in *Eleonora di Toledo e l'invenzione,* cit., pp. 91-92; G. La France, *Bachiacca. Artist of the Medici Court,* Olschki, Firenze 2008, p. 237.

[3] Cfr. per esempio N. Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico,* seconda edizione aggiornata, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1986, pp. 34-35; Ph. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion 1997, p. 25. Per l'identificazione di pesci e molluschi rappresentati nelle logge si veda G. M. Carpaneto, A. Merante, G. Cibertini, M. Scalici, *L'itinerario della biodiversità animale,* in *Raffaello e l'immagine della natura. La raffigurazione del mondo naturale nelle decorazioni delle Logge vaticane*, a cura di G. Caneva, G. M. Carpaneto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2010, pp.79-92; G. M Carpaneto, G. Caneva, *Gli elementi naturalistici nella rielaborazione rinascimentale delle grottesche*, Ivi, pp. 247-249.

[4] Precedentemente alle logge anche nei fregi della Stufetta del Cardinal Bibiena, cfr. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance,* The Warburg Institute, University of London, London 1969, pp. 103-104; 110; N. Dacos, *Le logge di Raffaello. La storia e gli artisti*, in *Raffaello e l'immagine,* cit., p. 16; nella stufa di Giovan Matteo di Giberti in Vaticano e nel bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo, cfr. B. Contardi, *Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo,* in *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e altre stufe romane del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo) a cura di B. Contardi, H. Lilius, Romana Società Editrice, Roma 1983, pp. 51-71; L. Saari, *Lettura della decorazione pittorica del bagno di Clemente VII*, pp. 82-88, 95; figg. 83-97.

[5] «Il trarre la lancetta ai pesci di laghi e stagni di varii mari, è spasso grande de' li signori, ma ci bisogna avanti dare da mangiare a' pesci, et per tirare la lancetta, come usava di fare il nostro Gran Duca Cosimo soventemente appo l'inverno per suo diporto e spasso», A. Del Riccio, *Del giardino di un re*, a

cura di D. Heikamp in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie storiche*, Atti del convegno (Siena – San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978) a cura di G. Ragionieri, Olschki, Firenze 1981, p. 92.

[6] ASFi, Mediceo del Principato (MdP) 1170a, c. 795*r* (2 settembre 1550; Medici Archive Project "MAP", doc. id. 6421): «Oggi il duca et la duchessa hanno pescato et preso lucci, tinche, gamberi et altri pesciami. Hieri preseno de' fagiani et de' beccafichi»; Ivi, c. 345*r* (15 agosto 1545; Map, doc. id. 5643): «Loro excellentie sono ite alle Chascine per peschare, anzi per chavare cierto pescie di luogho e meterlo in altro. Et chon loro è ito don Giovanni di Luna, arivato in poste sul loro montare a chavallo, et messer Alexandro Malegonelle», Lettera di Vincenzo Ferrini da Poggio a Caiano a Pier Francesco Riccio; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Sillabe, Livorno 2022, pp. 35-36, nota 14.

[7] E. Del Soldato, *Simone Porzio. Un aristotelico tra Natura e Grazia.* Roma 2010; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the creation*, cit., pp. 51 e note, 68-69, 92, nota 76; e *infra* note 20-25.

[8] R. La France, op. cit., 2008, p. 368, n. 228.

[9] Aristotele, Part. An. 602b e Plinio Nat. Hist. 9, 156.

[10] G. Boccaccio, *Decameron*, 9, 3; B. Cellini, *Vita*, 1, 59; Erasmo da Rotterdam, *Adagi*. Prima traduzione italiana completa, a cura di E. Lelli, Bompiani, Milano, 2013, p. 2355.

[11] Cfr. N. Dacos, *Le logge di Raffaello…,* cit., p. 37; Id., *La découverte…*, cit., pp. 110-111; Id., *Alle fonti della natura morta italiana. Giovanni da Udine e le nature morte nei festoni*, in *La natura morta in Italia*, a cura di C. Pirovano, F. Zeri, F. Porzio, Electa, Milano 1989, vol. 1, p. 63.

[12] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll. (Ristampa anastatica dell'edizione Sansoni del 1906), Le Lettere, Firenze 1998, vol. 6, p. 556.

[13] A. Cecchi, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, «Paragone. Arte», 34, 1983, 399, pp. 20-44; N. Dacos, C. Furlan, *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Casamassima, Udine 1987, I, pp. 154-155; B. Edelstein, *The Camera Verde: A Public Center for the Duchess of Florence in the Palazzo Vecchio*, «Mélanges de l'École Française de Rome: Italie et Méditerranée», 105, 1, 2003, pp. 59-60.

[14] L'artista, particolarmente versato nelle grottesche e «ottimo pittore in ritrarre tutte le sorti di animali» (G: Vasari, *op. cit.*, III, p. 592; VI, p. 455) lavorò sia agli apparati delle nozze (R. La France, *op. cit.*, p. 76, cat. nn. 161-162) del 1539 che nel celebre piccolo scrittoio del duca Cosimo «tutto pieno d'uccelli e di diverse maniere d'erbe rare», cfr. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici: Guida storica,* SPES, Firenze 1980, p. 49; F. Vossilla, *Cosimo I, lo scrittoio del Bachiacca, una carcassa di capodoglio e la filosofia naturale*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, 2/3, pp. 381-395; M. Signorini, *Sulle piante dipinte da Bachiacca nello scrittoio di Cosimo I a Palazzo Vecchio*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, pp 396-407; R. La France, *op. cit.*, pp. 220-223, n. 65. Il fratello di Francesco, Antonio, era uno stimato ricamatore di corte impiegato dalla duchessa: Ivi, pp. 33-34, 90; R. Orsi Landini, B. Niccoli, *Moda a Firenze, 1540-1580: Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Polistampa, Firenze 2005, pp. 175-177.

[15] Sulla serie cfr. C. Adelson, *Bachiacca, Salviati and the Decoration of the Sala dell'Udienza in the Palazzo Vecchio*, in *Le arti del Principato Mediceo*, Edizioni Medicee, Firenze 1980, pp. 141-200; Id*., The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1543-1553*, Ph. D. Diss., New York University, Ann Arbor, Michigan (University Microfilms) 1990, pp. 205-262; L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Sillabe, Livorno 1998, pp. 172-185; R. La France, *op. cit.*, pp. 83-84, 229-244, n. 89.

[16] Molto simili al delfino cavalcato da Cupido nella scena con Venere e Amore della Stufetta raffaellesca del Cardinal Bibbiena incisa da Marco Dente; cfr. H. Malme, *La Stufetta del cardinal Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali*, in *Quando gli dei si spogliano,* cit., pp. 41-43.

[17] Sulla sala cfr. L. Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*, ph. D. dissertation, 4 voll., New York University, 1963, pp. 162-165, 370-373; E. Allegri, A. Cecchi, *op. cit.*, pp. 40-47; per l'iconografia delle storie di Camillo, si veda R. Guerrini, *L'immaginario del Principe e l'uso dell'antico: due episodi nella Firenze medicea tra manierismo e barocco*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento*, a cura di A. Restucci, Banca Monte Paschi di Siena, Siena 1999.

[18] Cfr. R. La France, *op.cit.*, p. 363. Per l'associazione del trionfo con l'arazzo con la cosiddetta *Caritas,* cfr. C. Adelson, *op. cit.*, pp. 142-143, fig. 43a; L. Meoni in *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 marzo – 19 giugno 2002) a cura di T. P. Campbell, Metropolitan Museum of Art, New York 2002, pp. 514-516, n. 60.

[19] Sul frontone dell'arco di Porta a Prato era dipinta proprio *Fecunditas* con cinque bambini attorno, P. Giambullari, *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedij, in quelle recitate*, Impressa in Fiorenza per Benedetto Giunta, 1539, pp. 7, 10. Oltre che sull'arco il tema era ribadito anche tra le imprese del fregio di Palazzo Medici dove compariva *Ibidem*, p. 22: «una bella donna ricca di molti figlioli posta (come nell'arco si disse) per la Feconditade et diceva il motto d'intorno *Venturos tollemos in astra nepotes*» (Virgilio, *Aen.*, III, 158). L'associazione tra l'arazzo della cosiddetta *"Carità"* e la duchessa era già stata suggerita da R. La France, *op. cit.*, p. 237.

[20] Sugli attributi di Giunone in relazione, al matrimonio, alla fecondità e al parto, cfr. G. Boccaccio, *Gen.* 9, 1; V. Cartari, *Le Imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*, in Venetia per Francesco Marcolini, 1556, cc. XXXV*r*-XXXX*r*; L. G. Giraldi, *De Deis gentium Libri sive Syntagmata XVII*, Lugduni, apud feredes Jacobi Juncate, 1565, pp. 105-117.

[21] Livio, 5, 22-23, 31; Plutarco, *Camillo*, 6, 1-3.

[22] G Vasari, *op. cit.*, 8, p. 74. Sul tema cfr. J. Cox-Rearick, "*La Ill.ma Sig.ra Duchessa felice memoria": The Posthumous Eleonora di Toledo*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo Duchess of Florence and Siena*, a cura di K. Eisenbichler, Ashgate, Aldershot, 2004, pp. 250-253; B. Edelstein, "*La fecundissima Signora Duchessa": The Courtly Persona of Eleonora di Toledo and the Iconography of Abundance,* in *The Cultural World…*, cit., pp. 71-97; Id., *"La fecundissima e iocundissima Signora Ducessa" Eleonora di Toledo e i figli*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 284-285. La duchessa viene associata alla dea anche negli apparati per l'ingresso dei duchi a Siena nel 1560 (cfr. Ivi, pp. 394-395) e, dopo la sua morte, sulle pareti del celebre *Studiolo* di Francesco, dove il suo ritratto è collocato proprio sopra la statua e lo sportello di Giunone, cfr. V. Conticelli, "*Guardaroba di cose*

rare et pretiose". Lo Studiolo di Francesco I, arte, storia e significati, Agorà, Lugano 2007, pp. 129, 279-286.

[23] Livio, 5, 19, 23; Plutarco, *Camillo* 5, 1-2; Ovidio, *Fast.* 6, 477.

[24] Affronterò questo tema in *Grottesche per Furio Camillo. Miti del mare tra Bachiacca e Salviati negli arazzi per la Sala dell'Udienza*, in *Philologia cum figuris. La versatilità degli studi classici.* In ricordo di Roberto Guerrini, a cura di M. Caciorgna, in corso di stampa.

[25] Omero, *Od.*, 5, 333; Properzio, *El.*, 2, 28, 19.

[26] Si noti che poteva essere ben presente agli artisti fiorentini il brano della *Pesca miracolosa* dei cartoni raffaelleschi per la serie di arazzi con gli Atti degli Apostoli, dipinto da Giovanni da Udine, N. Dacos, C. Furlan, *op. cit.*, I, p. 18; N. Dacos, *Alle fonti…,* cit., p. 57.

[27] Cfr. L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni degli Uffiizi*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di P Barocchi, G Ragionieri, Olschki, Firenze 1982, III, p. 7-39; Eadem, *L'immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto "arte -natura" tra manierismo e prima età moderna,* in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi, sec. XVI, XVII*, catalogo della mostra (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) a cura di R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, Olschki, Firenze 1984, pp. 43-50, 104-108; F. Vossilla, *op. cit.*; M. Signorini, *op. cit.*; R. La France, *op. cit.*, pp. 85, 231, 305, n. 165, 368, n. 118.

[28] L. *Tongiorgi Tomasi*, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni…*, cit.; K. Kolb, *Gravures, artistes et hommes de sciences. Essai sur les traités de posissons de la Renaissance,* Editions des cendres, Paris 1996; Id., *Les traités d'ichtyologie vers 1555. La naissance de la peinture scientifique,* «Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie», 28, 2021, pp. 65-87; A.J. Grieco, *Floridiano Malatesta da Rimini e i trattati di ittiologia della metà del Cinquecento,* in *Scrivere il Medioevo. Lo spazio, la santità, il cibo. Un libro dedicato ad Odile Redon,* a cura di B. Laurioux e L. Moulinier-Brogi, Viella Libreria Editrice, Roma 2001, pp. 310-311.

[29] L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni…*, cit., p. 13; E. Del Soldato, *op. cit.*; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., p. 51 e note, 68-69, 92, nota 76.

[30] L'opera di Porzio è in anticipo su celebri testi di ittiologia editi negli anni Cinquanta da Pierre Belon, Conrad Gesner, Guillaume Rondelet e Ippolito Salviani e contemporanea agli studi sui pesci di Ulisse Aldrovandi, che si fece inviare il lavoro del filosofo napoletano da Giovan Francesco Pinelli. Alla biblioteca Ambrosiana di Milano si conserva un manoscritto di poche carte (*Simonis Portij tractatus de piscibus*, ms. ambr. Q 122 sup., cc. 17*r*-24*r*) che potrebbero costituire un abbozzo di un testo più completo, probabilmente perduto; cfr. E. Del Soldato, *op. cit.*, pp. 92-95; D. Castelli, *Tra ricerca empirica e osservazione scientifica. Gli studi ittiologici di Simone Porzio,* «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», 2007, pp. 105-123; entrambi con bibliografia precedente.

[31] R. La France, *op. cit.*, pp. 85, 305-306, 356 doc. n. 97; 368, doc. n. 118.

[32] Pesci ricorrono anche nello Studiolo di Cosimo (cfr. F. Vossilla, *op. cit.*) sempre dovuto al Bachiacca, che li ripropone all'interno di contenitori a forma di conchiglia, anche sul Terrazzo della Duchessa, cfr. R. La France, *op. cit.*, pp. 264-265, n. 89; V. Conticelli, *Gli animali…*, cit.

[33] Il 25 luglio 1556 la Guardaroba riceve «Da Sua Eccellenza […] uno cartone dipinto da Bachiacca di una pescagione per tessere dua libri di ritratti di varii pescii et animali et dua fogli grandi con due pesci et due animali ritratti, recò tutto Francesco Bachiacca pittore», cfr. R. La France, *op. cit.*, p. 369, n. 118. È possibile che i disegni di pesci, mostrati da Francesco I a Ulisse Aldrovandi a Palazzo Vecchio nel 1577 e conservati molto probabilmente nello Studiolo del granduca, non fossero solo quelli di Jacopo Ligozzi, ma anche dei più antichi che Bachiacca aveva a suo tempo consegnato alla Guardaroba, cfr. L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica nelle più antiche collezioni…*, cit., p. 16; Ead. *L'immagine naturalistica a Firenze…,* cit., p. 48, nota 45; V. Conticelli, "*Guardaroba di cose rare…,* cit., p. 64, tutti con bibliografia.

[34] Cfr. F.M. Else, *Globefish, sturgeon and trout. Duke Cosimo Ide' Medici, Bachiacca and the consuming culture of fish*, «Medicea», 9, 2011, pp. 20-29; L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica a Firenze…*, cit. pp. 47-50; 104-108; Ead., *Le creature del mare nelle carte geografiche*, in *Il Terrazzo delle Carte Geografiche agli Uffizi*, a cura di A Bisceglia, A Godoli, D. Smalzi, C. Todaro, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (Va), 2022, pp. 97-108.

[35] In particolare dal pittore miniatore Jan Ruyssch, attivo nella bottega di Raffaello e maestro di Giovanni da Udine, cfr. N. Dacos, *La decouverte…* cit., p. 104; *Raffaello e l'immagine…*, cit., p. 16.

[36] Sull'influenza dell'arte fiamminga in Bachiacca cfr. R. La France, *op. cit.*, pp. 64, 111-112, 115. Essendo cresciuta in Spagna e allevata a Napoli, la duchessa doveva essere abituata al linguaggio nordico, cfr. *Eleonora di Toledo e l'invenzione…*, cit., pp. 224-226.

[37] Sulla grotta cfr. principalmente L. Baldini Giusti, *Grotticina della Madama (Scheda B. 5),* «Bollettino d'arte», 64, 1979, pp. 92-97; C. Giannotti, *Il teatro di natura: Niccolò Tribolo e le origini di un genere: la scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2007, pp. 128-133; R. La France, *op. cit.*, pp. 267, n. 90; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., pp. 122-132.

[38] Come osservato da B. Edelstein (*Eleonora di Toledo and the Creation…*, cit., p. 123), la capra rinvia anche al ritorno dell'età dell'oro espresso da Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* e ricorrente per la presenza della fenice negli apparati per le nozze e nella Camera Verde.

[39] A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Adelphi, Milano 2009; pp. 405-408.

[40] Il tema del fanciullo che tiene un pesce guizzante, diffusissimo dall'antichità al Rinascimento, godeva sicuramente di buona fortuna in quel momento, visto che contemporaneamente alla grotta si allestiva una nuova fontana per il cortile di Palazzo Vecchio, con lo splendido bronzetto di Verrocchio proveniente dalla Villa di Careggi, cfr. B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the Creation*, cit., pp. 127-128. Sul motivo iconografico del putto con delfino cfr. anche C. Avery, *A school of Dolphins*, Thames and Hudson, London, 2009.

[41] Frammentaria e pesantemente ridipinta, cfr. L. Baldini Giusti, *op. cit.*; R. La France, *op, cit.*, p. 267, n. 90; L. Medri, *I restauri del Novecento nelle grotte artificiali del Giardino di Boboli. Due episodi emblematici: la Grotticina di Madama (1553-55) e il suo giardino segreto*, in *Il giardino storico italiano* (atti del convegno, Saint Vincent 1991), a cura di F. Nuvolari, Electa, Milano 1992, pp. 171-178

[42] Cfr. L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2016, p. 17.

[43] Cfr. A. Groom, *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Brill, Leiden 2019, pp. 179-207; P. Lurati, *Animali meravigliosi. Orientalismo e animali esotici a Firenze in poca tardogotica e rinascimentale. Conoscenza, immaginario, simbologia*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2021, pp. 78-80, 92-94, 122-123, 174-175, 225-23.

[44] Tra questi animali si distingue forse una triglia.

[45] Gabinetto Fotografico degli Uffizi, negativo n. 11983. Probabilmente risalente all'epoca del restauro della grotta che avvenne tra il 1922 e il 1924, cfr. L. Medri, *op. cit.*, 1992.

[46] Questo tipo di figura femminile è ripresa dalle spalliere ad arazzo in particolare da inv. Arazzi n. 38.

[47] Oggi sono visibili solo dei lacerti.

[48] Cfr. note 3-4. Nelle decorazioni a grottesca i pesci ricorrono sovente nelle volte, con valore decorativo o simbolico, come avviene per esempio nel bagno di Giovan Matteo Giberti in Vaticano, attribuito a Giulio Romano e a Napoli nella volta del refettorio dipinto da Vasari a Sant'Anna dei Lombardi. Successivamente, nella seconda metà del Cinquecento la fauna marina costituisce un motivo molto diffuso, che si riscontra a Caprarola nella Sala del Liocorno (1560-65); a Città di Castello negli affreschi di Giovanni Antonio Paganino, in Palazzo Vitelli a Sant'Egidio (1570 circa) e, sempre nello stesso complesso, nella Loggia della Palazzina per mano di Cristofano Gherardi e Prospero Fontana (1570-73); nello stesso periodo anche nelle volte della biblioteca di San Giovanni Evangelista a Parma (1573-75) e nei castelli di Torrechiara e Soragna negli affreschi di Giovanni Baglione e Giovanni Antonio Paganino (1580-83). Tra le decorazioni che esulano dalla grottesca, vale la pena ricordare la Stanza dei Pesci nel Palazzo Ducale di Mantova, dipinta da Giovanni Battista Bertani tra il 1558 e il 1561.

[49] Cfr. C. Giannotti, *op. cit.*, pp. 121-122, ma più convincentemente Ead., *La grotta genitrice. Dal mito classico allo zoo di Pietral,* «Opus Incertum», 2018, p. 34, con bibliografia. Cristina Acidini aveva ipotizzato che Bachiacca potesse aver progettato la parte figurativa della grotta degli animali, C. Acidini, G. Galletti, *Le Ville e i Giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pi), 1992, pp. 109-110.

[50] Marziale, 10, 30.

[51] «Evidentemente questo il clima in cui agli antichi quadretti con pesci si affiancano le nuove "pitture di vivaio" […]. Perfino in città, a Pompei, qualche vasca di casa si dota di nidi per pesci; ma i più fanno dipingere nei cortili, nei viridari e perfino nelle camere da letto i vivai che non hanno» (S. De Caro, *I soggetti umili nella pittura romana: la natura morta,* in *Roma. La pittura di un impero*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009 - 17 gennaio 2010), a cura di E. La Rocca, Skira, Milano 2009, p. 85.)

[52] Un documento testimonia l'esistenza di un condotto che portava l'acqua dal giardino a Palazzo Vecchio e alla grotta di Madama, ASFi, SFF, FM, 2, c. 157: «più jaia e sassi datoci per il condotto sopradetto che viene fuori da Firenze e per l'aqua del giardino detto de Pitti che vano in palazzo e per li condotti de la grotta di detto giardino», in G.le Capecchi, *Regesto documentario della "Grotta grande" nel giardino di Boboli in Firenze (Parte prima: 1556-1593*), dattiloscritto conservato alla Biblioteca degli Uffizi, p. 4.

[53] E. Ferretti, *Acquedotti e fontane nel Rinascimento in Toscana*, Olschki, Firenze 2016, pp. 84-85; 105-115; B. Edelstein, *Eleonora di Toledo and the creation…*, *op. cit.*, pp. 113-115, 139.

[54] Cfr. L. Tongiorgi, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni…*, cit.; Ead., *L'immagine naturalistica a Firenze…*, cit.; Ead., *Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica,* in L. Tongiorgi, G. Olmi, *De piscibus. La bottega di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, a cura di E. Crea, Edizioni dell'Elefante, Roma 1993, pp. 43-47; L. Conigliello, *Pesci crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, «Paragone Arte», 42, 1991; A. Concin, *Splendid Gifts and a Florentine Architect for Emperor Rudolf II: Antonio Lupicini at the Imperial Court in Prague (1578-1580)*, «Studia Rudolphina», 20, 2020, pp. 25-49.

[55] Cfr. nota 33. Aldrovandi afferma di aver visto le tavole di Ligozzi durante la sua visita al Casino di San Marco, che si svolse il giorno prima di quella a Palazzo Vecchia e non menziona l'autore dei disegni visti a Palazzo Vecchio.

[56] V. Conticelli, *Lo Studiolo…*, *passim*.

[57] In entrambi gli antri ricorre il tema panico e boschereccio, tipico delle grotte artificiali del Cinquecento.

[58] Si conservano pagamenti per la rena posta nel fondo dei due vivai: «Guasparri di Jacopo renaiolo de avere addì 25 di giugno 88 per conditura dell'appiè calcina ricevuta dalli appiè fornaciai da dì 28 aprile 88 a questo dì e prima. E addì detto per braccia trenta quadre di iaia d'Arno portate il detto alla grotta del giardino sino di novembre 1586 messa nel fondo de 2 vivai di detta grotta dove stanno i pesci»; ASFi, SFF, FM, 64, c. 83, in G.le Capecchi, *op. cit.*, pp. 67-68.

[59] L. Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle* meraviglie, Edizioni Gonnelli, Firenze 1979, p. 146; A. Del Riccio, *Del giardino di un re*, a cura di D. Heikamp, in *Il giardino storico italiano…* , cit., pp. 91-92; D. Heikamp, *Animali e piante a Pratolino*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskvits, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 130-138; M. E. De Luca, *Jacopo Ligozzi. Metamorfosi del naturale*, in *Jacopo Ligozzi,"Altro Apelle"*, a cura di M. E. De Luca, M. Faietti, Giunti, Firenze 2014, pp. 47-48.

[60] V. Conticelli, *La 'spelonca' di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in, *La Tribuna del Principe. Storia, contesti, restauro*, Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Grifoni, 29 novembre – 1 dicembre 2012), a cura di A. Natali, A. Nova, M. Rossi, Giunti, Firenze 2014, pp. 153–163; L. Conigliello, *L'officina decorativa. Il ruolo di Jacopo Ligozzi*, Ivi, p. 93.

[61] L. Tongiorgi, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni…,* cit.; Ead., *L'immagine naturalistica a Firenze…*, cit.; Ead. "*Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacomo Ligozzi a' quali non mancha se non il spirito*", in *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria palatina 27 maggio – 28 settembre), a cura di. A Cecchi, L. Conigliello, M. Faietti; Sillabe, Livorno 2014, pp. 30-37, C. Acidini, *Il mare di Firenze. Arti e collezioni al tempo dei Medici*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 162-166.

[62] Sulla Tribuna come spelonca e *museum* cfr. V. Conticelli, *La spelonca…*, cit.; Ead., *Studiolo, Grotta, Cupola e* Museum*, La Tribuna di Francesco I de' Medici e le Stanze di Bianca Cappello e Don Antonio agli Uffizi*, in *Beyond "Art Collections". Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*, ed. by, G. Adornato, G. Cirucci, W. Cupperi, De Gruyter, Berlin, Boston 2020, pp. 199-227.

Pierino da Vinci per Luca Martini: il restauro di un torso antico poi concluso da Giovanni Caccini

Lorenzo Principi

Il sodalizio tra Pierino da Vinci (1529/30-1553) – il geniale nipote di Leonardo morto prematuramente, che ha lasciato alcuni tra i massimi capolavori della scultura fiorentina del Cinquecento – e Luca Martini (1507-1561), intellettuale e personaggio di spicco della corte medicea, fu uno dei più significativi della Firenze del tempo; una relazione, benché durata pochissimi anni a causa della morte dello scultore, capace da sola di evocare lungo i secoli il rapporto mecenate-artista[1].

Secondo Giorgio Vasari, che di quella congiuntura fu un appassionato quanto fedele narratore, Luca Martini da subito colse il genio del nipote di Leonardo offrendogli importanti occasioni di lavoro: già nel 1546/1547, quando Pierino non aveva ancora 17 anni, gli procurò «un pezzo di marmo» in cui il Vinci scolpì un *Cristo alla colonna* (oggi sconosciuto) e subito dopo favorì in vario modo il soggiorno del giovane scultore a Roma, che durò circa un anno; Pierino per ringraziarlo modellò allora una copia del *Mosé* di Michelangelo che gli «mandò a donare» (pure sconosciuta)[2].

Fu tuttavia nel 1547 che il rapporto si consolidò – con la nomina a Provveditore di Pisa di Luca Martini – e quest'ultimo divenne il principale mecenate e committente di Pierino; Martini infatti invitò l'artista a raggiungerlo nella città costiera toscana, dove effettivamente Pierino si trasferì prima dell'aprile 1548 e dimorò stabilmente fino alla conclusione del 1552[3]. È comunque probabile che già nel 1547 Pierino lavorasse per Martini, come sembrerebbe indicare la base in bronzo oggi alla Ca' d'Oro di Venezia[4], su cui compare l'ala, emblema dei Martini[5]. Ma la prima scultura di una certa ambizione che Pierino realizzò su commissione di Martini fu lo straordinario *Giovane fiume* del Louvre, che il Provveditore donò a Eleonora di Toledo[6]. A questo seguirono il rilievo con la *Morte del conte Ugolino* (Vaduz, Liechtenstein, collezioni dei Principi del Liechtenstein, inv. SK 1597), la *Dovizia* (la prima delle commissioni pubbliche affidategli da Martini, ancora oggi nella piazza Cairoli di Pisa, l'antica piazza de' Cavoli), il *Sansone e il Filisteo* già davanti alla casa di Martini sul Lungarno pisano (dal 1592 nel primo cortile di Palazzo Vecchio a Firenze) e il rilievo della *Pisa restaurata* (Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 742), pensato come un dittico con quello raffigurante l'*Omaggio a Cosimo I delle province toscane* (Norfolk, Holkham Hall), eseguito verso il 1555-1560 da Stoldo Lorenzi[7], che prese il posto dello scomparso Pierino. Luca Martini «amava il Vinci e per averlo in compagnia»[8] lo portò con sé a Genova nell'ottobre 1552, ma questo viaggio gli fu fatale: Pierino si ammalò e Martini, costretto a rientrare a Firenze, affidò l'amico alle cure dell'abate Di Negro; Pierino «malvolentieri» restò a Genova e «sentendosi peggiorare» di giorno in giorno si decise a rientrare a Pisa. Riuscì ad arrivarvi, ma morì poco dopo, nei primi mesi del 1553[9].

Per Luca Martini, Pierino probabilmente integrò come *Bacco e Ampelo* anche un torso conservato sin dalla fine del Cinquecento nella Galleria degli Uffizi[10], *focus* di questo testo, che amplia la scheda di accompagnamento da me firmata per la recente mostra su Eleonora di Toledo, curata da Bruce Edelstein e Valentina Conticelli, e consolida la questione della committenza (figg. 1-4)[11]. In quell'occasione infatti si è soltanto potuto accennare al problema, sfruttando un'intuizione che mi era stata offerta da Edelstein, ovvero che il *Bacco e Ampelo* sia il torso antico «di quel Bacco» donato da Luca Martini a Eleonora di Toledo, ricordato in una lettera del cardinale Giovanni de' Medici risalente al 1562[12].

Fig. 1. Arte romana (da un prototipo ellenistico), Pierino da Vinci e Giovanni Caccini, *Bacco e Ampelo*, I-II sec. d.C. / circa 1550 / circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 2. Arte romana (da un prototipo ellenistico), Pierino da Vinci e Giovanni Caccini, *Bacco e Ampelo*, I-II sec. d.C. / circa 1550 / circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 3. Arte romana (da un prototipo ellenistico), Pierino da Vinci e Giovanni Caccini, *Bacco e Ampelo*, I-II sec. d.C. / circa 1550 / circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 4. Arte romana (da un prototipo ellenistico), Pierino da Vinci e Giovanni Caccini, *Bacco e Ampelo*, I-II sec. d.C. / circa 1550 / circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 5. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 6. Arte romana (da un prototipo ellenistico), *Bacco e Ampelo*, circa 150-200 d.C. Londra, The British Museum.

La tesi, all'inizio del tutto indiziaria, ha infatti preso forza grazie alla nuova analisi stilistica da me condotta, che ha stabilito la paternità del restauro da parte di Pierino per la quasi totalità, ad eccezione della testa di Bacco, che fu invece scolpita molti anni dopo da Giovanni Caccini.

Il dio del vino, ai piedi del quale su uno sperone roccioso giacciono come trofei una maschera di satiro, una testa di cinghiale e dell'uva, tiene con la mano sinistra una coppa e intorno alla spalla su quel lato è legata la nebride; la divinità, con sorriso maliardo, volge lo sguardo verso la propria destra, in basso, dove si trova un fanciullo adolescente seduto su un vaso e anch'esso colto in un languido sospiro: Bacco gli ha appena tolto la maschera che recava in viso e gliela regge dietro al capo. Che si tratti di Ampelo, il giovane amato da Dioniso e trasformato in vite dopo la sua morte[13] – e non di un satiro, mancando qualsiasi elemento distintivo in tale senso – è confermato dalla presenza di pampini all'altezza della caviglia di sinistra del fanciullo che indicano l'inizio della metamorfosi (fig. 5). Chi ha restaurato il torso doveva avere presente una composizione analoga a quella del gruppo scultoreo, probabilmente raffigurante proprio *Bacco e Ampelo* (circa 150-200 d.C.), conservato nel British Museum e ritrovato soltanto nel 1772, in cui la metamorfosi di Ampelo in vite è a uno stadio assai più avanzato (fig. 6)[14].

Del gruppo agli Uffizi, solo il torso della figura principale è antico, dal collo alle ginocchia, con la parte superiore delle braccia: replica un tipo statuario ellenistico documentato da un bronzetto di Pompei, il cosiddetto Narciso – in realtà un *Dioniso con la pantera*, che nel bronzo è però mancante –, riscoperto nel 1862 e oggi nel Museo Archeologico di Napoli (fig. 7)[15]. L'integrazione del gruppo in oggetto come Bacco avvenuta in epoca moderna è quindi corretta.

Il tipo di restauro, con commettiture piane e dirette, livellate e completamente lisciate, denuncia la natura cinquecentesca dell'intervento, che segue una tecnica analoga a quella del *Ganimede* di Benvenuto Cellini (1548-1550; la più nota tra le sculture realizzate nel Cinquecento partendo da un torso antico)[16]; in un'epoca più avanzata infatti le commettiture del restauro sarebbero dovute apparire «casuali ed irregolari», così come teorizzato nel 1768 dallo scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi[17].

Il gruppo di *Bacco e Ampelo* ha goduto di enorme fama a partire dalla fine del XVI secolo, una celebrità non ancora del tutto messa a fuoco. L'opera si rintraccia negli inventari di Galleria con sicurezza e ininterrottamente dal 1597 fino a oggi[18], ma è possibile individuarlo qui – come si vedrà – già nella guida di Francesco Bocchi (1591); l'autore ricorda: «Bacchi, uno antico di somma bellezza, stimato rarissimo dagli artefici, et uno che è moderno del Buonarroto. Al paragone de gli artifizii antichi è messa questa figura bellissima del Buonarroto», proponendo

Fig. 7. Arte ellenistica o romana, *Dioniso con la pantera*, IV-II sec. a. C. (il prototipo). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Fig. 8. Arte romana (da un prototipo ellenistico), *Bacco e Satiro*, 130-150 d.C. Firenze, Galleria degli Uffizi.

così un confronto tra i due Bacco, a testimonianza della grandezza dello scultore fiorentino di fronte all'antico[19]. Da questo momento in avanti e fino almeno al XVIII secolo il *Bacco* di Michelangelo (1496-1497, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 10) viene infatti associato nelle descrizioni della Galleria degli Uffizi a un altro Bacco, definito antico. Secondo Maximilien Misson (1691) «Le Bacchus antique» era «accompagné d'une copie de Michel Ange qui ne céde point à l'original»[20]. Almeno dal 1597 erano due i gruppi che potevano essere riconosciuti nel Bacco antico presunto modello di quello di Michelangelo: il *Bacco e Ampelo* e un gruppo di *Bacco e Satiro* (130-150 d.C.; fig. 8)[21]. Tra i due è il *Bacco e Ampelo* quello che potrebbe far pensare a una relazione compositiva con il *Bacco* di Michelangelo: in entrambi i gruppi la figura di accompagnamento è ben più piccola del protagonista, più o meno metà, e ricorrono dettagli simili, come i grappoli d'uva all'altezza delle gambe o le maschere[22]. Al contrario il gruppo di *Bacco e Satiro*, benché le sue figure abbiano un atteggiamento instabile e in movimento più simile alla scultura michelangiolesca, è meno affine sotto il profilo dell'impaginazione. A sostegno dell'ipotesi che il Bacco antico abbinato a quello di Michelangelo nelle descrizioni di Galleria sia il *Bacco e Ampelo* giungono inoltre le relazioni dei Richardson (padre e figlio, 1722), i quali menzionando uno dopo l'altro il Bacco antico e quello di Michelangelo descrivono così il primo: «He holds a cup in his left-hand, and leans upon a young faun who kneels, and turns almost backwards looking up in his face», una relazione puntuale proprio del *Bacco e Ampelo*[23].

La menzione una dietro l'altra dei due gruppi farebbe pensare che anche in Galleria essi potessero essere vicini fisicamente, ma invece, pur trovandosi, entrambi nel corridoio di levante, il *Bacco* michelangiolesco si conservava sul lato est alla metà della galleria, mentre il *Bacco e Ampelo* è probabilmente sempre stato dove si vede ancora oggi, ovvero sul lato opposto, poco prima dell'incrocio tra il corridoio di levante e quello meridionale affacciato sull'Arno[24]. Questa posizione è la medesima che viene pure registrata in un disegno di Tommaso Arrighetti per il progetto dell'*Inventario disegnato* della Galleria degli Uffizi, commissionato nel 1749 dal granduca Francesco Stefano di Lorena al domenicano Benedetto Vincenzo De Greyss (1714-1759), progetto proseguito fino al 1773, oltre la morte di De Greyss, ma mai portato a compimento e che comunque raffigura una situazione anteriore all'incendio della Galleria del 1762 (fig. 9)[25]. Invece, sin dal 1597, e ancora oggi, il *Bacco e Ampelo* pare sempre essere stato in prossimità del già ricordato gruppo antico di *Bacco con Satiro*[26], probabilmente proprio in ragione delle analogie iconografiche e compositive esistenti tra le due opere (al di là di quale, tra Cinque e Settecento, fosse quello ritenuto il presunto modello del *Bacco* michelangiolesco).

Oltre alle guide, la fama del *Bacco e Ampelo* è testimoniata da un altro episodio. Nel 1669 ebbe l'onore di essere riprodotto, insieme tra gli altri anche al *Bacco* di Michelangelo e al *Bacco con Satiro* antico, nelle *Icones* (II) di Jan de Bisschop, dove viene effigiato in controparte e con alcune varianti: la figura seduta è un satiro e, dietro a Bacco, manca il tronco con gli attributi (fig. 10)[27].

Inoltre, va rilevato che si era pensato di collocarla, insieme al *Bacco* del Sansovino (1511-1512; un'opera, che dovette ispirare Pierino, sulla quale si tornerà più avanti), sulla piazza antistante a Palazzo Pitti, sopra

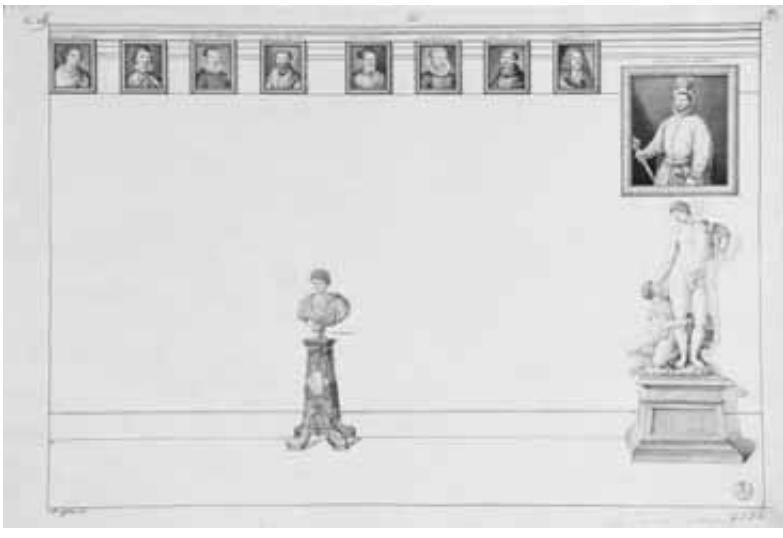


Fig. 9. Tommaso Arrighetti, Il *Bacco e Ampelo* in una veduta della Galleria parte dell'*Inventario disegnato* di Benedetto Vincenzo De Greyss, 1749-1773. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 4554 F.

a una fontana. Lo si deduce da un disegno attribuito a Jacopo Mazzei (fig. 11), che deriva dal modello del palazzo fatto da Paolo Falconieri – colui che fece nascere negli uomini della corte il desiderio di riunire in Galleria ciò che «possedeva la Casa Medici sparsamente per le Ville e per i Palazzi»[28] –, presentato a Cosimo III nel 1681 e descritto da Filippo Baldinucci[29]. A proposito del possibile utilizzo del gruppo scultoreo in una fontana, va osservato come il vaso su cui siede Ampelo, proprio sotto ai suoi genitali, reca un'apertura circolare e un canale piuttosto profondo, oggi chiuso e a quanto pare mai utilizzato, indicando che probabilmente sin dall'inizio il gruppo era stato pensato per questo uso, come d'altra parte suggerisce anche l'impaginazione dell'opera concepita per essere vista a 360°; solo da dietro infatti è possibile apprezzare dettagli fondamentali come le maschere sulle quali si tornerà più avanti[30].

La fortuna visiva del gruppo si può concludere con l'incisione inserita nel volume di Anton Francesco Gori sulle statue antiche medicee, pubblicato nel 1734 (fig. 12), il cui disegno, ancora conservato agli Uffizi, fu delineato da Giovan Domenico Campiglia[31].

Benché Bocchi, Misson e i Richardson definissero il gruppo antico, già per Giovanni Cinelli (su cui si tornerà a breve) gran parte di quello che si poteva vedere era frutto di un restauro moderno e anche sul margine del già ricordato disegno di Arrighetti il *Bacco e Ampelo* veniva definita una «Scultura antica restaur(ata) da Michelangelo» (fig. 9)[32]. Non solo, quindi, si tratterebbe del presunto modello del *Bacco* di Michelangelo, ma addirittura, secondo l'anonimo postillatore, l'opera sarebbe stata restaurata dallo stesso Buonarroti. Si dovrà attendere il 1877 affinché qualcuno (forse prendendo spunto dall'annotazione nel dise-

Fig. 10. Jan de Bisschop, *Signorum veterum icones*, II, s.l. (ma Den Haag), s.d. (ma 1669), tav. 62 (II stato).

Fig. 11. Jacopo Mazzei, *Progetto per il Palazzo e la piazza Pitti*, particolare, fine del XVII-inizio del XVIII sec. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 8071 A.

Fig. 12. A.F. Gori, *Museum Florentinum. Exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro Mediceo*, ex Typographia Francisci Moücke, Firenze 1734, tav. XLVII.

Fig. 13. Pierino da Vinci, *Genio funerario*, parte del sepolcro di Baldassarre Turini, 1550-1552. Pescia, cattedrale di Santa Maria Santissima Assunta (o Santa Maria Maggiore).

Fig. 14. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

gno) formalizzasse l'attribuzione al Buonarroti. Nel 1887 Jean Paul Richter riferiva che le manifestazioni per i quattrocento anni dalla nascita di Michelangelo (1875) erano state all'origine di alcune scoperte, tra cui quella di Adolf Bayersdorfer, il quale aveva riconosciuto nel gruppo, che precederebbe il *Bacco* del Bargello, un ampio restauro di mano del Buonarroti[33]. Bayersdorfer pare non abbia mai pubblicato la sua proposta, che comunque gli veniva accreditata da michelangiolisti di primo livello come Wilhelm Bode, Franz Wickhoff ed Henry Thode[34].

Heinrich Wölfflin rifiutava, invece, l'ipotesi del restauro da parte del Buonarroti e suggeriva piuttosto un intervento avvenuto nel Cinquecento inoltrato nell'ambito di Jacopo Sansovino[35]; anche Fritz Knapp era fortemente contrario all'attribuzione, pensando piuttosto che l'operazione fosse stata realizzata da uno scultore fiorentino verso il 1540[36], cioè la teoria che, come si vedrà, è ritenuta oggi valida. Contrario era anche Hans Mackowsky[37] e, addirittura, Carl Justi[38] avanzava l'ipotesi che l'intervento fosse avvenuto ancora più avanti e chiamava in causa i nomi di scultori attivi prevalentemente nel primo Seicento, quali Pietro Tacca (1577-1640), Lodovico Salvetti (doc. 1625-1686), Antonio Novelli (1599-1662) e Francesco Mochi (1580-1654).

Alois Grünwald e poi Charles de Tolnay, Guido Achille Mansuelli e Jean-René Gaborit[39] suggerivano invece di attribuire l'intervento a Caccini verso il 1590, sulla base di un manoscritto di Giovanni Cinelli in cui si afferma che il Bacco era stato restaurato da Caccini[40]. Pure Maria Neusser[41] era d'accordo nel riferimento cacciniano, ma riscontrava analogie anche con Vincenzo de' Rossi.

Carlo Gamba[42] faceva, invece, il nome di Silvio Cosini, ma ricordava che qualcuno, riferendosi probabilmente a Guido Lorenzetti[43], aveva scorso delle affinità tra il *Bacco e Ampelo* e il *Giovane fiume* del Louvre (1548-1549), attribuito però e correttamente appena l'anno prima da Ulrich Middeldorf a Pierino da Vinci[44] e per il quale comunque Gamba preferiva, invece, il riferimento a Niccolò Tribolo. Gamba, pur sbagliando nelle conclusioni finali, aveva saputo cogliere nei gruppi del Louvre e degli Uffizi il medesimo spirito.

È su questa base che Claudio Pizzorusso ha poi proposto l'attribuzione del gruppo in oggetto a Pierino da Vinci[45]. Alessandra Giannotti

Fig. 15. Pierino da Vinci, *Putto*, particolare, il modello entro il 1547. Firenze, villa medicea della Petraia (dalla villa medicea di Castello).

Fig. 16. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

ha invece riferito il restauro al Tribolo, maestro di Pierino; costui avrebbe partecipato all'operazione realizzando solo la testa di Bacco[46].

Secondo chi scrive, è preferibile tornare alle osservazioni di Lorenzetti e Gamba e alla proposta di Pizzorusso e precisarle. Innanzitutto va ricordato che è Vasari stesso a parlare dell'attività di restauratore di Pierino: secondo il biografo infatti lo scultore a «Francesco Bandini racconciò un cavallo antico, al quale molti pezzi mancavano e lo ridusse intero»[47].

Passando al piano stilistico, non vi sono dubbi che la base del gruppo e la figura di Ampelo spettino a Pierino, come rivela l'anatomia sensuale di quest'ultimo e la soffice, pittorica conduzione dei suoi capelli (fig. 17), che ricorda alcuni dei capolavori del Vinci: il *Pan e Dafni* del Bargello (circa 1545; per il volto e l'anatomia del fanciullo)[48]; la *Divinità fluviale* del Louvre, appunto (figg. 22-23); i *Geni funerari* del sepolcro di Baldassarre Turini nella Cattedrale di Pescia, identici nella posa (1550-1552; figg. 13-14)[49]; la base di candeliere del British Museum (1550-1552; che ricorda il vaso su cui siede Ampelo; figg. 20-21)[50]; e il *Profilo virile*, forse un ritratto di Luca Martini, nella collezione di Donald Brownstein (circa 1550; soprattutto nel modo di condurre le ciocche dei capelli[51].

Fig. 17. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 18. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 19. Pierino da Vinci, Dettaglio di uno dei vasi fiammeggianti di un *Genio funerario*, parte del sepolcro di Baldassarre Turini, 1550-1552. Pescia, cattedrale di Santa Maria Santissima Assunta (o Santa Maria Maggiore).

Fig. 20. Pierino da Vinci, *Base di candeliere*, 1550-1552. Londra, The British Museum.

Fig. 21. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Anche gli elementi più eccentrici del gruppo, quali maschere, mascheroni, figure mostruose e teste di animali, rientrano perfettamente nel repertorio di Pierino (figg. 18-19, 27-28, 32) che, come un nuovo Cosini, seppe interpretare al meglio nella quasi totalità delle sue poche opere quel gusto per il bizzarro e il deforme che, da vero nipote di Leonardo, gli scorreva nelle vene.

Il confronto fra la testa di Ampelo e di Bacco rivela tuttavia enormi difformità[52]: se il volto del fanciullo con i grandi occhi sferici, privi di iride e pupilla, e la fronte leggermente preminente è tipico di Pierino (fig. 16) – si pensi a quelli dei *Putti* in bronzo della Fontana di Ercole per la villa medicea di Castello (oggi alla villa della Petraia), i cui modelli furono condotti entro la fine del 1547 (fig. 15)[53] –, quello di Bacco non trova nessuna analogia nel catalogo del Vinci.

L'estraneità della testa di Bacco rispetto al resto era evidente già a Giuseppe Pelli Bencivenni, il quale, redigendo il catalogo della Galleria tra il 1775 e il 1792, rimasto inedito sino al 2004, osservava come «la testa di Bacco, benché propria del soggetto, non appartiene a questo gruppo essendo differente il lavoro dei capelli che pendono dal capo e quelli restanti congiunti alle spalle»[54].

La sua espressione sonnecchiante e leggermente imbambolata e soprattutto gli occhi appena fessurati, dalla forma allungata e con pupille e iridi ben disegnate (fig. 25), non appartengono al linguaggio di Pierino, quanto invece, come aveva perfettamente compreso già Grünwald[55], a quello di Giovanni Caccini: per convincersene è sufficiente il confronto con la *Sant'Agnese* / *Mansuetudine* / *Umiltà* della cappella Strozzi in Santa Trinita (1607-1609; fig. 24)[56] o con il busto di *Cristo Redentore* già in

Fig. 22. Pierino da Vinci, *Giovane fiume*, 1548-1549. Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 23. Pierino da Vinci, *Giovane fiume*, 1548-1549. Parigi, Musée du Louvre.

Santa Maria Novella a Firenze e oggi nel Rijksmuseum di Amsterdam (circa 1598; fig. 26)[57]. Sembra quindi verosimile proporre che Pierino abbia lasciato incompiuta l'opera (a causa della morte prematura?) e in un secondo momento Caccini, che è documentato in veste di restauratore di varie altre sculture antiche degli Uffizi (1583-1598), tra i quali i magnifici *Ercole e il Centauro* e *Apollo con la cetra*[58], sia intervenuto completandola e imprimendo il proprio stile nel volto del personaggio principale.

È proprio questa distinzione di mani tra la testa di Bacco e il restauro riferibile a Pierino da Vinci (circa 1550) a fornire la chiave di lettura per approfondire la questione della committenza e della provenienza del restauro. Il cardinale Giovanni de' Medici (1543-1562), in una lettera del 13 aprile 1562, che mi è stata generosamente segnalata da Bruce Edelstein, chiese a tal Francesco di ser Jacopo di «far formare tutto l'antico del torso di quel Bacco che Luca Martini donò alla S.ra Duchessa nostra madre, il qual torso si trova hora in Palazzo de' Pitti; et ce ne mandiate qua [cioè a Pisa, di cui era arcivescovo, *n.d.r.*] un getto quanto prima»[59]. È del tutto verosimile che il *Bacco e Ampelo* sia il torso di Bacco citato: a quella data (1562), infatti, l'opera doveva essere ancora acefala e quindi considerabile in tutto e per tutto un torso e proprio per tale ragione doveva interessare il cardinale Giovanni de' Medici, che era un collezionista di antichità[60]. Inoltre, la lettera parla esplicitamente «del torso di quel Bacco», indicando che esso era già riconoscibile nel dio del vino e dunque probabilmente già almeno parzialmente integrato di quegli attributi che ne avrebbero consentito l'identificazione. Il fatto che nel 1562 la scultura fosse già stata risarcita della parte inferiore con i polpacci, i piedi, e soprattutto la figura di Ampelo, non era un ostacolo alle operazioni di formatura della sola parte antica giacché grazie alla tecnica della formatura a tasselli, di cui parlano già Leonardo, Vasari e Cellini, era possibile procedere facendo il calco man mano di piccole parti di superficie e quindi del solo torso[61].

La circostanza che il Bacco fosse arrivato ai Medici grazie a Luca Martini, che lo aveva donato a Eleonora di Toledo, traccia un parallelo inequivocabile con il *Giovane fiume* del Louvre (figg. 22-23), l'opera più prossima nel catalogo di Pierino al *Bacco e Ampelo* per punto di stile, funzione (entrambe pensati come fontane) e composizione (ambedue concepiti per girarci intorno); inoltre, anche questa scultura era stata realizzata da Pierino da Vinci per Luca Martini, il quale aveva poi deciso di donarla alla stessa Eleonora.

Si è soliti definire il *Bacco e Ampelo* un restauro, ma tale definizione pare quasi sminuire l'importanza dell'opera. Si tratta infatti, per qualità e intelligenza nelle integrazioni, di uno dei vertici della statuaria fiorentina

Fig. 24. Giovanni Caccini, *Sant'Agnese / Mansuetudine / Umiltà*, particolare, 1607-1609. Firenze, basilica di Santa Trinita.

Fig. 25. Giovanni Caccini (integrazione di), *Bacco e Ampelo*, circa 1583-1598. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 26. Giovanni Caccini, *Cristo Redentore*, circa 1598. Amsterdam, Rijksmuseum.

di tutto il Cinquecento. Con questa operazione, Pierino si inserisce a pieno nel 'dibattito' cinquecentesco sul gruppo scultoreo a due figure, una eretta e l'altra a fianco (inginocchiata, seduta o comunque più piccola), una tipologia ben consolidata nella statuaria antica (come si è visto nella parte prima di questo testo). Pierino doveva aver presente – lo si è già detto – il *Bacco* di Michelangelo (1496-1497), ma anche quello di Jacopo Sansovino (1511-1512), così come l'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli (1523-1534), e soprattutto l'*Apollo e Giacinto* di Cellini (1546 circa-1571), l'opera, sul piano cronologico e tematico (Giacinto era un giovane amante di Apollo), forse più affine al *Bacco e Ampelo* nel contesto della scultura fiorentina del tempo[62].

Ma il *Bacco e Ampelo* è anche una delle opere più sensuali di tutto il Cinquecento: l'erotismo pervade ogni centimetro del marmo con allusioni sessuali evidenti quali le dita di Ampelo che affondano nell'uva tra le gambe di Bacco (fig. 14) o il medio della stessa divinità ficcato nell'occhio sinistro della maschera del suo giovane amante (fig. 32).

Le maschere sono tra i protagonisti di questo gruppo. Una è proprio quella appena tolta ad Ampelo; le altre due sono posizionate in modo opposto sopra al tronco a fianco di Bacco, tra grappoli d'uva e pampini, e sono assai diverse anche nello spirito: una è faunesca, mentre l'altra, dall'aspetto più senile, pare essere appesa a un ramo che sbuca da una delle cavità oculari (figg. 27-28). È possibile che la contrapposizione di queste due maschere vada interpretata in maniera simile alle due, «una bruttissima» e l'altra «pulita, bellissima», che Vasari dipinse nel suo *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* (1533-1534; Firenze, Galleria degli Uffizi) e che rappresentavano rispettivamente il vizio e la virtù[63].

Difficile dire quali possano essere i significati nascosti dietro allo smascheramento di Ampelo da parte di Bacco, ma è possibile ci sia «il richiamo a una verità svelata e ai benefici che amore può trarre dal vino»[64]. Con tutte le cautele del caso, è possibile anche ipotizzare che il gruppo abbia un richiamo autobiografico e alluda al rapporto privilegiato, e forse 'intimo', tra il giovane Pierino (nelle vesti di Ampelo) e Luca Martini (in quelle di Bacco)[65].

Fig. 27. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 28. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 29. Jan Rost (su disegno del Bronzino), *La Primavera*, entro il 1546. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 30. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Si tratta comunque di maschere ambigue, che hanno sottesi significati amorosi e sessuali e che derivano da quella faunesca a fianco della *Notte* michelangiolesca nella Sagrestia Nuova (1526-1531), per la quale Charles Dempsey ha richiamato le *Stanze* del Poliziano in cui i sogni, e in particolare gli incubi, vengono associati alle maschere quali entità ingannevoli come qualcosa dietro cui nascondersi; nel *Bacco e Ampelo* c'è tuttavia un richiamo anche a una copia della *Notte*, già nel mercato antiquario, dipinta da Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, o da qualcuno della sua cerchia, dove il pittore – staccandosi con ciò dal precedente michelangiolesco – associa agli incubi un'interpretazione erotica per la presenza di un putto che guarda la figura nuda dormiente attraverso una maschera faunesca[66]. Hanno un valore sessuale anche le maschere della tavola del Pontormo (pure qui una «bruttissima» e l'altra «bellissima»), realizzata partendo da un cartone di Michelangelo con *Venere e Amore* (circa 1533)[67] in cui due maschere, una delle quali, ghignante dall'apparenza faunesca, pare orientare il suo sguardo 'voyeuristico' verso il corpo nudo della dea; così come quelle posate ai piedi della protagonista nella tavola del Bronzino con *Venere e Cupido* (circa 1545)[68].

L'unione di maschere, grappoli d'uva e pampini si ritrova anche in un'altra opera del Bronzino, ovvero nelle cornici dei due arazzi agli Uffizi da lui disegnati e tessuti da Jan Rost con la *Giustizia libera l'Innocenza* e la *Primavera*[69] (figg. 29-30), eseguiti entro l'aprile 1546, vale a dire forse qualche anno prima rispetto al restauro del gruppo marmoreo, un confronto che indica quanto il linguaggio sofisticato di Bronzino fu importante per quello non meno sublime di Pierino.

Se il rapporto tra Pierino e Bronzino va letto come un debito del primo nei confronti del secondo, è possibile qui illustrare un ulteriore parallelo – finora non ravvisato – che invece denota come il *Bacco e Ampelo* dovette riscuotere ampia fortuna già tra i contemporanei, e in questo caso tra gli scultori della generazione successiva, ovvero quelli attivi a Firenze nel terzo quarto del Cinquecento. Nella terracotta presso il Bargello raffigurante *l'Onore che vince l'Inganno*[70] – ritenuta il modello per il marmo di medesimo soggetto di Vincenzo Danti (1561; pure conservato nello stesso museo), o una sua opera autografa più tarda, ma anche attribuita a Giovanni Bandini (1539/1540-1599) o a Valerio Cioli (1529-1599) – la figura soggiogata viene smascherata in maniera simile ad Ampelo (figg. 31-32): è vero che nella terracotta è lo stesso personaggio sottomesso a togliersela, ma la similitudine compositiva è talmente forte da indurre a ritenere che chi plasmò l'opera fittile – la quale si distingue in questo dettaglio dal marmo di Danti dove l'Inganno è senza maschera – stesse pensando proprio al *Bacco e Ampelo*, considerato inoltre che entrambi

Fig. 31. Vincenzo Danti o scultore fiorentino, *L'Onore che vince l'Inganno*, 1561 o III / ultimo quarto del XVI secolo. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 32. Pierino da Vinci (integrazioni di), *Bacco e Ampelo*, particolare, circa 1550. Firenze, Galleria degli Uffizi.

i gruppi sono affini dal punto di vista compositivo perché a due figure in cui una domina sull'altra.

Il confronto tra il *Bacco e Ampelo* e la terracotta del Bargello anticipa la straordinaria fortuna del gruppo di Pierino nella periegetica a partire dalla fine del Cinquecento e illustra la sua posizione di rilievo nel panorama delle arti. Per troppo tempo frainteso, il *Bacco e Ampelo* è invece tra le invenzioni più innovative e geniali di Pierino perché capace di sintetizzare in una sola opera il portato della tradizione di Leonardo da Vinci e Michelangelo, e al contempo di tracciare il futuro della scultura fiorentina del terzo quarto del Cinquecento, sempre più orientata verso un'eleganza distillata e lambiccata, di cui proprio il marmo di Danti dell'*Onore che vince l'Inganno* è tra i massimi risultati, una temperie che Pierino poté soltanto profetizzare ma di cui si è certi sarebbe diventato il protagonista.

Ringrazio per l'aiuto Giorgio Capriotti, Maichol Clemente, Valentina Conticelli, Bruce Edelstein, Davide Gambino, Francesca Girelli, Fabrizio Paolucci e Frits Scholten. Le foto del *Bacco e Ampelo* sono di Claudio Giusti; quelle del sepolcro Turini di Alice Franchi: anche a loro va la mia gratitudine. Questo testo è dedicato a Bruce Edelstein, in segno di riconoscenza per avermi invitato a studiare questa straordinaria scultura.

[1] Sul rapporto tra lo scultore e il mecenate cfr. D. Heikamp, *Luca Martini, i suoi amici artisti e Pierino da Vinci*, in *Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 26 maggio 1990), a cura di M. Cianchi, Becocci Editore, Firenze 1995, pp. 67-71; J.K. Nelson, *Luca Martini, dantista, and Pierino da Vinci's relief of the Death of count Ugolino della Gherardesca and his sons*, ivi, pp. 39-46; B. Kusch-Arnhold, *Pierino da Vinci*, Rhema-Verlag, Münster 2008, a indice e in particolare pp. 297-312 (con bibliografia precedente); M. Brock, *Le Portrait de Luca Martini par Bronzino: une cryptoallégorie?*, in *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie, XVe–XVIIe siècles*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 24-26 maggio 2006), a cura di C. Nativel, Somogy Éditions d'Art, Paris 2009, pp. 283-322; A. Nesi, *Le amichevoli sfide di Pierino da Vinci e Stoldo Lorenzi, per conto di Luca Martini*, «Erba d'Arno», 126-127, 2011-2012 (ma 2012), pp. 54-71; O. Schiavone, *Luca Martini as an art consultant and patron of artists in Pisa (1547-1561)*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Geremicca, H. Miesse, Franco Cesati Editore, Firenze 2016, pp. 145-153.

[2] G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1997, V [1984], pp. 232-233.

[3] B. Kusch-Arnhold, *op. cit.*, pp. 11, 43-44.

[4] B. Kusch-Arnhold, *op. cit.*, pp. 49-51, 226-231 cat. 16 (con bibliografia precedente); la base è stata espunta dal catalogo da J.D. Draper, *Two bronze statuettes by Giovanni Francesco Susini, not Pierino da Vinci*, «The Burlington Magazine», CLVIII, 1364, 2016, pp. 879-884, in particolare pp. 880-881, così come le due statuette di *Bacco* e di *Eva* (pure conservate nel museo) ritenute solitamente autografe dalla critica (anche se non necessariamente connesse alla base) a partire da P. Meller, *Un gruppo di bronzetti di Pierino da Vinci del 1547*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1974, XVIII/2, pp. 251-272.

[5] Sulla famiglia Martini cfr. B. Kusch-Arnhold, *op. cit.*, pp. 339-340.

[6] Per questa opera si veda *infra* e nota 44.

[7] Su questo rilievo e il rapporto con quello di Pierino cfr. H. Utz, *Pierino da Vinci e Stoldo Lorenzi*, «Paragone», XVIII, 211 (31 n.s.), 1967, pp. 47-69, in particolare pp. 54-57, tav. 52; J. Poeschke, *Michelangelo und seine Zeit*, Hirmer Verlag, München 1992, ed. inglese *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, Harry N. Abrams, New York 1996, p. 220; B. Kusch-Arnhold, *op. cit.*, pp. 83-86; A. Nesi, *op. cit.*, pp. 62-63; F. Loffredo, *La vasca del Sansone del Giambologna e il Tritone di Battista Lorenzi in un'inedita storia di duplicati (con una nota sul* Museo *di Stoldo per la villa dei Corsi)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2012 (ma 2013), pp. 57-114, in particolare pp. 61, 99 nota 26.

[8] G. Vasari, *op. cit.*, V [1984], p. 236.

[9] Sul viaggio a Genova e la morte di Pierino cfr. B. Kusch-Arnhold, *op. cit.*, pp. 40-41.

[10] Inv. Sculture (1914) 241. Il torso antico, in marmo pentelico, misura in altezza 85 cm; le integrazioni sono invece in marmo apuano e nel complesso la statua misura 155 × 69 × 40 cm.

[11] L. Principi, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 7 febbraio - 14 maggio 2023), a cura di B. Edelstein, V. Conticelli, Sillabe Casa Editrice, Livorno 2023, pp. 322-325 cat. 69. Nel presente testo è stata citata esclusivamente la bibliografia necessaria all'argomentazione e pertanto si rinvia alla scheda per ulteriore letteratura relativa all'opera.

[12] Si veda *infra* e nota 59.

[13] M.A. Zagdoun, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 8 voll., Artemis Verlag, Zürich, München 1981-1999, I.1 [1981], pp. 689-690, I.2 [1981], p. 554. Il riconoscimento della figura più piccola in Ampelo è stato proposto per la prima volta da A.F. Gori, *Museum Florentinum. Exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro Mediceo*, ex Typographia Francisci Moücke, Firenze 1734, pp. 52-53.

[14] Inv. 1805,0703.1; la bibliografia all'indirizzo web https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-1.

[15] Sul torso antico e il legame con il bronzetto pompeiano (inv. 5003, h. 63 cm) cfr. H. Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, Max Niemeyer, Halle 1879, pp. 73-74 cat. 231; F. Hauser, *»Narcisso«, Bronze-Statuette in Neapel*, «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts», IV/1, 1889, pp. 113-118, in particolare pp. 117-118; P. von Bieńkowski, *Zwei Sculpturen der praxitelischen Schule*, «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien», I/1, 1898, pp. 189-191; W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1897, p. 76 cat. 103 (208); W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, Österreichische Verlagsgesellschaft, Holzel & Co., Wien 1921, pp. 76-77; G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture. Parte I*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958, pp. 147-148 cat. 117; P.P. Bober, *The census of antique works of art known to Renaissance artists*, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the twentieth international congress of the History of Art. Volume II*, atti del convegno (New York, 7-12 settembre 1961), Princeton University Press, Princeton 1963, pp. 82-89, in particolare p. 86; riguardo alla fortuna del bronzetto cfr. anche F. Haskell, N. Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven, London, pp. 271-272 cat. 64.

[16] Inv. Sculture 403, h. 105,5 cm; cfr. D. Allen, *'Colore incarnato': Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones*, in *Carvings, casts and collectors. The art of Renaissance sculpture*, atti del convegno (Londra, Victoria and Albert Museum, 12-13 novembre 2010), a cura di P. Motture, E. Jones, D. Zikos, V&A Publishing, London 2013, pp. 176-193.

[17] B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano. Volume primo*, Roma 1768, s.p. (capitolo *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*). Sul tema del restauro delle sculture antiche e sulle diverse tendenze nel corso dei secoli cfr. almeno M. Cagiano de Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Olympus, Roma 1948; G.A. Mansuelli, *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee. Note critiche e documentarie sul restauro di antichità nel secolo XVI*, in *Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V convengo internazionale di studi sul Rinascimento* (Firenze, Palazzo Strozzi, 2-6 settembre 1956), G.C. Sansoni Editore, Firenze 1958, pp. 179-186; L. Dolcini, *Per una storia del restauro delle sculture. Posizioni teoriche fra XVI e XIX secolo*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi* («OPD Restauro», *Numero speciale*), Opus Libri, Firenze 1986, pp. 12-31; O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986, pp. 181-250; P. Sénéchal, *Restaurations et remplois de sculptures antiques*, «Revue de l'art», 79, 1988, pp. 47-51; *History of restoration of ancient stone sculptures*, atti del convengo (Los Angeles, Jean Paul Getty Museum, 25-27 ottobre 2001), a cura di J. Burnett Grossman, J. Podany, M. True, Getty Publications, Los Angeles 2003; *"Wiedererstandene Antike". Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, a cura di M. Kunze, A. Rügler, Biering & Brinkmann, München 2003; *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, a cura di S. Kansteiner, De Gruyter, Berlin 2013.

[18] Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Guardaroba Medicea*, 190, Inventario generale di Guardaroba, 1595-1597, c. 137*v* («In. 346. Numero 1 Baccho con tazza et un puttino a piè di marmo… n° 1.»); ringrazio Davide Gambino; sulla presenza del *Bacco e Ampelo* nell'inventario del 1597 cfr. F. Curti, *La primitiva esposizione di sculture antiche nella Galleria degli Uffizi: proposte di identificazione*, «Xenia», 16, 1988, pp. 115-124, in particolare p. 116; G.le Capecchi, *Per una immagine della Galleria di Ferdinando I (1597): l'allestimento della raccolta di statue*, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24 settembre 1997 - 6 gennaio 1998), a cura di M. Sframeli, Electa, Milano 1997, pp. 320-328, in particolare pp. 323, 326-327. Nell'inventario del 1676 (Biblioteca degli Uffizi, Firenze [d'ora in poi BU], ms. 78, L. Strozzi, *Descrizione, o inventario di tutte le medaglie, cammei, intagli antichi e moderni, metalli antichi e moderni, statue, teste, inscrizioni antiche, che si ritrovano nella Galleria del serenissimo Gran Duca Cosimo Terzo in Firenze, fatto di suo ordine quest'anno 1676*, c. 232*v*) non è possibile distinguere quali dei due «Bacco con fauno» citati ai numeri 19 e 22 sia il *Bacco e Ampelo* e quale il *Bacco con Satiro* citato *infra*. Di seguito gli altri riferimenti inventariali: BU, ms. 82, Inventario di Galleria, 1704, p. 7 n. 78: «[Nel corridoio grande della Galleria dalla parte di Levante] Un gruppo di due figure di marmo bianco greche, alta la maggiore braccia 2 soldi 13, rappresenta Bacco con ciotola nella mano destra e maschera nella sinistra, con la quale tocca il capo d'Ercole da putto, che siede sopra d'un vaso, con tronco e altro, sopravi grappoli d'uve e maschere di diverse forme, numero 78»; BU, ms. 95, Inventario di Galleria, 1753, c. 13*r* n. 73: «[Nel corridoio grande della Galleria dalla parte di Levante] 73. Un gruppo di due figure intere di marmo bianco, greche, alta la maggiore braccia 2 soldi 13, rappresenta Bacco con ciotola, o fiola a destra e maschera nella mano sinistra con la quale tocca il capo ad Ercole da putto che siede sopra di un vaso, con tronco alla parte di dietro, sopravi grappoli d'uve, e maschere di diverse forme. Inventario vecchio n. 78»; ASF, *Corte dei conti*, 71, Inventario di Galleria, 1769, cc. 13*v*-14*r* n. 65: «[Nel corridoio grande della Galleria dalla parte di Levante] 65. Un gruppo di due figure di marmo bianco, greche, alta la maggiore braccia 2 soldi 13, rappresenta Bacco con ciotola, o fiola nella [c. 14] mano

destra, e maschera nella sinistra con la quale tocca il capo ad Ercole da putto, che siede sopra di un vaso, con tronco alla parte di dietro, sopravi grappoli d'uve, e maschere di diverse forme, posa sopra base come sopra. Inventario suddetto n. 73»; ASFi, *Corte dei conti*, 76, Inventario di Galleria, 1784, pp. 11-12, cl. I/1, n. 31: «[Corridore a Levante] 31. Un gruppo di due figure di marmo bianco greche, la maggiore delle quali, alta braccia 2 e soldi tredici, rappresenta Bacco con ciotola nella mano sinistra e maschera nella destra, con la quale tocca il capo all'altra delle dette due figure, rappresentante Ampelo da putto, che siede sopra un vaso con tronco dalla parte dietro, sopra cui si vedono grappoli d'uve e maschere di diverse forme. Il tutto posa sopra base simile [*sc.* zoccolo di legno tinto di bianco]. Inventario suddetto, al n. 65. *Nel margine interno, revisione del 1809*: Corridore di Ponente»; BU, ms. 175-I, Catalogo di Galleria, 1825, cl. III, c. 26 n. 93: «93. Bacco ed un Satiretto. Bacco nudo stante con nebride legata sull'omero sinistro. Tiene in mano una tazza, e volgendosi toglie con la mano destra la maschera ad un satiretto clamidato. Questi siede sopra un vaso ornato di un mascherone, ed abbraccia la gamba destra del dio, e p<r>ende grappoli d'uva situati sopra un tronco posto dietro la gamba sinistra di Bacco, ove esistono anche due maschere, una delle quali è di satiro, ed una testa di cinghiale. Sono in marmo bianco. Altezza compreso il plinto: braccia 2.13.8. Corridoio a Ponente».

[19] F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri tempij, di palazzi, i più notabili artifizij et più preziosi si contengono*, Firenze 1591, p. 47; per questo passaggio non cambia il testo nell'edizione del 1677 con le aggiunte di Giovanni Cinelli (F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizj e più preziosi si contengono. Scritte già da m. Francesco Bocchi, ed ora da m. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute*, per Gio. Gugliantini, Firenze 1677, p. 103).

[20] M. Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688. Avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudrint faire le mesme voyage. Seconde partie*, chez Henri van Bulderen, A La Haye 1691, p. 149.

[21] Inv. Sculture (1914) 246; cfr. G.A Mansuelli, *Galleria degli Uffizi…* cit., pp. 159-160 cat. 132.

[22] Nel *Bacco* michelangiolesco la pelle di tigre o leopardo ai piedi del satiretto sembra una maschera; anche nel *Bacco e Ampelo* vi sono nella parte bassa dell'opera delle maschere, tre, per la precisione, delle quali si dirà più avanti.

[23] J. Richardson (*senior*), J. Richardson (*junior*), *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, etc., with remarks. By Mr. Richardson Sen. and Jun.*, printed for J. Knapton, London 1722, p. 45; la stessa descrizione anche in J. Richardson (*senior*), J. Richardson (*junior*), *Traité de la peinture et de la sculpture. Description de divers fameux tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs, etc, qui se trouvent en Italie. Avec des remarques. Par Mr. Richardson, pere et fils. Traduite de l'anglois: revue, corrigée, et considerablement augmentée, dans cette traduction, par les auteurs. Tome 3. Prèmiere partie*, chez Herman Uytwerf, Amsterdam 1728, pp. 77, 79.

[24] Riguardo al posizionamento del gruppo in galleria cfr. G.le Capecchi, *op. cit.*, pp. 323, 326-327.

[25] I disegni conservati a Firenze sono una versione preparatoria, mentre le redazioni definitive a penna sono in un volume oggi presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. Min 32 / 1), consultabile all'indirizzo web https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2555181&order=1&view=SINGLE. Il foglio con il *Bacco e Ampelo* presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (d'ora in poi GDSU) corrisponde all'inv. 4554 F, mentre nel volume viennese si trova nel II tomo al n. 20. Sul progetto dell'*Inventario disegnato* cfr. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Per una storia visiva della galleria fiorentina: il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III s., XVI/4, 1986, pp. 1117-1230, in particolare pp. 1121-1124; P. Bocci Pacini, F. Petrone, *Per una storia visiva della galleria fiorentina. Il* Catalogo dimostrativo *di Giuseppe Bianchi del 1768*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III s., XXIV/1, 1994, pp. 397-437, in particolare p. 401; L. Buccino, *Un ritratto femminile di età adrianea agli Uffizi e le sue repliche*, in *Florentia. Studi di archeologia. Vol. 3*, a cura di G. Vannini, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 217-265, in particolare p. 232; A. Muscillo, *Iscrizioni di carta. La collezione epigrafica della Galleria degli Uffizi nell'Inventario disegnato coordinato da Benedetto Vincenzo De Greyss*, in *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica. Ad honorem Detlef Heikamp*, a cura di F. Paolucci, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 165-209.

[26] Per gli spostamenti di questo gruppo cfr. ancora G.le Capecchi, *op. cit.*, pp. 326-327.

[27] J. de Bisschop, *Signorum veterum icones*, 2 voll., s.l. (ma Den Haag), s.d. (ma 1669), II, tav. 62; J.G. van Gelder, I. Jost, *Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland*, a cura di K. Andrews, 2 voll., Davaco Publishers, Doornspijk 1985, I, pp. 20, 53, 80, 145-147 cat. 62, II, tav. 62. Il *Bacco* del Buonarroti è alle tavv. 52-54, mentre il *Bacco e Satiro* alla tav. 63.

[28] R. Galluzzi, *Storia del Granducato di Toscana. Nuova edizione. Tomo settimo*, presso Leonardo Marchini, Firenze 1822, p. 141; cfr. anche P. Bocci Pacini, *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III s., XII, 1989, pp. 221-255, in particolare p. 221.

[29] GDSU, inv. 8071 A; cfr. A. Fara, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004), a cura di G.lla Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino, Giunti Editore, Firenze 2003, p. 530 cat. 69; per la descrizione cfr. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Parte seconda del secolo quarto che contiene tre decennali, dal 1550 al 1580*, Firenze 1688, p. 46.

[30] Sulla possibile destinazione del gruppo a una fontana, già comunque prospettata da P.L. Rubin, *Seen from behind. Perspectives on the male body and Renaissance art*, Yale University Press, New Haven, London 2018, pp. 75-76, si rimanda al testo di Bruce Edelstein in questo volume per ulteriori riflessioni a riguardo.

[31] A.F. Gori, *op. cit.*, tav. XLVII; il numero di inventario del disegno presso il GDSU è 5715 F. Va inoltre ricordato che al pian terreno di palazzo Galli Tassi a Firenze, nella sala dove si trova il soffitto affrescato da Fabrizio Boschi con il *Ratto di Cefalo* (1631; F. Parrini, in *Atlante del Barocco in Italia. Toscana. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007, p. 414 cat. 99), si trova una riproduzione del gruppo in marmo, probabilmente più tarda rispetto all'affresco di Boschi. Nel XIX secolo il gruppo, identificato con *Bacco e Ampelo*, compare anche in F. de Cla-

RAC, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches. Statues. Tome IV*, Paris 1836-1837, tav. 692 cat. 1631; F. de CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne. Tome quatrième*, Paris 1850, pp. 216-217 cat. 1631.

[32] Come già osservato da J.G. van GELDER, I. JOST, *op. cit.*, I, p. 146; per il disegno di Arrighetti si veda *supra* e nota 25.

[33] J.P. RICHTER, *Michelangelo's schlafender Cupido*, «Zeitschrift für bildende Kunst», XII, 1877, pp. 129-134, 170-174, in particolare p. 129.

[34] W. BODE, *Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», II, 1881, pp. 69-78, in particolare pp. 76-77; F. WICKHOFF, *Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's*, Wagner'sche Universitäts-Buchdruckerei, Innsbruck 1882, pp. 422-423 [15-16]; H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance. III. Der Künstler und seine Werke. I*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1912, pp. 98-100. Favorevole all'intervento di Michelangelo era anche A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, 2 voll., II ed., Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1883, I, pp. 21-22.

[35] H. WÖLFFLIN, *Die Jugendwerke des Michelangelo*, Theodor Ackermann, München 1891, pp. 74-77; d'accordo con Wölfflin era W. AMELUNG, *op. cit.*, p. 76.

[36] F. KNAPP, *Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Leipzig 1906, p. 171; F. KNAPP, *Michelangelo. Des Meisters Werke in 169 Abbildungen*, III ed., Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Leipzig 1910, pp. 177-178.

[37] H. MACKOWSKY, *Michelagniolo*, Verlag von Marquardt und Co., Berlin 1908, p. 366; H. MACKOWSKY, *Michelangelo*, ed. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925, p. 390.

[38] C. JUSTI, *Michelangelo: neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1909, pp. 77-78.

[39] A. GRÜNWALD, *Über einige unechte Werke Michaelangelos*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1, 1910, pp. 11-70, in particolare pp. 11-18, 22; C. DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo*, Princeton University Press, Princeton 1943, ed. 1947, p. 235 cat. XXXI; G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi*… cit., p. 147; J.-R. GABORIT, *A propos de l'Hercule de Fontainebleau*, «Revue de l'art», 36, 1977, pp. 57-60, in particolare p. 59; d'accordo con Grünwald era W. KLEIN, *op. cit.*, 1921, p. 76.

[40] Il manoscritto (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano XIII, 34; consultabile all'indirizzo web https://www.memofonte.it/ricerche/firenze/#giovanni-cinelli) è una redazione aggiornata, ma incompiuta di Bocchi, Cinelli 1676. A c. 202*r* l'autore afferma: «restaurata dal Caccini», mentre a c. 217*r-v* prima attribuisce la scultura a Vincenzo de' Rossi ma poi si corregge in interlinea: «Il Bacco solo è antico, e tutto il resto è rifatto dal Caccini». Sulla menzione del *Bacco e Ampelo* nel manoscritto di Cinelli cfr. D. HEIKAMP, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno (Firenze 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, 2 voll., II, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1983, pp. 461-541, in particolare pp. 495, 515, 522 nota 68. Secondo V. SALADINO, *Sculture antiche per la reggia di Pitti*, in *Magnificenza*…, cit., pp. 310-319, in particolare pp. 313-314, invece, «il volto del Bacco appare inoltre più intenso di quello dell'*Apollo* del Caccini [da lui restaurato nel 1585 e anch'esso conservato nella Galleria degli Uffizi, *n.d.r.*], la cui levigata eleganza risulta al confronto atona e inespressiva»; successivamente lo studioso ha invece considerato il Bacco frutto di un restauro di Caccini (V. SALADINO, *I due Bacchi di Vincenzo de' Rossi*, in *Palazzo Pitti*…, cit., pp. 92-97, in particolare p. 93 [cfr. questo contributo anche per il *Bacco* di De' Rossi menzionato da Cinelli]; V. SALADINO, *Un Bacco, un Apollo saurottono e una coppia di Vittorie: quattro statue dei Riccardi finora non esposte al pubblico / A Bacchus, an Apollo Sauroctonus and a pair of Victories: four Riccardi statue never before exhibited in public*, in *Stanze segrete, raccolte per caso. I Medici Santi – Gli arredi celati / Secret rooms, collected by chance. The Medici Saints – The hidden treasures*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 25 marzo - 26 settembre 2003], a cura di C. Giannini, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2004, pp. 123-150 / 265-284, in particolare pp. 123, 125, 265-266).

[41] M. NEUSSER, *Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI (XX), 1929, pp. 27-42, in particolare pp. 31-34, 36.

[42] C. GAMBA, *Silvio Cosini*, «Dedalo», X/4, 1929, pp. 228-254, in particolare pp. 234, 236, 237.

[43] G. LORENZETTI, *Una scultura italiana del '500 al Louvre*, «Dedalo», III/1, 1922-1923, pp. 14-24, in particolare p. 18.

[44] U. MIDDELDORF, *Additions to the work of Pierino da Vinci*, «The Burlington Magazine», LIII, 309, 1928, pp. 299-306, in particolare pp. 300, 305, 306; sull'opera cfr. L. PRINCIPI, in *Eleonora di Toledo*…, cit., pp. 318-321 cat. 68.

[45] C. PIZZORUSSO, in C. PIZZORUSSO, *Giambologna e la scultura della Maniera*, Il Sole 24 Ore, E-ducation.it, Milano, Firenze 2008, pp. 192-197 cat. 14; C. PIZZORUSSO, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 228-229 cat. IV.13.

[46] A. GIANNOTTI, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone», LXV, 773 (III s., 116), 2014, pp. 3-20, in particolare p. 13; A. GIANNOTTI, *Pericoli, Niccolò, detto il Tribolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, pp. 379-386, in particolare pp. 384-385; A. GIANNOTTI, *Pier Francesco di Bartolomeo, detto Pierino da Vinci*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, pp. 312-317, in particolare p. 314.

[47] G. VASARI, *op. cit.*, V [1984], p. 233.

[48] Inv. Sculture 307; cfr. B. KUSCH-ARNHOLD, *op. cit.*, a indice "Florenz / Museo Nazionale del Bargello / *Pan und Daphnis*" e in particolare pp. 97-102 cat. 2.

[49] Ivi, a indice "Pescia / Santa Maria Assunta / *Grabmal für Baldassare Turini jun.*" e in particolare pp. 214-226 cat. 15.

[50] Inv. 1824,0407.87; la bibliografia all'indirizzo web https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1824-0407-87.

[51] T. MOZZATI, in *The Medici. Portraits and politics, 1512-1570*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 giugno - 11 ottobre 2021), a cura di K. Christiansen, C. Falciani, The Metropolitan Museum of Art, New York 2021, pp. 194-196 cat. 48 (e a indice "Pierino da Vinci, *Portrait of a man, probably Luca Martini*").

[52] Già J.G. VAN GELDER, I. JOST, *op. cit.*, I, p. 146 osservavano una differenza stilistica tra la testa di Dioniso e Ampelo e anche C. PIZZORUSSO, in *Bronzino*…, cit., p. 228 avanzava cautamente «una finitura seriore della testa di Dioniso» ipotizzando un intervento «forse tardocinquecentesco».

[53] B. KUSCH-ARNHOLD, *op. cit.*, a indice "Castello bei Florenz / Villa Medici »La Petraia« / *Bronzeputten*" e in particolare pp. 117-123 cat. 6.

[54] G. PELLI BENCIVENNI, *Catalogo delle pitture della Regia Galleria. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, a cura di M. Fileti Mazza, B. Tomasello, S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Fi-

renze 2004, p. 318 cat. 21. Ringrazio Bruce Edelstein per avermi fatto notare ciò.

[55] A. Grünwald, *op. cit.*, pp. 11-18, 22.

[56] M. Zurla, in *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017 - 21 gennaio 2018), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2017, pp. 338-341 cat. VII.9; E. Abbaticchio, *Il "casto" e "umile" nella scultura del Caccini: la cappella Strozzi in Santa Trinita*, «Artista», II, 2, 2020, pp. 144-161.

[57] Inv. BK-2000-8; cfr. N. Barbolani di Montauto, in *Federico Barocci. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 363 cat. 92; ulteriore bibliografia all'indirizzo web https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-2000-8.

[58] A. Grünwald, *op. cit.*, pp. 11-18, 22, 65-67 docc. A.1-5; V. Saladino, *«E intanto inparano quella bella maniera»: gusto e fantasia nel restauro dei marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670)*, in G.lla Capecchi, M.G. Marzi, V. Saladino, *I Granduchi di Toscana e l'Antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008, pp. 1-129, in particolare pp. 4, 5, 7, 18-26, 33, 36, 49, 50, 63, 64, 115-127. Sull'*Ercole e Centauro* e l'*Apollo con la cetra* cfr. anche G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*… cit., pp. 47 cat. 23, fig. 23 (*Apollo*), 152-153 cat. 123, figg. 126a-c (*Ercole*); V. Saladino, *Sculture antiche*… cit., pp. 311, 314 (*Apollo*).

[59] G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, 3 voll., Nardini Editore, Firenze 1924-1925, II, p. 111.

[60] A. Gáldy, *Lost in antiquities: cardinal Giovanni de' Medici (1543-1562)*, in *The possessions of a cardinal. Politics, piety, and art, 1450-1700*, atti del convegno (Londra, Open University, 2-3 dicembre 2004), a cura di M. Hollingsworth, C.M. Richardson, The Pennsylvania State University Press, University Park 2010, pp. 153-165.

[61] Sui calchi a tasselli cfr. L. D'Alessandro, F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso: storia, tecnica e conservazione*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1987, pp. 29-31.

[62] Sull'*Apollo e Giacinto* cfr. S. Hender, in *Il Cinquecento a Firenze*…, cit., pp. 84-85 cat. II.4; per le analogie tra quest'opera e il *Bacco e Ampelo* cfr. P.L. Rubin, *op. cit.*, pp. 70-76.

[63] Inv. 1890 n. 1578; cfr. J.K. Nelson, *La "Venere e Cupido" fiorentina: un nudo eroico femminile e la potenza dell'amore / The Florentine 'Venus and Cupid': a heroic female nude and the power of love*, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Venus and Love. Michelangelo and the new ideal of beauty*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 26 giugno 2002 - 3 novembre 2002), a cura di F. Falletti, J.K. Nelson, Giunti Editore, Firenze 2002, pp. 26-63, in particolare p. 49.

[64] C. Pizzorusso, in C. Pizzorusso, *op. cit.*, p. 195.

[65] Sul possibile rapporto amoroso tra i due, a cui pare alludere Vasari, cfr. J.K. Nelson, *Creative patronage: Luca Martini and the Renaissance portrait*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX/2-3, 1995, pp. 282-305, in particolare p. 288; P.L. Rubin, *op. cit.*, pp. 77-79. Sul tema dell'omosessualità nella Firenze del Rinascimento cfr. M. Rocke, *Forbidden friendships: homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New York, Oxford 1996.

[66] C. Dempsey, *Lorenzo's ombra*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, atti del convegno (9-13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, pp. 341-355, in particolare pp. 350-353; C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill, London 2001, pp. 220-226. Sulla copia della cerchia di Ridolfo del Ghirlandaio cfr. anche J.K. Nelson, in *Venere e Amore*…, cit., p. 166. Sul valore e i significati della maschera nel Cinquecento fiorentino cfr. anche S.J. Campbell, *"Fare una cosa morta parer viva": Michelangelo, Rosso, and the (un)divinity of art*, «The Art Bulletin», LXXXIV/4, 2002, pp. 596-620; S. Lingo, *Mannerism's masks*, in *Space, image, and reform in early modern art. The influence of Marcia Hall*, a cura di A.J. DiFuria, I. Verstegen, De Gruyter, Berlin, Boston 2021, pp. 237-268.

[67] Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 1570. Sull'interpretazione iconografica dell'opera cfr. J.K. Nelson, *La "Venere e Cupido"*… cit., in particolare pp. 49-50; G. Badino, in *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo - 20 luglio 2014), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2014, pp. 320-321 cat. IX.4; sul dipinto cfr. anche B. Edelstein, *Dopo l'assedio. Pontormo e Michelangelo a Firenze tra repubblica e principato*, «Grand'A. Rivista semestrale di arte, archivi e architettura», 1, 2021, pp. 68-95, in particolare pp. 86, 90 nota 13, 92 note 32, 34.

[68] Inv. NG651. Già P.L. Rubin, *op. cit.*, pp. 75-76 ragionava sul valore amoroso delle maschere nel *Bacco e Ampelo* e le metteva in rapporto con i dipinti del Pontormo e del Bronzino; sul dipinto della National Gallery, anche in relazione alle maschere qui rappresentate cfr. J.F. Conway, *Syphilis and Bronzino's London Allegory*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX, 1986, pp. 250-255; R.W. Gaston, *Love's sweet poison: a new reading of Bronzino's London Allegory*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», IV, 1991, pp. 249-288; M. Healy, *Bronzino's London Allegory and the art of syphilis*, «Oxford Art Journal», XX/1, 1997, pp. 3-11; C. Plazzotta, L. Keith, *Bronzino's 'Allegory': new evidence of the artist's revisions*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1151, 1999, pp. 89-99; W. Fisher, *Peaches and figs: bisexual eroticism in the paintings and burlesque poetry of Bronzino*, in *Sex acts in early modern Italy. Practice, performance, perversion, punishment*, a cura di A. Levy, Ashgate, Farnham 2010, pp. 151-164; R.S. Kilpatrick, *Bronzino and Apuleius: an Allegory with Venus and Cupid (London, National Gallery NG651)*, «Memoirs of the American Academy in Rome», LV, 2010, pp. 265-278.

[69] Già C. Pizzorusso, in C. Pizzorusso, *op. cit.*, p. 195 aveva osservato: «nella profusione di grappoli d'uva Pierino deponeva le sue maschere, come quell'altro loro amico, Bronzino, negli angoli dei suoi arazzi del 1546». Sui due arazzi cfr. A. Geremicca, in *Eleonora di Toledo*…, cit., pp. 246-247 cat. 33, 250-251 cat. 35.

[70] La maschera è presente anche in una traduzione in bronzo, forse più tarda e di età barocca (Firenze, Palazzo Pitti, inv. Oggetti d'Arte 1911, n. 886). Per la terracotta del Bargello (inv. Sculture 286) cfr. C. Pizzorusso, in *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile - 7 settembre 2008), a cura di C. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Giunti Editore, Firenze 2008, pp. 304-305 cat. 3; D. Mignani Galli, *Guglielmo Galli. Venti anni di restauro delle sculture a Firenze, 1967-1987*, Edifir Edizioni, Firenze, 2015, pp. 56-57 cat. 3; per il marmo del Bargello (inv. Sculture 3) cfr. C. Pizzorusso, ivi, pp. 302-303 cat. 2; per il bronzo cfr. C. Pizzorusso, ivi, pp. 306-307 cat. 4.

Il ritratto tizianesco di Carlo V di Palazzo Pitti. Storia di un dipinto ritrovato

Fausta Navarro

A Firenze, nei depositi di Palazzo Pitti, si conserva un'importante tela con il *Ritratto di Carlo V in armi a figura intera*, assegnabile alla bottega di Tiziano, che è stata ingiustamente dimenticata per oltre due secoli (fig. 1).

Le vicende che la portarono a Firenze, insieme con il *Ritratto di Filippo II* esposto nella Galleria Palatina, sono state ben ricostruite[1].

Si tratta di una delle opere richieste a Tiziano da Cosimo de' Medici per il tramite del "mastro de le tapezzarie" Jan Rost a Venezia nell'autunno

Fig. 1. Tiziano (bottega), *Ritratto di Carlo V in armi a figura intera*, inv. 1890 n. 5148; Firenze, Palazzo Pitti, depositi.

del 1552, cui fa riferimento la lettera inviata da Pietro Aretino al duca di Firenze nel marzo 1553 per chiedere conferma dell'avvenuta consegna[2].

L'opera è identificabile con quella registrata nei documenti d'archivio della Guardaroba di Palazzo Vecchio del 1553 insieme con il *Ritratto di Filippo II* (fig. 2)[3]; dopo poco più di tre lustri Giorgio Vasari ne segnala la presenza nello stesso ambiente di Palazzo Vecchio[4]; i due ritratti, prescelti poi nel 1677 dal Gran Principe Ferdinando per i suoi appartamenti

Fig. 2. Tiziano (bottega), *Ritratto di Filippo II di Spagna*, inv. Palatina (1912) n. 200; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fig. 3. *Ritratto di Carlo V*, riflettografia.

Fig. 4. Sovrapposizione del profilo del *Carlo V* tratto dalla tela fiorentina con quello sottostante il *Filippo II* del Prado, ricavato dalla radiografia.

al primo piano di Palazzo Pitti, restano esposti in coppia per circa un secolo, fino al 1771, in piena età lorenese. Successivamente saranno collocati in sale differenti della nascente Galleria Palatina e definitivamente separati: il ritratto dell'imperatore venne relegato nei depositi di Palazzo Pitti e quello di Filippo fu collocato in una delle sale di facciata, quella dell'Iliade, dove è visibile tuttora[5].

Oggi possiamo apprezzare soprattutto il valore d'importante documento figurativo del ritratto cesareo: le qualità della pittura sono, purtroppo, solo lontanamente percepibili per i danni sofferti nel passato.

La tela si presenta con una sottilissima preparazione a gesso e colla e a terra rosso-bruna, il colore purtroppo mostra dei micro-rigonfiamenti dovuti all'esposizione prolungata ad una fonte eccessiva di calore (forse una antica rintelatura) che ha determinato la perdita del *ductus* della pennellata[6].

Attraverso l'indagine riflettografica a circa mille nanometri (fig. 3) possiamo intravedere parte del disegno sottostante, soprattutto l'impostazione delle linee dell'architettura del fondo, in tutto molto simili a quelle che compaiono nella tela e nel suo *pendant*, ovvero il *Ritratto di Filippo II*. È possibile inoltre accertare l'esistenza di un disegno sottogiacente preparatorio per la figura dell'imperatore, evidentemente realizzato con l'aiuto di un modello preesistente ed eseguito a pennello sulla preparazione, secondo una prassi utilizzata in altri casi da Tiziano e dalla sua bottega[7].

Il disegno tracciato con un colore carico e liquido al tempo stesso, sicuramente ottenuto tramite l'utilizzo di uno schema, di un lucido che trasferisce il contorno[8] è stato poi assorbito dalla preparazione ed è passato sul retro della tela. L'attenta e schematica precisione dell'*underdrawing* del corpo dell'imperatore conferma che si tratta del risultato di un compito assegnato a uno dei collaboratori della bottega di Tiziano. Attraverso l'analisi a Infrarosso falso colore si è potuto accertare che le zone di colore rosso diffuso sono le più trasparenti, e appare interessante il particolare della gamba destra che mostra come le campiture dei colori non siano sovrapposte ma accostate secondo le precise indicazioni del disegno sottostante

Degno di rilievo è infine il risultato ottenuto dalla sovrapposizione di un lucido con la *silhouette* del corpo di Carlo V tratto dalla tela fiorentina con il profilo della figura dell'imperatore sottostante il *Ritratto di Filippo II armato* del Prado ricavato dalla radiografia (fig. 4). L'indagine svolta nei laboratori di restauro del Museo del Prado ha confermato la sovrapponibilità dei due profili: tutta la parte superiore coincide infatti perfet-

tamente, mentre le gambe nella tela di Pitti appaiono un po' meno divaricate e leggermente più lunghe[9].

In considerazione soprattutto del fatto che lo sfondo architettonico è molto simile in entrambe le tele, sembra possibile concludere che il ritratto di Carlo V e quello di Filippo furono intesi come due *pendant,* anche se appaiono diverse le qualità pittoriche, sinteticamente riassumibili nelle caratteristiche di pittura più dettagliata, rifinita e minuziosa nella tela raffigurante Filippo in confronto con la stesura più vigorosa e veloce nel ritratto dell'imperatore, diversità forse imputabili alla presenza di diversi collaboratori nella bottega tizianesca.

Entrambi i dipinti furono eseguiti nella bottega di Tiziano nel 1553 con l'intervento assai marginale o nullo del maestro: evidentemente questi sapeva che il duca Cosimo, così poco incline verso la sua pittura, si sarebbe accontentato di ciò che riceveva[10] e noi oggi possiamo ancora una volta confermare che, nel caso di Tiziano, la maggiore o minore qualità di un'opera dipende meno dalla sua originalità che dalla identità del suo destinatario.

Considerazioni di segno opposto vanno fatte invece per il committente. I ritratti dei sovrani asburgici rivestirono una speciale valenza per Cosimo, nominato duca per concessione di Carlo V, e per il suo programma di autocelebrazione in chiave augustea e filoimperiale. Emblematico di tale rapporto di dipendenza dal potere della casa d'Austria fu, com'è noto, il matrimonio con il duca nel 1539 di Eleonora di Toledo, figlia del Vicerè di Napoli Don Pedro de Toledo.[11]

Il presente testo rielabora con pochi cambiamenti il saggio di chi scrive dal titolo: *Titian's Portraits of Charles V in armour: Originals, variants and copies*, in *Titian. Themes and Variations*, edited by Peter Humfrey. Firenze 2022, pp. 38-61.

[1] Inv. 5148/1890, cm 195x100; C. Hope, *Titian, Philip II and Mary Tudor*, in *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J. B. Trapp*, edited by Edward Chaney, Peter Mack, Woodbridge, 1990, pp. 53-65; Id., *Titian and some portraits of Charles V*, in *Tizian versus Seisenegger*. 2005, pp. 89-97. Ne ha poi riparlato brevemente soltanto Giovanni Sassu (G. Sassu, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-30)*, 2007, pp. 145-146), secondo il quale vi sarebbe un rapporto di derivazione fra il ritratto di *Carlo V armato a figura intera* di Pitti e la stampa di Pieter de Jode II (da lui datata al 1558, l'anno di morte dell'imperatore) raffigurante *Carlo V armato*. La stampa, posta a illustrazione della celebre *Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* di Juan Antonio de Vera Figueroa y Zuñiga, pubblicata a Madrid nel 1622, mostra una raffigurazione di Carlo V a tre quarti con gli attributi imperiali (corona di alloro, bastone di comando, spada e globo), molto diversa da quella del dipinto fiorentino.

[2] Pietro Aretino, *Lettere*, ed. 1997-2002 a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2002, vol. VI, pp. 235-236.

[3] Il dipinto del giovane principe è tradizionalmente ritenuto replica di bottega del *Ritratto di Filippo II* del Museo di Capodimonte di Napoli, da cui differisce per alcuni importanti particolari (*in primis* il fondale, che nell'esemplare fiorentino è assai più elaborato). Posti in relazione con il *Ritratto di Filippo II con armatura* del Museo del Prado, entrambi i ritratti vengono in genere collocati tra la fine del 1550 e la prima metà del 1551, a conclusione del «felicissimo viaje» del giovane erede fra Italia e Germania (M. Falomir in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo mostra, Napoli 2006, p. 162), anche se non è mancata l'opinione di chi ritarda la realizzazione fino al 1554 (D. Bodart, *Pouvoir du portrait sous les Hapsburg d'Epagne, Paris* 2011, p. 232). I due ritratti (quello napoletano e quello fiorentino) paiono tuttavia da distinguere non solo per la qualità – che nell'esemplare di Capodimonte è nettamente superiore – ma anche per la data di esecuzione.

[4] «Ritrasse più volte Carlo V […] del quale Carlo V e di esso Re Filippo mandò Tiziano i ritratti al signor duca Cosimo, che egli ha nella Guardaroba» (Vasari, *Le Vite*, 1568; ed. R. Bettarini – P. Barocchi, Firenze 1987, vol. VI, p. 165).

[5] La veridicità del resoconto vasariano sui dipinti conservati nella Guardaroba è confermata dai documenti del Fondo della Guardaroba Medicea dell'archivio di Stato di Firenze. In particolare, come già segnalava Charles Hope, tre inventari della Guardaroba di Palazzo Vecchio compilati fra il 1553 e il 1554 annotano la presenza di due dipinti raffiguranti il ritratto dell'imperatore Carlo V e quello di suo figlio Filippo. Di speciale interesse, risulta il *Registro cronologico di entrata e uscita*, ordinato per categorie di oggetti. Alla data del 1553, nell'elenco denominato "Entrata di Quadri di varia sorta" compare, fra i primi, il riferimento a «Uno Ritratto di Carlo V in tela, intero», seguito subito dopo dall'annotazione di «Uno Ritratto del Principe di Spagna di tela, intero». Pur essendo una trascrizione dell'inventario precedente del 1553 riguardante tutto il Palazzo

Vecchio e la sua Guardaroba, il registro è arricchito dall'importante notizia che entrambi i ritratti presentano il formato a figura intera. La ragione di tale annotazione s'intende meglio alla luce del fatto – mai rilevato finora – che lo stesso registro riporta, nella pagina successiva, il riferimento ad altri due ritratti di Carlo e Filippo, quest'ultimo però di piccole dimensioni, come indica la sua denominazione di "quadretto". L'estensore del documento intendeva – evidentemente – distinguere i formati relativi ai quattro ritratti che, con ogni probabilità, erano considerati due distinti *pendant* di diverse misure, il primo con i ritratti a figura intera, il secondo con le sole "teste". Ma che i due ritratti di Carlo e Filippo a figura intera fossero di Tiziano lo rileva, prima ancora della pubblicazione dell'edizione giuntina delle Vite, l'inventario del 1560, dove è annotata anche la presenza di «una testa di Carlo V imperatore venuta di Fiandra», evidentemente il ritratto compagno del "quadretto" con Filippo che insieme formavano il secondo esempio di *pendant* di piccolo formato. I due dipinti su tavola sono tuttora conservati nei depositi di Palazzo Pitti con i numeri 5666/1890 e 4226/1890. Attraverso la "catena" inventariale ricostruibile dalle filze datate fra il 1560 e il 1609 (1567, 1570, 1574, 1587, 1595), possiamo appurare, inoltre, che i due ritratti a figura intera di Carlo e Filippo restano nella Guardaroba di Palazzo Vecchio almeno fino al primo decennio del '600. L'entrata in carica del Guardaroba Maggiore Vincenzo Giugni nel 1595 segna l'inizio dell'uso di annotare le misure dei dipinti. Pertanto l'inventario del 1595-97 riporta per il ritratto di Filippo le misure di 3 braccia "incirca" di altezza (pari a 180 cm.). Nel 1637 la coppia formata dai due dipinti sembra temporaneamente disgiunta, poiché il trasferimento dalla Guardaroba al piano nobile di Palazzo Pitti è registrato solo per Carlo V. Si tratta però di un periodo brevissimo: tra il 1677 e il 1687 i due dipinti vengono accoppiati nuovamente per figurare, con il riferimento a Tiziano, prima nell'Anticamera dell'Appartamento del Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti e poi nell'ambiente più prestigioso, la splendida Stanza dell'Alcova, allestita con altri magnifici dipinti tizianeschi tra cui il *Ritratto di Pietro Aretino*. Nell'Alcova del Gran Principe il ritratto di Carlo V e quello di Filippo restano esposti insieme fino al 1771, in piena età lorenese. In quell'anno la vicenda dei due dipinti, fino allora considerati come *pendant*, si divide definitivamente: Carlo resta nelle stanze degli appartamenti al primo piano di Palazzo Pitti, ma in posizione più defilata rispetto a Filippo, a cui tocca l'onore di essere collocato nella Sala di Apollo. Da quel momento l'ascesa in auge del ritratto del figlio corrisponderà sempre più al declino di quello del padre.

[6] Il restauro è stato eseguito nel 2012 da Stefano Scarpelli con la direzione di chi scrive, le indagini sono state svolte nei Laboratori di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Le informazioni ricavate indicano che furono utilizzati almeno tre diversi tipi di rosso: lacca, minio, cinabro e in alcune zone i pigmenti della tavolozza sono stati miscelati, ad esempio nel drappo rosso di velluto sotto l'elmo nella zona più scura è stata ritrovata la presenza di verderame. La riflettografia è stata eseguita a due profondità: i risultati più interessanti provengono da quella meno profonda fino a 1000 nanometri, si vedono i segni che costruiscono l'architettura. La *Radiografia* conferma che l'esecuzione è stata realizzata con grande sicurezza rispettando con precisione le tracce del disegno sottostante. È stata effettuata anche l'analisi dei pigmenti tramite fluorescenza X (*XRF)*, che ha confermato le ipotesi elaborate in base alle indagini fotografiche.

[7] M. Falomir, *Titian's Replicas*, «Tiziano 2003», pp. 77-91; A. Izat, *Variants of Titian's "Virgin and Child in a Landscape", A comparative study*, *AIC Paintings Specialty Group Postprints*, proceedings of the symposium (Minneapolis, 8–13 June 2005), Washington, D.C., 2005, pp. 43-52; R. Wald, *La "Danae" di Tiziano a Vienna: osservazioni su esecuzione e repliche nella bottega di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi Scirè, Marsilio, Venezia 2008, pp. 125-133; M. Falomir, *Gli ultimi ritratti di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano…*, cit., pp. 139-45: pp.140-141; G. Tagliaferro, *Una fabbrica di immagini: la bottega tizianesca tra invenzioni, repliche e varianti*, in G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, con M. Mancini e A. John Martin, Firenze 2009, pp. 224-270; M. Falomir, *Tiziano: San Juan Bautista*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012), Madrid, 2012, pp. 18-31; J Dunkerton, M. Spring, *Titian's Painting Technique before 1540*, «National Gallery Technical Bulletin», 34 (2013), pp. 4-31; J. Dunkerton, M. Spring, *Titian after 1540: Technique and Style in his Later Works*, «National Gallery Technical Bulletin», 36 (2015), pp. 6-39.

[8] Sui sistemi di trasferimento del disegno funzionali alla riproduzione seriale gli studi includono: P. Joannides, *Titian's Repetitions*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, a cura di J. Woods-Marsden, 2007, pp. 37-51; D. Rosand, *Introduction: The Old Man's Brush*, in *Titian: Materiality…*, cit., pp. 1-4; M. Falomir, *Tizians letzte Portraits*, in *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, 2007, pp. 155-61, pp. 155-156; A. Gonzalez Mozo in *El retrato del Renacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008) a cura di M. Falomir, Madrid 2008, pp. 338-340; R. Bellucci, C. Frosinini, *Considerazioni sul disegno e l'*underdrawing *nella pittura veneta e in Tiziano*, in *«Quella Donna che ha la veste azzurra». La Bella di Tiziano restaurata,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2011), a cura di M. Ciatti, F. Navarro, P. Riitano, Edifir, Firenze 2011, pp. 53-62; M. Falomir, *Tiziano: San Juan Bautista…*, cit.; J Dunkerton, M. Spring, *Titian's Painting Technique before 1540…*, cit., pp. 17-20; A. Cerasuolo, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Edifir, Firenze 2014, pp. 787-801; M. Falomir, P. Joannides, *"Dánae" y "Venus y Adonis": origen y evolución*, in Falomir – Joannides – Mora 2014, pp. 60-75, 17-51; A. Cerasuolo, *Diligenza e prestezza…*, cit., pp. 93-94; J. Dunkerton, M. Spring, *Titian after 1540…*, cit., pp. 12-16.

[9] La tela con Carlo V (inv. 1890/ 5148) misura cm. 193x100, mentre quella raffigurante Filippo II (Inv. 1912/200) misura attualmente cm. 184x100,5 ma risulta tagliata in alto e in basso di circa due centimetri, sui due lati di circa 3 millimetri e pertanto le misure originali corrispondevano a cm. 188x101,5; il dipinto aveva quindi le stesse dimensioni del *Ritratto di Filippo II* conservato nel Museo di Capodimonte che è di qualità di gran lunga migliore, da ritenere quindi l'originale del ritratto del principe spagnolo in abiti civili di Tiziano.

[10] Sui rapporti di Tiziano con la corte medicea e il ruolo giocato da Pietro Aretino in tali vicende è ancora fondamentale il catalogo della mostra "Tiziano nelle Gallerie fiorentine" (Firenze 1978), pur essendo state poi corrette molte attribuzioni errate come quella che riteneva il *Carlo V armato a figura intera* di Pitti la copia di un perduto ritratto tizianesco (A. Cecchi in *Tiziano nelle gallerie fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. Agostini *et al.*, Centro Di, Firenze 1978, pp. 78-80), ag-

giornate e accresciute varie informazioni. Si veda in particolare il saggio "*Presentazioni*" di Mina Gregori (pp. 9-18) e il saggio redazionale *1532-1563 Tiziano e i Medici* (pp. 28-30). È stata ben messa in luce, in seguito, la posizione di Cosimo I in quanto debitore del sostegno fondamentale di Carlo V nel complesso scenario politico del tempo e fautore di un programma di autocelebrazione in chiave augustea e filo imperiale, al punto di chiedere che per l'immagine ufficiale creata da Bronzino fosse imitato quel ritratto di Carlo V "tutto armato" potentemente diffuso dalla silografia di Giovanni Britto. Su tali argomenti gli studi includono R. Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I in armour*, «The Burlington Magazine», 966, 125 (1983), pp. 527-539; A. Geremicca, *«Per non iscoppiar tacendolo»: Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Geremicca e H. Miesse, Franco Cesati Editore, Firenze 2016 [2017], pp. 127-144, pp. 127-137; C. Falciani, *Power and Identity in Sixteenth Century Florentine Portraiture*, in *The Medici: Portraits and Politics 1512-1570,* catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2021), a cura di K. Christiansen e C. Falciani, New York, 2021, pp. 17-47, pp. 23-26; E. Pilliod, *Cosimo I de' Medici in Armor, ca. 1545*, in *The Medici: Portraits…*, cit., pp. 132-134; N. Scott Baker, *The Emperor and the Duke: Cosimo I, Charles V, and the Negotiation of Sovereignty*, in *A Companion to Cosimo I de' Medici*, a cura di A. Assonitis, Henk Th. Van Veen, Leiden-Boston 2022, pp. 115-59 e specialmente pp. 128-138 e pp. 141-144. A proposito della fortuna del *Ritratto di Carlo V in armi* di Tiziano a Firenze, è da segnalare l'esistenza nei depositi di Palazzo Pitti di una tela di mediocre qualità (Inv. 1890/5218) raffigurante *Carlo V armato a figura intera* (cm.185x116,5), che ripete con varianti l'iconografia del ritratto cesareo presente nella copia dall'originale tizianesco dipinta da Juan Pantoja de la Cruz nel 1605. Nella tela fiorentina – secondo le intenzioni del pittore – il *bufete* ricoperto dal tappeto di velluto rosso sulla destra avrebbe dovuto occultare la gamba dell'imperatore, la resa dello scorcio è però totalmente fallita. Il risultato è la buffa rappresentazione di Carlo V che pare reggersi in piedi con una sola gamba muscolosa, ricoperta da una calza nera, mentre alle sue spalle, oltre la parete rocciosa, si intravede la scena di una battaglia in campo aperto. La cifra stilistica del ritratto – una pittura nitida dal disegno netto e preciso – induce a riferirlo a Zanobi Poggini (1508-1564), autore del *Ritratto di Cosimo I* per la serie dei Granduchi medicei del Salone del Consiglio Comunale di Prato del 1555-1557 (I. Bigazzi, in *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica*, catalogo della mostra, Roma 1980, pp. 98-101). È presumibile dunque che altri ritratti tizianeschi di Carlo V fossero conosciuti a Firenze e che il pittore fiorentino fosse incaricato di eseguire la copia di uno di essi, a testimonianza della importanza del ritratto cesareo di Tiziano presso la corte medicea.

[11] Sull'importanza dell'attività di Tiziano al tempo di Don Pedro de Toledo, nominato viceré del regno di Napoli dal 1532, cfr. *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Livorno 2023, in particolare il saggio di Andrea Zezza, *Napoli negli anni trenta. La giovinezza di Eleonora*, pp. 48-49; e le schede dedicate ai dipinti di Tiziano esposti: Sala 1, scheda n. 1, *Ritratto di Pedro de Toledo come cavaliere dell'ordine di Santiago*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Waf 1085, e scheda n. 4, *Maddalena*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 67; Sala 6, scheda n. 83, *Ritratto di Giulia Varano Della Rovere*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. OdA 1911, n. 764.

Don Giulio alla corte di Eleonora. Opere e modelli nel bagaglio del «piccolo e nuovo Michelagnolo»

Marcella Marongiu

Don Giulio Clovio arrivò a Firenze il 22 luglio 1551 insieme al cardinale Alessandro Farnese, diretto in Francia[1]. A differenza del suo patrono, che dopo due mesi riprese il viaggio per far tappa a Parma, il miniatore aveva lasciato Roma già con l'idea di non seguire il mecenate e di trattenersi invece nella capitale toscana alla corte della duchessa Eleonora di Toledo con la quale, presumibilmente, erano stati presi preventivamente degli accordi: la sua presenza a corte, infatti, non può assolutamente considerarsi un caso del destino, dovuta al mutato clima politico romano e alla temporanea sfortuna del cardinale Farnese, ma un evento a lungo cercato e organizzato. Erano già otto anni, infatti, che i Medici tentavano, attraverso un'attività diplomatica, di portare a Firenze «il più eccellente miniatore, o vogliamo dire dipintore di cose piccole»[2] che l'Europa potesse allora vantare: nell'estate del 1544 Pierfrancesco Riccio, segretario particolare di Cosimo I, aveva avuto dall'agente mediceo a Roma Francesco Babbi informazioni sul trattamento economico di cui godeva il Clovio presso il cardinale Farnese, evidentemente troppo oneroso per la corte fiorentina che, infatti, rinunciò ad ingaggiare il miniatore croato proprio a causa delle condizioni economiche, come Lorenzo Pagni comunicava al Riccio l'11 agosto 1544[3].

Quando, nell'estate del 1551, l'occasione arrivò, don Giulio doveva essere stato informato dei compiti che lo aspettavano – numerosi e gravosi – e si era dunque preparato con un bagaglio adeguato di modelli (suoi disegni originali o copie dai maestri, in particolare Michelangelo e Raffaello), ma anche di opere finite, come quadretti su pergamena o fogli sciolti destinati a libri miniati rimasti incompiuti. Quest'evenienza non è attestata da documenti o dalle fonti, ma emerge con evidenza a una loro riconsiderazione che proceda parallela all'analisi stilistica delle opere che attualmente si trovano nelle collezioni fiorentine[4].

Da una lettera inviata da Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari, allora a Roma, risulta che un anno dopo il suo arrivo a Firenze il miniatore croato lavorava alacremente per conto di Cosimo I: «Ecci, come douete sapere, Don Giulio Coruatto, che lauora certi quadretti per Sua Excellentia, che sono cosa diuina»[5]. L'uso del plurale «quadretti», messi in opera contemporaneamente, restituisce un'immagine di intensa attività, di cui sono testimonianza tre dipinti di don Giulio registrati nell'inventario della Guardaroba l'8 novembre 1553[6] e, lo stesso giorno, l'apprezzamento per un altro quadretto destinato all'imperatore Carlo V[7]; poco dopo la partenza di don Giulio, il 22 aprile 1555, un altro quadretto, un'*Adorazione dei Magi*, lasciò Firenze per raggiungere un membro eminente della corte imperiale, Filippo d'Asburgo, in occasione del matrimonio con la regina Maria I Tudor, e il 23 gennaio 1556 fu inviata a La Spezia, come dono alla duchessa d'Alba, una *Pietà*[8]; pochi anni più tardi, ancora, un quadretto del Clovio è descritto nello Scrittoio di Calliope in Palazzo Vecchio (1559)[9]. Una molteplicità di quadretti realizzati da Clovio per i duchi Cosimo ed Eleonora è quanto emerge anche dal racconto di Giorgio Vasari:

Fig. 1. Giulio Clovio (attr.), *Fregio con figure di donne e stemma*, 1532-1534 circa, tempera su pergamena, già applicata su tavola, mm 370x260; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi, inv. Gallerie 1890, n. 5078.

> «in detto tempo gli fece alcun'opere, parte delle quali furono mandate all'imperatore et altri signori, e parte ne rimasero appresso Sua Eccell[enza]

Fig. 2. Giulio Clovio, *San Giovanni Battista indica Cristo in cielo come l'Agnello di Dio,* 1532-1534 circa, tempera su pergamena, mm 205x160; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. Gallerie 1890, n. 4536.

illustrissima, che fra l'altre cose gli fece ritrarre una testa piccola d'un Cristo da una che n'ha egli stesso, antichissima, la quale fu già di Gottifredi Buglioni re di Ierusalem […]. Fece don Giulio al detto signor Duca un Crucifisso con la Madalena a' piedi, che è cosa maravigliosa, et un quadro piccolo d'una Pietà»[10].

Di questo elenco, dichiaratamente parziale – «parte ne rimasero appresso Sua Eccell[enza] illustrissima, che fra l'altre cose…» – soltanto la *Crocifissione con la Maddalena* può essere identificata (fig. 5), mentre non sono note né la *Testa di Cristo* né la *Pietà*; viceversa, mancano al-

Fig. 3. Giulio Clovio, *Ratto di Ganimede*, 1534-1538 circa, tempera su pergamena, mm 340x235; Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 3516.

l'appello altri quadretti eseguiti certamente in questi anni e registrati in Tribuna nel 1589: «Un quadretto con suo cornicie debano lungho s. 9 largho s. 7 inc.a ritratto di minio una testa duna Dona di mano di Don Giulio con sua coperta di Cristallo e catena d'arg.to»[11], da riconoscere nella *Vergine Annunciata*, probabile cripto-ritratto di Eleonora di Toledo (1554 circa)[12] (fig. 6), e «Un quadreto debano con tondo nel mezzo di minio ritrattovi drento la Ducssa lionora toledo di mano di Don Giulio coperta di Cristallo e suo filetto darg.to dorato, e Catena darg.to»[13], ovvero il *Ritratto di Eleonora di Toledo* della collezione Portland a Welbeck

(1553-1554 circa)[14]. A quest'elenco si devono aggiungere «alcuni ritratti di mano del medesimo, che sono mirabili» ricordati da Giorgio Vasari nello Scrittoio di Calliope insieme al *San Giovanni Battista nel deserto* (1530-1534 circa)[15] (fig. 2), forse là custodito insieme al *Ratto di Ganimede* (1534-1538 circa)[16] (fig. 3): opere, si noti, non inventariate in quel luogo nel 1559 mentre, viceversa, il *Crocifisso* là descritto non è ricordato nella biografia.

Si tratta dunque di almeno una ventina di quadretti, realizzati in meno di tre anni, o forse in un lasso di tempo ancora inferiore, se si presta fede a una notizia di fine Cinquecento, che ricorda un viaggio di Clovio in Francia, che andrebbe collocato tra l'estate 1552 e la primavera 1553[17]. Tale mole di lavoro, in una tecnica che esigeva lentezza e precisione, e che metteva a dura prova gli occhi[18], appare comunque notevole, ed esigeva dei ritmi serrati, che don Giulio poté sostenere grazie al repertorio d'immagini che aveva portato con sé.

È stata riconosciuta[19] la stretta dipendenza della *Crocifissione con la Maddalena* da un celebre disegno di Michelangelo, il *Cristo crocifisso* realizzato intorno al 1540[20] (fig. 4), dono preziosissimo per Vittoria Colonna cui don Giulio poté avere accesso grazie ai suoi rapporti con la marchesa di Pescara, a quelli con Michelangelo o con Tommaso de' Cavalieri, che al tempo aveva gestito i passaggi di mano del foglio tra l'artista e la Colonna; un modello particolarmente amato dal croato, che già l'aveva utilizzato in una pagina del *Libro d'Ore Farnese*[21], e che più tardi vi farà ancora riferimento per elaborare il tema con l'inserimento di più figure e affidarlo all'incisore Cornelis Cort[22].

Per quanto non si possa ascrivere al Clovio, la *Pietà* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi può a buon diritto essere considerata una copia da un originale perduto del maestro, come quello inviato alla duchessa d'Alba, o quello in piccolo formato descritto da Vasari, che ne possedeva il disegno preparatorio[23], o ancora uno dei due inventariati nella Tribuna degli Uffizi[24]. Tra i disegni riferiti al Clovio, un foglio del Victoria & Albert Museum[25] è stato considerato preparatorio del dipinto fiorentino: tuttavia, la durezza dei contorni a matita, il modo di delineare lo sfondo e le ombre con lunghi tratti diagonali paralleli piuttosto che attraverso il tipico 'puntinato' del maestro, una certa nettezza dei passaggi chiaroscurali fanno pensare che anch'esso sia una copia da un originale perduto. Non sono noti altri disegni, attribuibili con certezza a don Giulio, che possano essere collegati direttamente al quadretto, che tuttavia presenta punti di contatto con diversi fogli del maestro nei quali – così come si è detto a proposito del *Crocifisso con la Maddalena* – Clovio procede con una serie di variazioni sul tema: per la *Pietà* degli Uffizi i fogli che possono essere richiamati come 'familiari' dell'invenzione tradotta in pittura sono quello molto finito del British Museum, a sua volta reinterpretazione di un modello michelangiolesco ben più drammatico[26], o quello del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi[27].

Non si può escludere che Clovio abbia avuto a disposizione anche il disegno con la *Pietà* donato da Michelangelo a Vittoria Colonna[28] e qualche altro studio compositivo con un numero maggiore di figure: d'altronde, l'inventario dei disegni allegato al testamento del Clovio, rogato una settimana prima della morte, registra quattro disegni tratti da invenzioni michelangiolesche che rappresentavano il tema della Pietà o della Deposizione dalla croce[29].

È molto probabile che Giulio Clovio avesse portato a Firenze anche diversi fogli di Michelangelo raffiguranti la Madonna col Bambino – da soli o con altre figure sacre come san Giuseppe, sant'Anna o il piccolo san Giovanni Battista – in parte databili nei primi anni del Cinquecento e in parte all'inizio degli anni trenta[30]: un'eco di queste invenzioni si trova in disegni e quadretti su pergamena realizzati da don Giulio per i Farnese, subito dopo la stagione fiorentina[31], ma anche in un dipinto di piccolo formato delle collezioni medicee opera di Bernardo Buontalenti, l'unico allievo noto della stagione al servizio di Eleonora di Toledo[32].

Per far fronte alle esigenze della corte – che da un lato desiderava costituire una particolare collezione di opere di piccolo formato[33], dall'altra utilizzava questi ricercatissimi capolavori quali doni diplomatici – don Giulio si servì anche di opere già realizzate in precedenza, che portò con sé da Roma. È il caso del *San Giovanni Battista nel deserto* e del *Ratto di Ganimede*: quest'ultimo descritto da Francisco de Hollanda come opera che si trovava nella disponibilità del Clovio quando ancora viveva nel palazzo romano del cardinale Marino Grimani[34], e dunque eseguito prima della visita del portoghese (1538-1539), mentre il primo quadretto è da collocare in un momento precedente su base stilistica[35].

Tra le opere che Clovio portò con sé a Firenze è possibile che ci fosse anche un altro manufatto appartenente alle collezioni fiorentine: una cornice miniata, priva della parte centrale istoriata, ora nei depositi della Galleria Palatina e registrata nell'inventario 1890 con il numero 5078[36] con attribuzione a Bernardo Buontalenti (fig. 1). L'organizzazione dello spazio è molto equilibrata e basata su un criterio di simmetria: nelle bande verticali sono disposti libri, trofei d'armi e vasi all'antica, dipinti a monocromo, intrecciati con nastri e fiocchi azzurri; sempre sui bordi verticali, nella parte inferiore, campeggiano una per lato eleganti figure femminili panneggiate, vestite nei toni preziosi dell'oro e dell'azzurro, che reggono sopra la testa cornici mistilinee con elementi decorativi all'antica, dipinti a monocromo. Nei bordi orizzontali si trovano in basso al centro lo stemma cardinalizio Grimani, accompagnato ai lati da due motivi vegetali (rami di ulivo e di palma legati con nastri recanti le scritte «PRUDENTES» e «SIMPLICES») e figure alate (rispettivamente dragoni e colombi)[37]; nel lato superiore un ovale al centro con una scena di sacrificio, e ai lati motivi decorativi analoghi a quelli delle bande verticali. Infine, agli angoli inferiori, una scena di adorazione di un idolo e una scena affollata di difficile interpretazione a causa delle condizioni di conservazione.

L'opera mi è stata generosamente segnalata da Anna Bisceglia che, identificando correttamente lo stemma come Grimani, ha ipotizzato una più corretta attribuzione a Giulio Clovio e me l'ha 'affidata' perché ne approfondissi attribuzione, cronologia e contesto. Partendo dunque da tale suggestione, attraverso l'analisi stilistica e i confronti con le miniature sicuramente eseguite da don Giulio per la famiglia Grimani, è stato da un lato possibile confermare l'ipotesi attributiva della studiosa, dall'altro si è però imposta la necessità di una revisione della cronologia dell'intero gruppo di fogli o volumi miniati di diretta committenza Grimani o realizzati negli anni in cui don Giulio si trovava sotto l'ala protettrice della nobile famiglia veneziana: l'*Evangeliario Grimani*, con figure di *Evangelisti* e *Scene della vita di Cristo*[38], il foglio sciolto di un messale conservato alla Royal Library di Windsor[39], il *Libro d'Ore Grimani*[40], il *Commentario al-*

Fig. 5. Giulio Clovio, *Crocifissione con la Maddalena*, 1553, tempera su pergamena applicata su tavola, mm 240x170; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. Gallerie 1890, n. 812.

Fig. 6. Giulio Clovio, *Vergine Annunciata (Ritratto di Eleonora di Toledo)*, 1554 circa, tempera su pergamena, mm 200x152; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. Gallerie 1890, n. 5720.

l'Epistola di san Paolo ai Romani[41]. La critica ha generalmente datato questo gruppo di opere[42] in un arco di tempo di circa otto anni (1530-1538): si tratta di una mole importante di lavoro per un periodo di tempo così limitato, soprattutto in considerazione dei ritmi di vita all'interno dei vari conventi del nord Italia prima[43], e dei viaggi compiuti da Clovio al seguito del cardinale Marino poi, nonché dei problemi di salute che dovettero condizionarlo ulteriormente[44].

La datazione tradizionale deriva dalla lettura della fonte vasariana, applicata forse in maniera troppo rigida e senza notare le incongruenze del testo delle biografie di Francesco e Girolamo dai Libri da un lato e dello stesso Clovio dall'altro: nella biografia dei miniatori veronesi si dice che tra i volumi miniati da Girolamo dai Libri per vari monasteri se ne trovavano «alcuni ancora a Candiana, monasterio molto ricco de' Canonici Regolari di San Salvatore; nel qual luogo andò in persona a lavorare […]; e stando quivi imparò allora i primi principii di miniare don Giulio Clovio, che era frate in quel luogo»[45]; in quella di don Giulio a proposito del periodo trascorso nei conventi degli Scopetini si ricorda «Nel qual tempo condusse un libro grande da coro con minii sottili e bellissime fregiature, facendovi fra l'altre cose un Cristo che appare in forma d'ortolano a Madalena, che fu tenuto cosa singolare»[46]; a proposito degli anni perugini al seguito del Grimani, infine, Vasari afferma «andò a Perugia col cardinale, che là era legato, e lavorando gli condusse di minio quest'opere: un Uffizio di Nostra Donna, con quattro bellissime storie; et in uno epistolario, tre storie grandi di San Paulo Apostolo, una delle quali indi a non molto fu mandata in Ispagna»[47]. Già queste notizie mostrano una contraddizione, poiché il grande corale è descritto in un periodo anteriore al soggiorno a Candiana, durante il quale Clovio avrebbe invece dovuto imparare l'arte della miniatura da Girolamo dai Libri; ma un'ulteriore contraddizione si può riscontrare tra la notizia di questo alunnato (dichiarato nella biografia dei miniatori veronesi ma non in quella del croato) e quella in apertura della vita di don Giulio, secondo la quale al Clovio sarebbe stato consigliato di dedicarsi alla miniatura da Giulio Romano, dal quale ricevette i primi insegnamenti, collocando quindi la formazione e l'esecuzione della prima miniatura (una *Madonna* ispirata a un'incisione di Dürer) tra la metà degli anni dieci e primi anni venti[48]. Se dunque il soggiorno nel convento di Candiana non può essere considerato un *terminus post quem* per l'inizio dell'attività

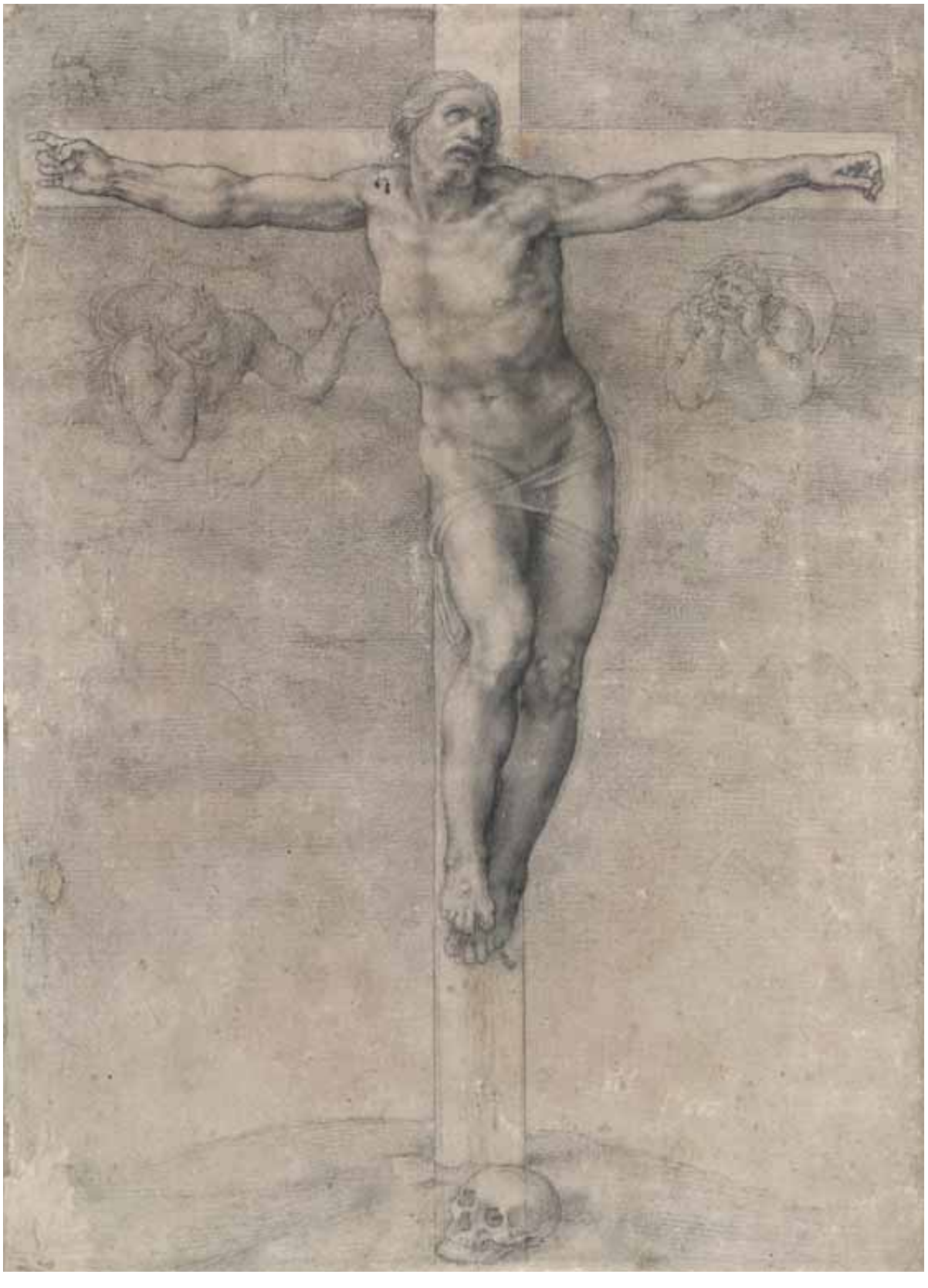


Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Cristo Crocifisso*, 1540 circa, matita nera, mm 370x270; Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895, 0915-504.

del Clovio come decoratore di codici miniati, non si può neppure collegare ai soli anni perugini (1534-1538) tutta la produzione legata al cardinale Marino Grimani, ma soltanto le opere di cui Vasari fornisce l'elenco, dato che il suo patronato si estese anche al periodo di vita conventuale, stagione che anzi s'interruppe proprio grazie all'intervento del cardinale[49].

Sarà necessario ripartire dall'*Evangeliario Grimani* e dalla data 1528 ivi iscritta (c. 144*r*), da considerare come punto fermo per la cronologia dei lavori eseguiti da Clovio tra la fine degli anni venti e gli anni trenta[50]: dovrà dunque anticiparsi al 1527 il foglio di corale di Windsor che, ri-

spetto all'equilibrio e all'eleganza della *mise en page* del volume veneziano, mostra un senso di *horror vacui* e un certo disordine compositivo, oltre all'uso di una linea di contorno molto marcata e di un carattere espressionistico delle fisionomie e delle pose, che rimandano piuttosto all'ambiente mantovano e alla cultura post-mantegnesca[51]. Una gestazione lunga (1530-1534 circa) dovrà essere ipotizzata per il *Libro d'Ore Grimani*[52], nel quale si nota la reazione a una molteplicità di stimoli (che vanno dal Michelangelo della Volta Sistina, c. 91*v*, a Raffaello e Giulio Romano nella Stanza di Costantino, c. 92*r*) e un evidente sperimentalismo nella ricerca di soluzioni per l'impostazione della pagina, che presenta un impianto tradizionale nella prima coppia di miniature (cc. 13*v*-14*r*), basate sulla netta separazione e sull'equilibrio tra la componente decorativa e quella istoriata, sulla sovrabbondanza di elementi antichegianti e simbolici dispiegati a coprire ogni spazio disponibile, ma anche con un accenno di ambiguità tra il mondo reale e quello rappresentato, attraverso l'introduzione di elementi illusivamente tridimensionali sospinti in avanti dai putti quasi a infrangere il piano della pittura; l'equilibrio dell'impaginazione è rotto nella seconda coppia (cc. 91*v*-92*r*), nella quale non solo alla scena istoriata è dedicato uno spazio inferiore, ma esso viene in più punti invaso dagli elementi decorativi, quali le cornici delle scene minori, i putti animati da un furore dionisiaco che giocano con i trofei d'armi, i giovani nudi che sorreggono tutti gli oggetti legati tra loro da nastri azzurri; ancora diversa l'impostazione della terza coppia (cc. 119*v*-120*r*), dove si torna a una *mise en page* equilibrata nella divisione degli spazi, e con la ricerca di effetti di raffinata eleganza, affidando lo stupore alla preziosità della resa di particolari naturalistici, quali il piumaggio degli uccelli, la pelliccia degli animali, i riflessi opalescenti delle perle; nella quarta coppia (cc. 165*v*-166*r*), invece, Clovio sembra cercare una sintesi delle soluzioni precedenti, proponendo una divisione equilibrata dello spazio visivo tra narrazione e decorazione, ma con un'evidente negazione di tale equilibrio attraverso l'ambiguità dei riquadri a monocromo della parte bassa o nelle bande esterne delle pagine, che partecipano di entrambe le funzioni. Nel passaggio da una coppia all'altra si assiste anche a una sperimentazione di diverse soluzioni per il colore di fondo del partito decorativo, con varie combinazioni di oro e azzurro, verde, nero.

Il laboratorio di sperimentazione che era stato il *Libro d'Ore* ha portato alla concezione ormai matura e assolutamente originale del *Commentario all'Epistola di san Paolo ai Romani*, per il quale la critica si è attestata su una datazione tra il 1534 e il 1538[53]: come ha giustamente scritto Davide Gasparotto

> «nella scena della *Conversione di San Paolo* (f. 7*v*), direttamente ispirata al cartone raffaellesco che si trovava allora nella collezione Grimani, le componenti della cultura cloviana sono ormai fuse in un insieme di grande originalità. L'artista padroneggia con scioltezza il suo sofisticato repertorio di modelli (Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano), riuscendo miracolosamente a distillare quella "regolata mescolanza" degli stili dei grandi Maestri che fu l'aspirazione di tanti suoi contemporanei. La pagina decorata, quasi un arazzo in miniatura (con la scena incorniciata da una ricca bordura), è ormai del tutto svincolata dal testo scritto»[54].

La cornice conservata a Palazzo Pitti sembra partecipare di entrambi questi mondi: imparentata con le cornici del *Libro d'Ore*, in particolare le cc. 91*v*-92*r*, per il ricco repertorio decorativo di trofei d'armi legati da nastri e per lo sforamento di alcune cornici nel campo riservato alla narrazione, essa sembra tuttavia superare la concezione del codice ora a Londra per l'equilibrio compositivo, per un'eleganza tipicamente manierista e per la struttura della pagina, mutuata dagli arazzi che don Giulio dispiegherà – come si è visto – nel *Commentario*, ma anche nel codice delle *Stanze sopra l'impresa dell'aquila* di Eurialo d'Ascoli[55].

È dunque probabile che la cornice di Palazzo Pitti sia stata eseguita intorno agli anni 1532-1534, in parallelo con il lavoro degli altri codici, pensata come frontespizio di un libro poi non portato a termine: rimasto come foglio sciolto, strettamente legato a un committente già morto da tempo, poteva costituire – al pari dei quadretti – un ottimo bagaglio e un utile viatico in vista dell'avventura fiorentina. Se è questo il modo attraverso il quale la cornice già Grimani giunse a Firenze, la domanda conseguente è quella relativa alla possibilità di individuare il riquadro figurato che era originariamente parte del foglio.

In assenza di analisi chimiche e genetiche, l'unico tentativo può essere fatto sulla base delle dimensioni e della lettura stilistica: entrambi sembrano convergere su un quadretto ancora oggi conservato nelle collezioni degli Uffizi e di documentata provenienza dal 'bagaglio' di Giulio Clovio, ovvero il *San Giovanni Battista nel deserto* per il quale (senza ancora conoscere la cornice) avevo già proposto una datazione al 1530-1534 circa e una stretta relazione con il *Commentario all'Epistola di san Paolo ai Romani*[56]. Per quanto riguarda le dimensioni, il quadretto misura mm 205x160 e la finestra della cornice mm 275x173: a fronte di uno scarto minimo sui lati orizzontali, si osserva una differenza di 7 centimetri su quelli verticali, che appare tuttavia compatibile con un ampio taglio nei margini superiore e inferiore, che appaiono troncati di netto (si osservino in particolare il taglio quasi a filo della testa della Vergine in alto e delle zampe del leone in primo piano, oppure l'effetto distorto della croce del santo che posizionata ora al margine sembra porsi sullo stesso piano dei rami dell'albero sullo sfondo), mentre sui lati lunghi una distanza analoga separa, per esempio, il cervo dal bordo destro e la pelle di lince dal bordo sinistro.

In attesa dunque di un restauro e di una campagna di indagini diagnostiche comparate che possano dare ulteriori risposte ai quesiti posti dalla cornice, è indubbio che essa costituisce un tassello importantissimo per la ricostruzione dell'opera di don Giulio – sia come miniatore, sia come «dipintore di cose piccole»[57] – negli anni fondamentali trascorsi al fianco del cardinale Marino Grimani.

Desidero esprimere la mia gratitudine ad Anna Bisceglia, per avermi generosamente segnalato la cornice miniata delle collezioni medicee, che è cuore di questo articolo, e a Serena Padovani, per gli stimolanti e piacevoli confronti sul tema della miniatura a Firenze prima e dopo il soggiorno di Giulio Clovio. Senza il loro apporto, questo lavoro non sarebbe mai nato.

Un sentito grazie anche a Laura Baldini e Bruce Edelstein per avermi invitato a pubblicare i risultati della ricerca in questa sede.

[1] Per il profilo biografico di don Giulio Clovio si veda D. Gasparotto, *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 163-167; per una ricostruzione del soggiorno fiorentino e della sua attività di quegli anni, cfr. J.M. Bauman, *Giulio Clovio and the Revitalization of Miniature. Painting at the Medici Court in Florence*, in *Klovi ev zbornik: minijatura-crtež-grafika 1450.-1700.*, Atti del Convegno (Zagabria, 22-24 ottobre 1998), a cura di M. Pelc, Hrvat-

ska akademija znanosti i umjetnosti-Institut za povijest umjetnosti Zagreb 2001, pp. 63-73 (con bibliografia precedente), e M. Marongiu *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Edifir, Firenze 2019, pp. 52-54.

[2] Questa definizione apre la biografia di don Giulio Clovio nell'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Testo 6 voll., Commento 2 voll., SPES, Firenze 1966-1997, VI, p. 213).

[3] J.M. Bauman, *op. cit.*, p. 63.

[4] Questo stato di cose era già stato ipotizzato da Ph. Costamagna, *À propos du séjour Florentin de Giulio Clovio (1498-1578)*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Bruckmann, München 1992, pp. 169-170.

[5] Lettera del 20 agosto 1552, in *Il carteggio di Giorgio Vasari*, a cura di K. Frey, G. Müller, München 1923, p. 334, n. CLXXII.

[6] «3 quadri di pittura, di mano di Don Julio miniatore, uno fornito d'hebano, drentovi l'Historia de' 3 Magi, li altri due forniti di noce, in uno un Crocifisso et nell'altro una Pietà»: C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un Inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*, Pellas, Firenze 1893, p. 189; cfr. J.M. Bauman, *op. cit.*, pp. 64, 70 nota 15; A. Cecchi, *Pitture 'di minio' per i Medici*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Edifir, Firenze 2019, p. 110. Di questi, l'unico riconoscibile è forse la *Crocifissione con la Maddalena*, datata 1553 (tempera su pergamena applicata su tavola, mm 240x170. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 812: cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Sillabe, Livorno 2023, pp. 338-339, n. 75, con bibliografia precedente).

[7] Lettera del segretario delle suppliche Iacopo Guidi a Pier Filippo Pandolfini, ambasciatore mediceo alla corte imperiale, dell'8 novembre 1553, in cui si cita «un'imagine delle migliori che da don Giulio si sieno fatte»: A. Pérez de Tudela *Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese*, «Aurea Parma», 84, 2000, 20, p. 285 nota 16.

[8] Già identificata da Silvia Meloni Trkulja (in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Edizioni medicee, Milano-Firenze 1980, p. 195, n. 364. Si veda anche S. Meloni Trkulja, *Giulio Clovio e i Medici*, «Peristil», 26, 1983, p. 92) con il quadretto delle collezioni fiorentine (tempera su carta applicata su tavola, mm 370x257. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 8765), deve essere considerata dispersa (cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo*, cit., pp. 342-343, n. 78), al pari dell'*Adorazione dei Magi*. Entrambe le opere inviate sono quelle registrate nella Guardaroba nel 1553: cfr. B. Edelstein, *L'invenzione della corte dei Medici. Eleonora di Toledo: duchessa, reggente, madre e mecenate*, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Sillabe, Livorno 2023, pp. 27, 36 nota 75.

[9] «Uno quadro di minio di uno Cristo in croce di mano di don Giulio con ornamento di noce a uso di spera di braccia 1/2»: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, 4 voll., SPES, Firenze 2002-2011, I, pp. 19-20 nota 78.

[10] G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, pp. 217-218.

[11] S. Meloni Trkulja, *op. cit.*, p. 95 nota 15.

[12] Tempera su pergamena applicata su tavola, mm 200 x 152. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 5720: cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo*, cit., p. 341, n. 77 (con bibliografia precedente).

[13] S. Meloni Trkulja, *op. cit.*, p. 95 nota 15.

[14] Tempera su pergamena applicata su tavola, diametro mm 84: si veda R.B. Simon, *Giulio Clovio's portrait of Eleonora di Toledo*, «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, pp. 481-485. Il ritratto dovette lasciare le collezioni familiari negli ultimi anni del Cinquecento, o nei primi del Seicento: questo lascia supporre la presenza nelle collezioni degli Uffizi di una copia, siglata «D.F.» (Daniel Fröschl), commissionata come sostituto dell'originale (cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo*, cit., p. 340, n. 76, con bibliografia precedente).

[15] Tempera su pergamena applicata su tavola, mm 205 x 160. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 4536: si rimanda a M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo*, cit., pp. 334-335, n. 73 (con bibliografia precedente). Per la notizia, cfr. G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 218. Un ritratto di Livia Colonna, e un altro di soggetto non identificato, entrambi di mano del Clovio, furono registrati nel 1588 presso il Casino di San Marco (cfr. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *op. cit.*, I, p. 337).

[16] Tempera su pergamena applicata su tavola, mm 340 x 235. Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 3516: cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo*, cit., pp. 336-337, n. 74 (con bibliografia precedente).

[17] V. Macan, *Giorgio Giulio Clovio, ovvero l'ultima grande stagione dell'arte della miniatura*, Estratto della tesi di dottorato, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2010, p. 174, doc. 023.

[18] Nel 1557 o 1558, mentre viveva a Piacenza, Clovio subì un'operazione all'occhio sinistro: S. Pettenati, in *Grandi Pittori per Piccole Immagini nella Corte Pontificia del '500. I corali miniati di San Pio V*, catalogo della mostra, a cura di S. Pettenati, Boccassi, Alessandria 1998, p. 35.

[19] Cfr. M. Marongiu, *op. cit.*, p. 53.

[20] Michelangelo Buonarroti, *Cristo crocifisso* (1540 circa), matita nera, mm 370 x 270. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.504. Si veda la scheda di V. Romani, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Mandragora, Firenze 2005, pp. 165-167, n. 49.

[21] Giulio Clovio, *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni* (1540-1545 circa), dal *Libro d'Ore Farnese*, tempera su pergamena, mm 172x110. New York, The Morgan Library & Museum, ms. M.69, c. 102v.

[22] Giulio Clovio, *Crocifissione* (1560-1565 circa), matita nera su due fogli incollati, mm 279x222. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1860,0616.19; Cornelis Cort, *Crocifissione* (1568), bulino, mm 347x257: una copia dell'incisione è al British Museum, Department of Print and Drawings, inv. 1951,0407.45, schedata sul sito del museo: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1951-0407-45>.

[23] «Fece don Giulio al detto signor Duca […] un quadro piccolo d'una Pietà, del quale abbiamo il disegno nel nostro Libro»: G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 218.

[24] S. Meloni Trkulja, *op. cit.*, pp. 94-95 nota 15.

[25] Matita nera, mm 348x275, inv. Dyce 218: cfr. E. Nagy, in Z. Kárpáti, *Triumph of the Body. Michelangelo and Sixteenth-Century Italian Draughtsmanship*, catalogo della mostra, Museum of Fine Arts, Budapest 2019, pp. 407-414, n. 74 (con bibliografia precedente).

[26] Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1533-1535), matita nera, mm 282 x 262. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1896,0710.1. Giulio Clovio, *Pietà* (1550-1560 circa), matita nera, mm 279x222. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.654. Si veda: A. Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra, Hatje Cantz, Vienna-Ostfildern 2010, pp. 303-305, n. 92 e pp. 358-359, n. 111 (con bibliografia precedente).

[27] Matita nera, mm 82,5x38,1, inv. 2457F: cfr. M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *Giorgio Clovio: Miniaturist of the Renaissance*, Art Books Intl Ltd, London 1993 (ed. or. *Julije Klovic*, Zagreb 1977), p. 87.

[28] Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (1540-1541 circa), matita nera, mm 289 x 189. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 1.2.0.16. Si veda M. Leino, in *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra, a cura di M.W. Cole, Holberton, London 2014, pp. 186-187, n. 23

[29] «Una Pietà di mano del sop[ra]detto Don Giulio et inventione di messer Michelangelo […] Un disposto di croce inventione di michel Angelo fatto da Don Giulio […] Una Pietà con una figura dietro di Michel Angelo fatta da Don Giulio […] Una Pietà di Michel Angelo con tre figure fatta da Don Giulio». Compare anche «Una Pietà fatta da Don Giulio et sua inventione [pr]opria». In questo inventario sono descritti 107 disegni, raccolti in quattro «mazzi» distinti con lettere dalla A alla D: in buona parte si tratta originali o copie di disegni di Michelangelo (65 pezzi), con 9 fogli derivati da Raffaello, Perino, Correggio, Giovanni Bellini, Giotto, Bandinelli. Ad essi vanno aggiunti «due altri fasci che non sono di mano sua / Un fascio di disegni siggillato con il sigillo di Sua Signoria Illustrissima sotto e sopra sono pezzi cento ventinove / Un altro fascio di disegni soggillato con il medesimo modo sono pezzi sessanta sette / Un altro fascio di disegni soggilato con il medesimo modo sono Pezzi sessantanove, disegni di Donato et di altri / Unaltro fascio di desegni tutti fatti da Don Giulio sono settant otto, siggillati conil medesimo modo / Un libro de disegni da stampe di Alberto con alchuni di Michel Angelo delli quali non se ne e pigliato numero. / Un fascio di disegni siggilati con il solito siggillo di Pezzi venti nove tutti di mano di Don Giulio». Per la trascrizione completa, si veda N. Hegener, *"Diligentia in minimis maxima". Testament und Nachlaß des "kleinen Michelangelo" Don Giulio Clovio*, in *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di N. Hegener e K. Schwedes, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, pp. 160-162, App. 1.

[30] Tra i disegni autografi di Michelangelo che Giulio Clovio può aver posseduto (o copiato) e usato per la sua tecnica compositiva – che si potrebbe definire combinatoria – si ricordano: *Madonna col Bambino e sant'Anna* (1505 circa), penna e inchiostro bruno, matita nera, mm 324x260. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 685 (P. Joannides, avec la collaboration de V. Goarin et de C. Scheck, *Michel-Ange. Élèves et copistes, Inventaire général des dessins italiens. VI*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2003, pp. 107-113, n. 16); *Due studi per una Madonna col Bambino e san Giovannino* (1505 circa), penna e inchiostro bruno, mm 310x220. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 4112 (*Ivi*, pp. 113-117, n. 17); *Madonna col Bambino e san Giovannino* (1530-1534), matita nera, mm 314x200. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1860,0616.1; *Madonna col Bambino* (1530-1534), matita nera, mm 317x191. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Pp 1-58 (per entrambi: H. Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, British Museum Press, London 2005, pp. 221-224); *Madonna col Bambino e san Giovannino* (1530-1534), matita nera, mm 317x210. Windsor, Royal Collection, RCIN 912773 (P. Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, National Gallery of Art, Washington-London 1996, pp. 84-85, n. 19).

[31] Giulio Clovio, *Sacra Famiglia e santi* (1540-1555 circa), matita nera, oro, mm 281x210. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 990462: per questo disegno cfr. *Ivi*, pp. 90-91, n. 22. Giulio Clovio, *Sacra Famiglia e santi, con figura armata* (1556), tempera su pergamena, mm 175x91, e *Sacra Famiglia con santa Elisabetta* (1556), tempera su pergamena, mm 220x150, Parigi, Musée Marmottan-Monet, Collezione Wildenstein, inv. 99 e 101. Per queste opere, cfr. M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, p. 95.

[32] Bernardo Buontalenti, *Madonna col Bambino, san Giovannino che suona uno zufolo e un angelo*, 1555 circa), tempera su pergamena applicata su tavola, mm 170x140. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. Gallerie 1890, n. 836: per una recente riconsiderazione dell'opera, cfr. S. Padovani, *Bernardo Buontalenti pittore: da San Miniato a Palazzo Pitti*, «Amici di Palazzo Pitti. Bollettino 2018», 2019, pp. 6-8; S. Padovani, *Buontalenti-Maso*, in *"Aver disegno". Studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di L. Melli, S. Padovani, S. Prosperi Valenti Rodinò, Centro Di, Firenze 2022, p. 95. La formazione del Buontalenti come miniatore è stata attestata dai contemporanei Raffaello Borghini (R. Borghini, *Il Riposo*, Marescotti, Firenze 1584, p. 609) e Gherardo Silvani (in V. Giovannozzi, *La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani*, «Rivista d'arte», XIV, 1932, p. 506).

[33] A questo proposito si rimanda a A. Cecchi, *op. cit.*

[34] F. d'Olanda, *Trattati d'Arte*, a cura di G. Modroni, Sillabe, Livorno 2003, pp. 142, 144.

[35] M. Marongiu, *op. cit.*, pp. 30-32, 35. È probabile che fossero repliche di quest'opera due altri quadretti ricordati da Vasari e attualmente non rintracciabili: «In un altro, che oggi l'ha il detto cardinale [Alessandro Farnese], fece San Giovanni Batista nel deserto con paesi et animali bellissimi; et un altro simile ne fece poi al medesimo per mandare al re Filippo» (G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 217); se è questo il caso, si comprende come Clovio avesse puntato su due opere molto apprezzate a Roma – il *San Giovanni Battista nel deserto* e il *Ratto di Ganimede* – per conquistare un posto alla corte della contessa Eleonora di Toledo.

[36] Tempera su pergamena, già applicata su tavola, mm 370x260. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, Depositi.

[37] Il riferimento della scritta «PRUDENTES» abbinata ai dragoni (in latino *serpentes*) e di quella «SIMPLICES» legata ai colombi è al precetto evangelico «Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbæ» (Mt 10.16); l'abbinamento di tale precetto con i rami di palma e ulivo, simbolo di pace, potrebbe

rimandare al ruolo tenuto dal Grimani nel conflitto tra Chiesa e Impero seguito al Sacco di Roma: il cardinale, infatti, intervenne nel febbraio 1529 presso Carlo V per evitare una guerra con la Francia che si sarebbe scatenata in caso di un accordo di pace separata tra l'Impero da un lato e la Chiesa e la Repubblica di Venezia dall'altro (per i riferimenti biografici, cfr. G. Brunelli, *Grimani, Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma 2002, p. 641). L'impresa con rami di ulivo e palma, draghi e colombe e il riferimento al *Vangelo* di Matteo si trova anche nel frontespizio del *Commentario all'Epistola di san Paolo ai Romani*, c. 9*r*, spezzato tra il bordo superiore e quello inferiore.

[38] Codice membranaceo; cc. I-III, 150, I'-III'; mm 300x209. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 103 [=11925].

[39] Firmato «D. Julio Clovio f.», rappresenta una *Conversazione tra un cardinale, un nobile e un frate* e altre figure di santi entro riquadri: tempera e oro su pergamena, mm 665x420. Windsor, Royal Collection, RCIN 913035.

[40] *Beatissimae Mariae Virginis Officium*; detto anche *Libro d'Ore Stuart de Rothesay*: tempera su pergamena, cc. 172 (+ 4; mm 135x90. Londra, The British Library, ms. Add. 20927.

[41] Codice membranaceo; cc. 142, mm 425x330. Londra, John Soane's Museum. ms. 11.

[42] Complessivamente contano una ventina di pagine miniate; a queste si devono aggiungere almeno i cinque quadretti su pergamena ancora esistenti che si devono datare negli anni del patronato Grimani: il *Cristo e l'adultera* di collezione privata (A. De Marchi, *"Per che, cresciutogli l'animo…". Il Cristo e l'adultera di Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna*, «Nuovi Studi», XVI, 2011, pp. 29-36), il *San Giovanni Battista nel deserto* e il *Ratto di Ganimede* degli Uffizi, l'*Accecamento di Elima* e le *Virtù teologali* del Louvre (Département des arts graphiques, inv. RF 3977 e inv. RF 3978: cfr. E. Calvillo, in *Les enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di F. Avril, N. Reynaud e D. Cordellier, Hazan, Paris 2011, pp. 116-121, nn. 63-64). A queste opere vanno aggiunti anche altri due quadri, ricordati da Vasari e ora non più rintracciabili: «una bellissima Pietà et un Crucifisso, che dopo la morte del Grimani capitò alle mani di messer Giovanni Gaddi» (G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 214).

[43] Per la ricostruzione degli spostamenti di don Giulio negli anni trascorsi come novizio e come canonico nell'ordine degli Scopetini, si rimanda a S. Longhin, *Nuove fonti su Giulio Clovio 1978-1998*, in *Klovićev zbornik: minijatura-crtež-grafika 1450.-1700.*, cit., pp. 17-31, e P. Benozzi, *Don Giulio Clovio Canonico Regolare di San Salvatore*, ivi, pp. 105-125.

[44] Nel *Quarto Libro dei Miracoli* del convento di Santa Maria Maggiore a Treviso (dove Clovio visse come canonico regolare dalla fine di aprile 1532 ai primi di maggio 1533) è ricordata quale evento miracoloso la sua guarigione di una gamba (ora Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 646): si veda a questo proposito S. Longhin, *op. cit.*, pp. 26-27. Vasari ricorda l'incidente agli anni di vita conventuale e colloca la prima fase di cure al soggiorno a Candiana e la guarigione al periodo perugino: «tramutandosi don Giulio da un monasterio a un altro, come fanno i monaci o ' frati, si ruppe sgraziatamente una gamba; per che condotto da que' padri, acciò meglio fusse curato, al monasterio di Candiana, vi dimorò senza guarire alcun tempo […]. La qual cosa intendendo il cardinal Grimani, che molto l'amava, per la sua virtù ottenne dal Papa di poterlo tenere a' suoi servigii e farlo curare. Onde cavatosi don Giulio l'abito e guarito della gamba, andò a Perugia col cardinale» (G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 214).

[45] Ivi, IV, p. 596.

[46] Ivi, VI, p. 214. Il corale di cui scrive Vasari risulta disperso; è stato proposto di ricondurre a questo corale il foglio sciolto della Royal Library di Windsor (cfr. M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, pp. 30, 80 nota 31, con bibliografia precedente).

[47] G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 214.

[48] Ivi, VI, p. 213.

[49] D. Gasparotto, *op. cit.*, p. 164.

[50] Questa cronologia per le miniature è stata sostenuta da D. Gasparotto, *op. cit.*, p. 164. Continua tuttavia a essere considerata la tradizionale post-datazione al 1531-1534: M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, p. 34; G. Gamulin, ivi, p. 13; S. Pettenati, in *Grandi Pittori*, cit., p. 30; V. Macan Lukaveški, in *Julije Klović: najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio: the greatest miniaturist of the Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di J. Polećki Stošić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2012, p. 95, n. 2; S. Onofri, *La cerchia di Giulio Clovio: gli incontri, i viaggi, le amicizie di un artista europeo*, tesi di dottorato, Università Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, XXV ciclo, 2013, p. 34, che ritengono la data come riferibile soltanto al testo scritto. J.J.G. Alexander, *Giulio Clovio "pictor nulli secondus"*, in *Il Lezionario Farnese*, commentario a cura di J.J.G. Alexander, Panini, Modena 2008, pp. 9-60, pp. 25-26, data le miniature dell'*Evangeliario* alla piena stagione perugina (1534-1537/38).

[51] Anche J.J.G. Alexander, *op. cit.*, pp. 17-18, colloca il foglio in questo contesto, mentre lo inseriscono nella stagione di Candiana M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, p. 30, G. Gamulin, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, p. 13, K. Prijatelj, *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, p. 417.

[52] Lo datavano 1534-1538, in piena stagione perugina, M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, p. 38; G. Gamulin, ivi, p. 14; J.J.G. Alexander, *op. cit.*, pp. 25-26.

[53] M. Cionini Visani, in M. Cionini Visani, G. Gamulin, *op. cit.*, pp. 42-44; G. Gamulin, ivi, p. 14; S. Pettenati, in *Grandi Pittori*, cit., p. 31; D. Gasparotto, *op. cit.*, p. 164; J.J.G. Alexander, *op. cit.*, pp. 25-26; V. Macan Lukaveški, in *Julije Klović*, cit., pp. 89-93, n. 1; M. Collareta, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Marsilio, Venezia 2013, pp. 373-374, n. 6.7; S. Onofri, *op. cit.*, pp. 46-47.

[54] D. Gasparotto, *op. cit.*, p. 165.

[55] Codice membranaceo; cc. 25, mm 165 x 100. Vienna, Albertina, ms. 2660. La datazione andrà collocata alla fine degli anni trenta, prima dell'inizio del capolavoro di don Giulio, il *Libro d'Ore Farnese*.

[56] In *Eleonora di Toledo*, cit., pp. 334-335, n. 73.

[57] Questa definizione apre la biografia di don Giulio Clovio nell'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari (G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 213).

La moda cinquecentesca in alcuni ritratti femminili della Galleria Palatina: gli anni di Eleonora

Roberta Orsi Landini

Sempre i criteri estetici e le modalità dell'apparire prendono ispirazione dai centri del potere, che nel periodo rinascimentale non può essere che la corte. Negli anni dal 1539 al 1562, in cui la consorte di Cosimo I de' Medici è Eleonora di Toledo, si accentuano le influenze spagnole nell'abbigliamento, ma non si annullano alcune caratteristiche fiorentine, che la duchessa adotta e che saranno modello per le dame della città, riconoscibili nei ritratti analizzati. La moda spagnola si caratterizza negli anni '40 del Cinquecento per una rigidità delle linee, ottenuta con l'infustitura del busto con cartoni (cfr. scheda n. 3) in modo da farlo apparire un solido geometrico, e per la innaturale ampiezza della gonna, ottenuta con una sottostruttura a cerchi detta faldiglia. Eleonora mantiene la parte superiore dell'abito più usato, la sottana, aderente alla foggia spagnola: il tessuto appare teso, il seno cancellato; ma la gonna si dispone in pieghe morbide che attestano dalle sue immagini la mancanza della faldiglia, che apparirà di fatto nei documenti della Guardaroba solo sporadicamente prima del 1560 e confezionata di solito per le figlie (cfr. scheda n. 5).

La duchessa introduce invece a Firenze un nuovo stile, cui si manterrà fedele fino alla morte: il completo sottana-zimarra coordinate o sottana-veste, che avrà maggior successo presso le fiorentine, come indicano i ritratti qui studiati. Mentre la zimarra è una sopravveste sciolta, senza tagli in vita (probabilmente indossata dalla dama nel ritratto inventariato Poggio a Caiano 18: cfr. scheda n. 8), la veste si caratterizza per essere composta da un busto, che può essere tenuto allacciato o aperto sulla sottana sottostante, in vista invece sempre all'apertura centrale della gonna. Ne risulta una figura femminile più agile, apprezzata soprattutto dalle giovani donne, ma che sarà il capo d'abbigliamento più importante dalla metà alla fine del secolo. Possiamo seguirne l'evoluzione dalla forma più morbida indossata presumibilmente dalla figlia Maria (Poggio Imperiale 548: cfr. scheda n. 4), in cui l'attaccatura delle maniche è elaborata, simile a quella delle sottane, fino alla veste in cui le maniche si aprono dalla spalla sotto una breve aletta come nei modelli spagnoli. Il busto può chiudersi intorno al collo o rimanere aperto a mostrare i raffinati capi sottostanti (cfr schede nn. 9 e 10), una particolarità questa esibita volentieri dalle dame fiorentine fino alla fine del secolo, in contrasto con la moda spagnola, che già da diversi anni aveva coperto tutto il corpo femminile ad eccezione del viso e delle mani.

L'esibizione della ricchezza nei ritratti della duchessa Eleonora – a parte il più famoso con il figlio Giovanni e l'ultimo, conservato in più copie – può considerarsi piuttosto contenuta per una sovrana; mentre diventa quasi obbligatoria quando ad essere ritratte sono dame che devono, per rispetto alla loro casata, mostrare i segni tangibili della propria ricchezza o attraverso i gioielli di famiglia (cfr. le schede nn. 3 e 5) o attraverso la raffinatezza dei loro abiti (cfr. scheda n. 6).

Lo stile fiorentino si manifesta nella misura: accettare le mode straniere, ma addolcendone possibilmente le forme troppo rigide, evitare gli eccessi; preferire colori sobri; scegliere tessuti e ricami di alta qualità sia per le vesti che per gli accessori come le gorgiere. I rasi, i velluti, i taffetas, l'abilità dei ricamatori, l'alta qualità dei filati d'oro, vanto delle manifatture locali, sono ben rappresentati in queste immagini.

Ma, nel breve excursus sulla moda fiorentina del periodo di Eleonora,

è stato utile mettere a confronto questi ritratti con altri due del periodo precedente al suo arrivo: in uno la donna rappresentata è stata identificata come sua suocera, Maria Salviati (cfr. Alessandro Grassi, scheda redatta per il vol. II del Catalogo dei dipinti della Galleria Palatina, in corso di stampa), ma l'altra rimane tuttora un personaggio misterioso. Maria veste tutta in nero, incarnando la perfetta matrona che ancora conserva i valori tradizionali della semplicità e della discrezione, con gioielli poco appariscenti e soltanto un accessorio elegante come i guanti a testimoniare la sua appartenenza ad una famiglia importante (cfr. scheda n. 1). L'altra ci lascia interdetti (cfr. scheda n. 2): niente nel suo abbigliamento mostra cura del proprio aspetto, anzi, quasi disdegno; soltanto la particolarità della foggia del busto, di fattura francese, potrebbe fornire qualche indizio per meglio comprendere chi sia stata, quando e che vita abbia condotto.

1. Ritratto di Maria Salviati

Fig. 1. Ridolfo del Ghirlandaio (attr.), *Ritratto di Maria Salviati*, inv. Palatina (1912) n. 351; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

L'abito nero e semplice della dama, scarsamente leggibile, lascia poco spazio a considerazioni sull'abbigliamento, che possano meglio identificare la datazione del dipinto. Ieri come oggi, non tutti seguono le tendenze della moda, sia per età, sia per scelta consapevole. Ne è un esempio Laura Battiferri, ritratta dal Bronzino nel 1560 ca. con un abito e un'acconciatura di venti anni anteriore a quella del dipinto[1]. In questo ritratto non è leggibile la forma delle maniche, né quella del busto: l'unico indizio rimane la forma dello scollo, ampio e leggermente arrotondato. Esistono pochi esempi assimilabili a questo tipo di scollatura, tutti degli anni '20-'30 del secolo XVI e non in ambito fiorentino[2]. La leggera onda al centro del petto indica che non ci sono infustiture interne, date da stoffe rigide o cartoni, entrati nella moda aulica fiorentina negli anni '40, quando lo scollo quadrato era già la regola comune. Dall'orlo appare appena la bianca camicia con un leggero ricamo in bianco; un finissimo velo le scende dal capo sulle spalle.

Il capo coperto dal velo indica che siamo di fronte ad una donna sposata; la semplicità dell'abito, tutto nero, privo di decorazioni preziose e probabilmente in lana[3], sembrerebbe testimoniare una condizione di lutto. La dama sembrerebbe dunque una vedova, di nobile stirpe o di famiglia importante: ha una catena d'oro annodata al collo e anelli alle dita; inoltre in una mano tiene un paio di guanti: un accessorio che diventa comune e caratterizza le donne eleganti a partire dagli anni '30 del secolo.

2. Ritratto femminile

L'aspetto della donna ritratta si caratterizza per un certo disordine o poca cura del proprio aspetto. Porta due veli in capo: quello più spesso non sembra cadere in maniera simmetrica ai due lati del viso, mentre uno trasparente scende sulla fronte, ma non è chiaro come vada poi a disporsi; il tessuto che le copre la scollatura sembra sgualcito e rigirato intorno al collo in modo improprio senza formare un colletto. Anche la camicia che appare dallo scollo dell'abito e i polsini, sebbene rifiniti

Fig. 2. Michele di Ridolfo (?), *Ritratto femminile*, inv. Palatina (1912) n. 28; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

con un delicato ricamo, mostrano pieghe casuali: tutto è indice di trascuratezza, un atteggiamento assai insolito che contrasta con la decisione di posare per un ritratto. Anche la scelta di coprire la veste indossata con un manto è insolita[4]: le pennellate del pittore non gli conferiscono la luce che rivela con certezza la qualità della materia. Nessun gioiello o decoro prezioso illuminano l'aspetto di questa donna, neppure il bottone che ferma i veli sul capo, che sembra realizzato semplicemente con ago e filo. Potrebbe essere il ritratto di una vedova, ma quanto diverso è l'aspetto di una donna di simile condizione, presumibilmente Maria Salviati, nel ritratto conservato al Fine Arts Museum di S. Francisco!

Solo due sono gli indizi che il dipinto ci offre: la manica destra dell'abito che sembra morbida e lo scollo lunato rialzato al centro del petto. La moda della manica tutta di un pezzo, di forma abbondante ristretta al polso e priva di rigonfiamenti alla spalla è quasi assente dalla moda italiana del secolo XVI; si trova di solito nelle semplici vesti di madonne; possiamo facilmente immaginare che fosse adottata nelle vesti delle classi meno abbienti. Un esempio in ambito non toscano ci è offerto dal *Presunto ritratto di Vittoria Colonna* di Sebastiano del Piombo[5], datato 1520-1525 e, per anni più tardi dalle donne dipinte da Paris Bordon che ritraggono donne, quasi tutte vestite di raso rosso[6], dove però le maniche, anche se cucite al busto e non staccate, hanno sempre un qualche raccordo decorativo alla giunzione con la spalla.

Diverso è invece il caso dello scollo, la cui forma caratteristica è tipica della moda francese. Caratterizza infatti la corte di Caterina de' Medici in Francia – François Clouet ci ha lasciato diversi ritratti in cui le dame presentano una simile scollatura –. La moda, specialmente nel XVI è, di fatto, internazionale: i sarti, in particolare quelli di corte, prendono ispirazione dai modelli che ricevono dalle altre corti o paesi e li utilizzano, spesso mischiando influenze diverse: ne è un esempio il guardaroba della regina Elisabetta I, che, pur rimanendo fortemente 'inglese', presenta nei suoi ritratti ispirazioni italiane, spagnole e francesi, tra cui lo scollo arrotondato di questo tipo[7]. Dalla Francia questa moda, attestata già all'inizio del Cinquecento, sebbene in forma meno accentuata[8], pochissimo successo aveva avuto in Italia, ma aveva contagiato, oltre che l'Inghilterra, l'Olanda, le Fiandre e alcune città germaniche, in particolare Nürenberg, come testimoniano i fogli acquerellati che descrivono gli abiti al tempo di Carlo V[9]. Ma Christoph von Sternsee, autore di questa raccolta, che ebbe grande successo tanto da essere riprodotta in diverse copie, si è evidentemente informato, oltre che sulla sua esperienza diretta, su dipinti spesso databili ad anni precedenti, per esempio quelli di Dürer e Cranach il Vecchio, e altri riconducibili agli anni '30 del secolo.

Dunque: quale messaggio vorrebbe inviarci questa signora in nero di aspetto volutamente umile e devoto, con la sua disattenzione – per non dire disprezzo – per la moda e ogni forma di vanità, senza però nascondere all'osservatore il suo legame o le sue radici con un paese forestiero?

Fig. 3. Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Clarice Ridolfi Altoviti*, inv. Palatina (1912) n. 327; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

3. Ritratto di Clarice Ridolfi Altoviti

La giovane indossa una sottana che corrisponde perfettamente alla moda fiorentina degli anni '50: scollo quadrato leggermente sceso sulla spalla, maniche in apparenza staccate per lasciar fuoriuscire sbuffi della bianca camicia, applicazioni di passamani e bottoncini decorativi d'oro. La struttura della manica si ritrova anche nei primi anni del decennio successivo, come dimostra l'abito ritrovato a Pisa e databile al 1560 circa, frettolosamente attribuito ad Eleonora di Toledo[10]. Entrambi i capi sono in velluto rosso, quello di Clarice nella sfumatura "incarnato". La differenza fra le due sottane consiste nella decorazione a tagli sul tessuto, che nella sottana di Pisa è molto semplice e limitata alle maniche, come prescrivevano le norme suntuarie, mentre in quella della giovane ricopre anche tutto il busto e forse continuava anche nella gonna. I nobili erano infatti esentati dall'obbligo di seguire le leggi che regolavano l'apparire[11].

I tagli, eseguiti con punzoni, erano opera dei ricamatori quando presentavano motivi, come in questo caso; i più semplici, per esempio quelli in linea retta sulle maniche della sottana di Pisa, potevano essere eseguiti dai sarti stessi. Particolare è la disposizione dei passamani d'oro sul busto, che appaiono qui a scandire verticalmente la parte anteriore, di solito negli anni '40 e primi '50 lasciata sgombra fra le applicazioni laterali che partono dalle spalle in linea obliqua. In seguito, invece, si tende a concentrare la decorazione applicata al centro della figura, dallo scollo all'orlo, per dare maggiore verticalità alla figura, secondo il gusto proveniente dalla Spagna. Da qui si era importato anche l'uso di introdurre cartoni fra il tessuto esterno e la fodera per dare al corpino una forma rigida che cancellasse il seno, una pratica forse introdotta a Firenze da Eleonora di Toledo, ma di successo anche in altri stati.

Clarice non indossa orecchini, che erano in città riguardati a metà secolo ancora con sospetto – malgrado la duchessa li indossasse correntemente – perché la pratica di bucarsi le orecchie era considerata dai moralisti tipica delle "pubbliche meretrice"[12]. Ma le perle, preferite per questo gioiello per illuminare il viso, non le fanno difetto: circondano in dimensioni notevoli e perfette il collo della giovane, illuminano il prezioso pendente che scende sul petto e si dispongono in cerchio sul capo, dove le trecce sono chiuse da piccoli fiocchi di colore azzurro.

Fig. 4. Alessandro Allori (attr.), *Ritratto femminile*, inv. Poggio Imperiale n. 548; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

4. Ritratto di giovinetta

L'acconciatura della giovane si caratterizza per i capelli non intrecciati, ma tenuti insieme da nastri a formare una coda rigirata sulla parte alta del capo, in modo da aumentarne visivamente il volume[13]. Nel sesto decennio del secolo la crocchia dei capelli appare in genere spostata verso la nuca e coperta, soprattutto per le dame di condizione, con reti in fili dorati[14]. La scriminatura è centrale e le ciocche laterali sono fortemente rigirate su se stesse, mentre alcuni riccioli sfuggono sulle tempie per donare grazia all'insieme. I fiocchetti che stringono la massa dei capelli sono ricorrenti, in genere proprio di colore rosa, nelle pettinature

femminili documentate nei territori del nord e del centro Italia nel ventennio fra gli anni '50 e '70 del secolo: caratterizzano, per esempio, quasi tutte le teste delle donne di Milano nei figurini del *Libro del Sarto* eseguiti intorno al 1550[15], e appaiono in diversi ritratti femminili di mano del Moroni, per esempio in quelli di Isotta Brembati[16], dipinti negli stessi anni del ritratto della giovinetta in esame. Garofani rossi arricchiscono l'acconciatura, secondo la pratica comune di adornare i capelli con fiori veri o finti, di seta, di smalto, di talco[17]. Di solito la presenza del garofano allude ad una promessa di matrimonio – che sembrerebbe contrastare con l'espressione malinconica del soggetto –, ma genericamente è anche un fiore associato alla passione di Cristo. La giovane non indossa orecchini, che sono invece una prerogativa delle donne Medici del periodo, bambine comprese; la loro introduzione a Firenze sembra dovuta ad Eleonora di Toledo.

Le perle del vezzo che circonda il collo della giovane e quelle sparse sull'acconciatura sono per tradizione un attributo della verginità – quindi consono ad una giovinetta –, significato però praticamente perduto in questi anni, essendo le perle divenute le gioie più comunemente indossate e ambite da donne di ogni età. Una semplice catena d'oro le scende sul petto, che si concludeva, verosimilmente, con una medaglia rivelatrice della sua identità, come quella della piccola Bia ritratta dal Bronzino, oppure con un pendente con pietre di valore.

La giovane indossa una veste di raso scarlatto decorata da un sottile passamano d'oro applicato sul busto, dove forma un motivo a spina di pesce, e sui rigonfiamenti (*baragoni*) in triplice ordine all'attaccatura delle maniche. La veste, così chiamata e divenuta parte integrante del guardaroba femminile a partire dalla seconda metà degli anni '40, era di fatto una sopravveste, caratterizzata dal taglio in vita e busto aderente, di solito portata aperta a V sul petto e sulla gonna a rivelare una sottana sottostante. In questo caso il capo appare tutto chiuso da laccetti in filo di seta e d'oro fin quasi alla gola, dove si apre su un colletto rialzato dietro la nuca. L'interno è coperto da un vero e proprio colletto ingioiellato, che circonda in parte il viso valorizzandolo. La parte rigida, costituita da una garza di seta bianca, è ricamata a treccioline dorate a formare una rete, nei cui punti di tangenza è posta una perla, circondata da quattro piccole perle blu – zaffiri o vetro? – a formare un disegno di stelle. Ad essa è cucita una *ruche* in velo di seta rifinita in oro e numerosi *tremolanti* a goccia sempre d'oro. Più dell'abito, è forse questo accessorio dell'abbigliamento, di raffinatissima lavorazione, che testimonia lo status principesco della giovane del ritratto.

Fig. 5. Alessandro Allori (attr.), *Ritratto femminile*, inv. Palatina (1912) n. 204; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

5. Ritratto feminile

La giovane rivela il suo stato di maritata dal velo che porta in capo. Questo è fermato sulle trecce avvolte da nastri che lasciano in vista piccoli fiocchi secondo un'usanza diffusa in area padana e anche in Toscana dagli anni '40 del secolo[18]. Se questo particolare non è utile ad individuare il luogo in cui visse la dama, un indizio significativo è offerto dalla tipologia del velo, che sembra corrispondere ad un tessuto presente sul mercato fiorentino ed usato spesso alla corte medicea: un bu-

ratto – cioè una garza – di seta di colore grigio, decorata a quadretti, che possiamo riconoscere nella roba indossata da Giovanna d'Austria nel ritratto attribuito ad Alessandro Allori e bottega esposto al Museo del Tesoro (già Museo degli Argenti) a Palazzo Pitti. Dai registri di Guardaroba risulta che la richiesta di queste 'reti' per abiti, cortine di letti e soprattutto per acconciature, semplici o broccate e con ricci d'oro, era particolarmente richiesta a corte dagli anni '50, quando Eleonora di Toledo le ordinava in oro e argento ai tessitori che teneva a palazzo. La duchessa ne faceva anche dono alla viceregina di Napoli e al re Filippo II, sicura di offrire loro un tessuto prezioso, difficilmente acquistabile da altre manifatture. Giovanna d'Austria e Cammilla Martelli usano frequentemente questi veli, usciti dai telai dei velettai fiorentini stabilitisi in via dei Servi[19].

Sicuramente rimanda alla corte anche il preziosissimo gioiello che la giovane porta al collo, simile come struttura a quello indossato da Giovanna d'Austria nel ritratto citato; ma vi rimanda anche la particolarità di indossare due orecchini per lobo, una pratica riscontrata soltanto in un altro ritratto fiorentino e diversi anni più tardi: quello della giovane Maria de' Medici nel dipinto conservato a Casa Vasari ad Arezzo. I *tremolanti*, ovvero le paillettes d'oro che ornano il velo, sono una decorazione non insolita a Firenze: si trovano, oltre che nel colletto della giovinetta della scheda n. 4, anche sagomate in quello della presunta Cammilla Martelli, abbigliata come una regina esotica da Jacopo Ligozzi[20].

La veste nera – forse un velluto operato – è rifinita con un semplice gallone d'oro, ma con profilature che sembrano di ermellino, una pelliccia vietata dalle leggi suntuarie alle donne non nobili; è aperta su un candido colletto in cui il pittore ha descritto, uno per uno, i punti di cucitura; i merletti in questi anni hanno ancora una funzione di rifinitura, quindi sono poco appariscenti; la camicia, ricamata in seta nera, spunta appena dalla scollatura, mentre gli sbuffi bianchi che ornano i complessi *baragon*i alle spalle sembrano, con le loro filettature in oro, essere distinti dalla camicia vera e propria ed avere solo un valore ornamentale. Oltre al tipo di acconciatura e alla forma del colletto, è la struttura ancora importante di questi elementi sartoriali che colloca il dipinto negli anni '50 del Cinquecento.

Fig. 6. Alessandro Allori (bottega), *Ritratto femminile*, inv. 1890 n. 2485 (cfr. anche inv. OdA, 1911, n. 712); Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

6. Ritratto femminile

La giovane presenta la tipica acconciatura frequente negli anni '50-'60 del secolo, con le trecce rigirate intorno al capo, trattenute da giri di perle e nastri che formano piccoli fiocchi, e con riccioli liberi che ornano i lati del viso[21]. Un vezzo di perle gira alla base del lungo collo e con perle sono decorati anche i bottoni gioiello posti all'attaccatura delle maniche.

L'abbigliamento è quello tipico di questi anni: veste con rigonfiamenti decorativi alla spalla chiamati *baragoni* e sottana che si intravvede all'apertura anteriore del busto.

La camicia è ovviamente candida, simboleggiando la purezza del corpo e del cuore; il ricamo in seta nera delinea un tralcio continuo con boccioli che si snoda sopra altri elementi vegetali; l'orlo è impreziosito da un lavoro ad ago dove si alternano fili neri e bianchi.

La gorgiera grigia di velo finissimo rifinita d'oro è sostenuta dal colletto rialzato della veste. I numerosi velettai fiorentini non solo procuravano la materia prima per questo delicato accessorio, ma fornivano anche gorgiere già confezionate, le cui forme e decorazioni erano le più varie, ben testimoniate dai ritratti del periodo[22].

Grigia è pure la veste, probabilmente in taffetas, un colore simbolo di umiltà che non si annovera fra quelli ricchi e costosi, ma preferito rispetto al rosso e al bianco anche da Eleonora di Toledo per le sue vesti[23]; bande decorative che partono dalle spalle, disposte ai fianchi e all'apertura anteriore del busto, convergono verso il punto vita e continuano verosimilmente fino all'orlo in fondo, come attestano diversi ritratti coevi[24]. Il ricamo è eseguito con l'applicazione di piccole sagome in velluto nero ad elementi floreali, rifiniti intorno in filo d'oro e composti a formare un motivo continuo. Questo particolare tipo di lavorazione, che sembra cominciare alla metà degli anni '50, si riscontra anche in altri ritratti coevi, in cui ricorrono elementi simili, avvalorando l'ipotesi che i ricamatori tenessero a disposizione forme già ritagliate per poterle applicarle velocemente all'occasione in creazioni sempre diverse[25]. Analogo sistema di ornamentazione appare appena all'apertura del busto anche sulla banda della sottana, qui nel colore contrastante a quello della veste, chiamato *pagonazzo.*

7. Ritratto di Isabella de' Medici

Fig. 7. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*, inv. 1890 n. 8738; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Su di una sottana bianca, che appare appena all'apertura della gonna, Isabella indossa una veste di velluto nero, di grande ricchezza per la quantità di perle che la decorano. Sono tutte di notevole grossezza: a gruppi di quattro a formare un fiore, chiudono i tagli che percorrono le maniche; alcune, come quella a pera che le pende sul petto reggendo un grande rubino a tavola, quelle analoghe alle orecchie e al vezzo intorno al collo appaiono di eccezionale grandezza; di perle, intramezzate da gioielli di forma floreale, è anche la cintura, che regge lo zibellino dalla testa in oro tenuto sul braccio.

Il busto della veste sembra privo di un'apertura anteriore, probabilmente tenuta accostata da ganci invisibili; la vita con una punta molto accentuata ha una piccola faldina a sottolineare il modello sartoriale. Il cambiamento dal taglio orizzontale in vita a quello a punta avviene progressivamente a partire dagli anni '40; è probabilmente mutuato dall'abbigliamento maschile, che dovendosi adattare alle forme dell'armatura, doveva allungare il petto della corazza per coprire e difendere il ventre; da allora ha continuato a godere di grande fortuna nella moda femminile, donando verticalità e slancio alla figura per circa tre secoli.

Tutto l'abbigliamento è caratterizzato dal contrasto bianco e nero: sul nero intenso e uniforme del velluto – il pelo assorbe la luce – spicca il bianco candido delle perle, della camicia e dei filetti di raso che rifiniscono tutti i tagli decorativi o funzionali della veste, percorsi da brevi taglietti documentati in moltissimi ritratti fiorentini e soprattutto negli abiti di corte (v. scheda n. 8).

Lo zibellino che Isabella porta sul braccio proviene dalla lontana Moscovia ed è, dopo la rarissima volpe nera, la pelliccia più preziosa e ambita da uomini e donne[26]. Con essa si fodera ogni capo di abbi-

gliamento, riservando le pelli più pregiate per le parti in vista; le dame di casate importanti, come Isabella, portano la bestiola intera appesa alla cintura e poggiata sul braccio, o su una spalla, oppure intorno al collo. Di regola la testa era sostituita dalla sua forma in oro o cristallo di rocca e impreziosita da gemme.

8. Ritratto femminile

Fig. 8. Michele di Ridolfo (?), *Ritratto femminile*, inv. Poggio a Caiano n. 18; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

La dama rivela la sua condizione di maritata dal velo che le nasconde i capelli, fermato da un filo di perle. Tutto il suo aspetto, dalla forma del colletto alla decorazione della sottana, è coerente con moda degli anni 1555-1565 circa. La scollatura della sottana lascia intravvedere l'orlo della fine camicia ricamato a fili tirati con effetti *à-jour*, una gorgiera di trasparentissimo velo è inserita fra l'abito e la camicia, il cui colletto si alza intorno al collo in tre diversi segmenti arricciati, fermati da un passamano dorato. La *ruche* all'orlo scende fino allo scollo della sottana, perdendosi in essa come la catena d'oro che la donna porta al collo. Il colletto di questa forma è diffuso in questi anni nell'area padana, dove appare, per esempio, in alcuni ritratti femminili eseguiti da Giovanni Battista Moroni negli anni '50 del secolo[27]. Lo indossa anche Lucrezia di Cosimo I de' Medici, che è raffigurata sia con i laccetti lasciati sciolti che chiusi intorno al collo[28].

L'abbigliamento della dama è costituito da una roba di colore nero, di cui è impossibile precisare il tessuto: la sottana invece sembra essere confezionata con un raso di seta *pagonazzo* e decorazioni di velluto in tinta. Il colore era venuto di moda dagli anni '50 e appare con frequenza nel guardaroba di Eleonora di Toledo, proprio nel periodo in esame: il suo ritratto con il figlio Francesco conservato al Museo di Palazzo Reale di Pisa illustra lo stesso abbinamento di raso e velluto e il diverso gioco di luce, lucido e opaco, prodotto dai due tessuti. L'orlo superiore della sottana presenta piccoli taglietti regolari, secondo una pratica diffusa alla corte di Firenze[29]: sono visibili infatti in quasi tutti gli abiti nei ritratti della duchessa e, dal vero, anche su quello funerario[30], documentato pochi mesi prima della sua morte nel 1562.

Un altro elemento in comune fra la sottana in esame e quella di Eleonora ritrovata nella sua tomba è la disposizione delle bande applicate, che sottolineano la linea orizzontale dello scollo, si accoppiano in verticale al centro della figura, per prolungarsi verosimilmente sino all'orlo in fondo, conferendo alla figura una verticalità che sarà esaltata dalla moda degli anni successivi. Analoga decorazione presenta l'abito in velluto rosso conservato a Pisa al Museo di Palazzo Reale, appartenuto probabilmente ad una dama di corte che lo indossò nel 1560 durante il viaggio a Roma della duchessa[31].

9. Ritratto di Maria de' Medici

La piccola Maria de' Medici indossa una veste di teletta d'oro a fondo rosso, chiusa fino alla gola, per aprirsi su un colletto a lattughe rifinito in prezioso merletto ad ago, di probabile provenienza veneziana. La veste presenta la struttura sartoriale tipica del periodo: apertura ante-

Fig. 9. Scuola fiorentina, *Ritratto di Maria de' Medici*, Inv. Poggio Imperiale 1860, n. 393; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

riore centrale sottolineata in questo caso da sottili galloni in oro e bottoni in perle; tagli diagonali che convergono dalla spalla al punto vita, decorati con gli stessi galloni scanditi da perle. Una sottile aletta congiunge la veste alla manica, completamente aperta per mostrare quella del giubbone sottostante in taffetas bianco decorato a piccoli tagli a motivo di losanghe. Furono eseguiti probabilmente da mastro Niccolao, il ricamatore di corte, che aveva praticato analoghi tagli anche sul giubbone[32] del piccolo Filippo negli stessi anni e altri precedentemente su una sottanina di Virginia di tre anni[33], anch'essi figli di Francesco I de' Medici.

Le maniche della veste potevano finire a punta, lunghe fin quasi a terra e completamente aperte, oppure chiudersi in fondo: entrambe le soluzioni, derivate dalla moda spagnola, sono rappresentate nelle vesti di due bambine nel ritratto della famiglia di Alfonso I Gonzaga conte di Novellara dipinto da Pietro Facchetti nel 1581, nello stesso periodo del dipinto in oggetto. Diversamente da queste fanciulline, Maria non ha una gorgiera incannucciata che isola la testa dal busto, ma un colletto aperto, e la sua veste appare di linea un poco più morbida rispetto a quelle rigide che loro indossano, particolarità che contraddistinguono in genere la moda fiorentina.

L'acconciatura, tipica degli anni '80 del Cinquecento in forma adeguata ad una giovinetta, tende a sottolineare il centro della fronte dove si congiungono due file di perle a reggerne una identica ai bottoni gioiello; diversi fiori le circondano il viso: un garofano rosso, margherite bianche e gialle, un rametto di mughetti. Il mughetto, associato alla Madonna per il candore e la dolcezza del profumo, è adatto ad una giovinetta che si affaccia alla vita, perché, essendo tra i primi fiori a spuntare, rappresenta l'annuncio della primavera. Una grossa perla le pende anche dal lobo dell'orecchio; qualche anno più tardi sarà accompagnato da un altro orecchino dalla forma di una semplice buccola, come dimostra il ritratto di Santi e Tiberio Titi conservato ad Arezzo, al Museo di Casa Vasari: una moda, quella dei due orecchini, testimoniata in Spagna[34], ma raramente seguita in Italia.

Fig. 10. Alessandro Allori (bottega), *Ritratto femminile*, inv. Palatina (1912) n. 328; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

10. Ritratto femminile

La giovane donna maritata – copre i capelli con un velo – rivela, dal suo abbigliamento, di appartenere ad una classe privilegiata, per censo o nobili origini. Rispetta perfettamente i dettami della moda femminile fiorentina o toscana degli anni 1585-1590 circa: le maniche della veste, prive di rigonfiamenti alla spalla, si aprono dall'alto sotto una doppia aletta e l'acconciatura tende a rialzarsi sulla fronte divisa dalla scriminatura centrale, che si fisserà poi, nel successivo ventennio, in una forma piramidale fortemente accentuata.

Una caratteristica dell'abbigliamento di questo periodo è, in quasi tutti gli stati italiani, di chiudere la veste intorno al collo e di non lasciare la gola scoperta, secondo le fogge di ispirazione spagnola: fanno eccezione Venezia, Roma e Firenze, e diverse città soggette al loro dominio, quasi una manifestazione, conclamata per la città lagunare e più o meno occulta per le altre capitali, di una volontà di indipendenza rispetto alla Spagna.

La dama indossa una camicia con un ricco ricamo in oro, rifinita con un fine merletto ad ago; un simile merletto orna la *ruche* del colletto, innestata sopra un'alta fascetta: una forma che si riscontra in altri ritratti femminili degli stessi anni e che prelude ad una chiusura totale intorno al collo e alla formazione della classica gorgiera a lattuga. Precedentemente, la *ruche* si prolungava assottigliandosi lungo tutto lo scollo, a volte chiudendosi in fondo a formare un anello continuo.

L'unico gioiello che appare nel ritratto è un corto vezzo di perle, ma la veste risulta di notevole ricchezza; probabilmente in velluto nero, è illuminata da un ricamo che delinea due serti intrecciati, uno in oro, l'altro in argento a formare una griglia, racchiudente un fiore che porta al centro probabilmente una minuscola perla. Anche i bottoni sono in oro, di solito in filo dorato. Il ricamo richiama i motivi che proprio in questi anni erano venuti a caratterizzare la produzione tessile serica per abbigliamento, costituiti da losanghe e piccoli elementi vegetali. Nell'ultimo ventennio del secolo, infatti, la necessità del risparmio aveva convinto i setaioli a differenziare la produzione: mentre i decori di ampie dimensioni e più costosi erano riservati all'arredamento, quelli più piccoli e simmetrici consentivano di rinnovare velocemente i disegni, venendo incontro non solo al bisogno di risparmio, ma anche a quel desiderio di novità che ben presto diventerà pervasivo, darà forte accelerazione al fenomeno della moda e caratterizzerà tutti gli ambiti culturali.

[1] A. Geremicca, scheda n. 98, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze,* catalogo della mostra a cura di B. Edelstein e V. Conticelli (Firenze, Museo del Tesoro dei Granduchi,7 febbraio-14 maggio 2023), Livorno 2023, p. 390.

[2] Pochi esempi: B. Licinio, *Ritratto della cognata Agnese*,1525-1530, Madrid, Museo del Prado e *Ritratto della famiglia di Arrigo Licinio*, Roma, Galleria Borghese, 1530 ca; A. Solario, *Suonatrice di liuto,* Roma, Museo di Palazzo Barberini, 1525-1530. Le scollature qui sono decisamente rotonde, mentre nel nostro caso rimane un'idea di quadratura.

[3] Non ci sono luminosità in questo nero uniforme, che possano far pensare ad un tessuto di seta.

[4] Di solito le persone amavano e amano farsi ritrarre nelle loro vesti migliori, che identifichino il loro status.

[5] Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

[6] Diverse figure femminili di Paris Bordon presentano maniche morbide con sottane di colore rosso (per esempio, il ritratto presunto di una giovane della famiglia Fugger).

[7] J. Arnold, *Queen Elisabeth's Wardrobe Unlocked*, Leeds 1988, pp. 113-123.

[8] Oxford, Boddleian Library, Ms. Douce 264, f. 22v., pubblicato in M. Cataldi Gallo, *L'ultima stagione europea della moda Storia del costume femminile 1480-1510*, Avegno (GE) 2022, p. 81.

[9] La raccolta più completa è conservata al Museo Stibbert di Firenze (di prossima pubblicazione), mentre copie sono a Madrid e a Vienna.

[10] R. Orsi Landini 2023, scheda n. 82, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra a cura di B. Edelstein e V. Conticelli (Firenze, Museo del Tesoro dei Granduchi, 7 febbraio-14 maggio 2023), Livorno 2023, p. 354.

[11] Legge del 1546: L. Cantini, *Legislazione Toscana*, Stamperia Albizziana da S. Maria in Campo, Firenze 1802, vol. III, p. 251.

[12] F. Giraldi, *Di certe usanze delle Gentildonne fiorentine nella seconda metà del secolo XVI. Lettera di Vincenzo Giraldi*, Tipografia G. Carnesecchi, Firenze 1890, pp. 111-112.

[13] È piuttosto un'acconciatura degli anni '40 del secolo, quando viene progressivamente dismessa la *capigliara,* che aumentava le dimensioni della testa per bilanciare le enormi maniche tipiche degli anni '20-'30 del secolo. Il volume del capo viene negli anni '40 ridimensionandosi, in accordo con un moda che delinea una figura più slanciata.

[14] Tipiche, per esempio, di Eleonora di Toledo.

[15] *Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura di P. Getrevi, Modena 1987, ff. 91-100.

[16] Bergamo, Accademia Carrara e Museo di Palazzo Moroni.

[17] R. Orsi Landini, *Il linguaggio internazionale del potere e della moda*, p. 26, in *I Gonzaga e la moda tra Mantova e l'Europa*, a cura di C. M. Belfanti e D. Sogliani, Atti del convegno (Mantova 2018), Roma 2019, pp. 17-32.

[18] Per esempio: nei figurini del *Libro del Sarto*, in cui è illustrata la moda milanese, quasi tutte le figure femminili, databili agli anni introno al 1550, hanno il capo ornato di fiocchetti. *Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, a cura di P. Getrevi, Modena 1987, ff. 91-99.

[19] R. Orsi Landini 2005, pp, 191-194 in R. Orsi Landini, *La produzione tessile fiorentina* in R. Orsi Landini e B. Niccoli, *Moda a Firenze Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze 2005, pp.182-195.

[20] Alla Galleria degli Uffizi, Firenze.

[21] Per la moda dei fiocchetti vd. scheda Poggio Imperiale 548.

[22] R. Orsi Landini, *La produzione tessile fiorentina,* p. 194, in R. Orsi Landini, B. Niccoli, *Moda a Firenze, Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze 2005, pp. 183-195.

[23] R. Orsi Landini, *I singoli capi d'abbigliamento*, p. 101, in R. Orsi Landini, B. Niccoli cit., pp. 77-169.

[24] Per la disposizione delle bande decorative su una veste, fa fede il ritratto della presunta Isabella di Cosimo I, conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum, e attribuito al Cavalori.

[25] Per esempio nei ritratti pubblicati in R. Orsi Landini e B. Niccoli cit., figg. 29 e 58.

[26] Per la storia dello zibellino e la sua quasi totale estinzione in Moscovia a causa della ingentissima domanda europea nel secolo XVI: R. Orsi Landini, *Zibellini e drappi d'oro: influenze e prodotti di moda fra Italia e Russia*, in *Lo stile dello Zar Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di D. Degl'Innocenti e T. Lekhovich (Prato, Museo del Tessuto, 19 settembre 2009 - 10 gennaio 2010), Milano 2009, pp. 67-80.

[27] G. B. Moroni, *Ritratto di Dama*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. Palatina n.128; ritratti di *Isotta Brembati*, Bergamo, Fondazione Palazzo Brembati e Accademia Carrara; *Dama con ventaglio*, Londra, National Gallery.

[28] Bottega di A. Bronzino e pittore fiorentino, Ritratti di *Lucrezia de' Medici*, Firenze, Galleria Palatina, uno con una veste nera, l'altro rossa.

[29] Gli orli decorati a tagli sono praticati anche fuori Firenze, ma di solito non sono così minuti.

[30] R. Orsi Landini, *Le vesti di Eleonora dei ritratti. "Donna gentil d'Arno e d'Ibero",* p. 120, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, 7 febbraio-14 maggio 2023, a cura di B. Edelstein e V. Conticelli, Livorno, 2023, pp. 119-129.

[31] R. Orsi Landini, scheda n. 82, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte*, cit., p. 354.

[32] Rinvenuto nel suo sepolocro, fortemente danneggiato dall'alluvione del 1966.

[33] R. Orsi Landini 2005, p. 177, in R. Orsi Landini, *Sarti e ricamatori*, in R. Orsi Landini, B. Niccoli, *Moda a Firenze 1540-1580 Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, pp. 171-179.

[34] A. Moro, *Ritratto di Maria d'Austria sposa di Massimiliano II*, Madrid Museo del Prado.

Il silenzio delle carte: Eleonora e la badessa di Santa Felicita

Maria Cristina François

In ogni ricerca documentaria svolta presso un Archivio, rivela sempre un doppio interesse il documento mancante, intendendo nel nostro caso come 'mancante' non una carta sottratta o perduta, ma una carta che ci si aspettava di trovare, che doveva esserci e che invece non risulta essere mai stata scritta. In questa direzione di ricerca ho sempre pensato che sarebbe stato interessante investigare sulla totale mancanza di notizie relative al decesso della granduchessa Eleonora di Toledo nel *Libro Lungo de' Morti* dell'Archivio Parrocchiale di Santa Felicita[1] del 1562 che, tra l'altro è il primo *Libro dei Morti* che viene redatto a partire dai nuovi dettami Tridentini. La stessa mancanza si riscontra pure nel manoscritto intitolato *Raccolta di alcune memorie della chiesa monastero e parrocchia di Santa Felicita di Firenze*[2]. La *Raccolta* documenta le origini della chiesa di Santa Felicita fino al 1868 sulla scorta di materiale documentario e diaristico originale che il Curato redattore aveva a sua disposizione in archivio. Tra queste *memorie* è fondamentale citare, in funzione del nostro assunto, il ms. 720[3] (compilato sotto il Granducato di Ferdinando I, ma che si riallaccia spesso nella narrazione agli eventi del precedente governo di Cosimo I), il ms. 721 e il ms. 728, che sono una messa a punto storica di Chiesa e Monastero, dalla loro fondazione rispettivamente fino al 1673 e al 1819[4].

Mi sono sempre chiesta come mai – anche se Eleonora era deceduta nel Pisano – non si trascrivesse alcuna Memoria nell'Archivio di Santa Felicita, Parrocchia della Granduchessa, quando nello stesso *Libro dei Morti* si segnalano decessi di altre personalità che, appartenenti a quel Popolo, erano però defunte altrove. Per questa ragione ho cominciato col sondare il contesto in cui venne redatto il *Libro Lungo* segnato "X" che elenca i parrocchiani deceduti tra il 1537 e il 1659, essendo la granduchessa morta il 17 dicembre 1562 (fig. 1).

Sappiamo innanzitutto che Palazzo Pitti entrò a far parte del Popolo di Santa Felicita, con tutta la Corte che lo abitava, dall'anno 1550, come scrive lo stesso parroco Santi Assettati: «Podere de' Pitti venduto per istrumento rogato Ser Andrea l'anno 1550 [*sic*, invece di 1549]: ricordo come sino all'anno 1550 si concesse all'Ill.ma et Ecc.ma Signora Leonora Duchessa di Firenze il pod(er)e che avevamo contiguo à noi et al giardino de Pitti il quale fu stimato Scudi 1702 cioè millesettecentodue»[5]. Il ms. 730 recita inoltre: «Cosimo I de' Medici lo acquistò in nome ed in fondo dotale della moglie di Lui D. Eleonora di Toledo, al prezzo di novemila Fiorini d'oro compresovi col Palazzo stiora 146 di terreno per farvi il giardino […]»[6], precisando di seguito che: «Il Giardino annesso al Palazzo Pitti e colline adiacenti, detto volgarmente di Boboli, è opera del Duca Cosimo I che ne commise il disegno e l'esecuzione a Niccolò Braccini detto il Tribolo, il quale vi pose mano nel mese di Maggio del 1550»[7]. Sappiamo altresì che quelli erano gli anni in cui, là dove l'Istituto parrocchiale era integrato ad un monastero, il clero che ve ne faceva parte era eletto dalla madre badessa e confermato in concistoro dal Capitolo delle Corali aventi diritto di voto[8]. Il parroco di Santa Felicita, dunque, dipendeva per la stessa sua elezione da questa religiosa che, di fatto, dirigeva tutto il complesso sia monastico che ecclesiale e aveva il potere di dimettere in qualsiasi momento sacerdoti e curati da lei prescelti. Il parroco si limitava quindi ad eseguire degli ordini. In particolare, per quel che riguarda la compilazione dei *Libri Parrocchiali*, seguiva i dettami conciliari[9], ma al tempo stesso doveva obbedire alle direttive

Fig. 1. Il Libro Lungo de' Morti (1537-1659).

della badessa. Ribadisce questa prerogativa il precitato ms. 728: «I Monasteri antichi di Firenze ebbero comunemente unita la Parrocchia e Cura delle Anime: Le Badesse ne esercitavano le Funzioni per mezzo di Sacerdoti Cappellani da Loro, e dal Capitolo Monastico eletti, istituiti e confermati. Così pure il nostro Monastero aveva la Parrocchia fin dal principio della sua rinnovazione accaduta per opera del Vescovo Gerardo di poi Niccolò II [8 gennaio 1059]»[10]. Se ne deduce perciò che anche il *Libro Lungo* (ms. 126) con la certificazione dei defunti del 1562 fu redatto sotto il governo e la vigilanza della badessa di turno. Fu questa, suor Lena di Francesco della nobile famiglia Canigiani, segnata nella serie delle Badesse col n.2 7 e così presentata nel ms. 728: «[…] Nel di Lei Governo fù venduto il Podere di Boboli contiguo all'Orto ed al Giardino dei Pitti alla Duchessa Eleonora di Toledo moglie del Duca Cosimo I per prezzo di Fiorini 1702 [vedi *Memoriale* predetto a c. 23]. Morì la detta Badessa ne 28 Luglio 1565[11] e nel medesimo giorno Le successe ibidem Suor Maddalena di Gasparre Ricasoli»[12]. Nel ms. 721[13] – denominato *Memoriale* da chi lo consulta e lo cita (cfr. le citazioni dell'antiquario F.M. Brunetti nel suo ms. 728 redatto nel 1819) – si legge quanto segue: «S[uor] Lena Canigiani visse in questo Monastero 57 a.[14] e fu Badessa per anni venti2 [segue parola illeggibile]. Dovette[15] vendere al Ducha per necessità molto dell'Orto Suo che tanto aveva Cresciuto e Cust[odit]o integro infino al 1550»[16] Si intravede in queste poche concise parole quanto questa Badessa tenesse all'"Orto Suo", e certamente con lei le altre religiose che avevano rilevato in questo appezzamento non poche colture. Basti pensare a un documento del 1598 in cui si parla di: «Raccolta di Biada nette di seme di nostra parte, e Vino e Olio. Campo di Boboli: Biade staiora 7; Vino barili 8 1/2, olio fiaschi 2»[17], nonché ortaggi seminati nell'appezzamento limitrofo al cimiterino delle suore ricavato ai piedi della torre campanaria, come pure di aranci melangoli fatti crescere contro la parete del muro che separava le monache di Santa Felicita dalle clarisse del monastero dei SS. Francesco e Girolamo. In omaggio alla coltivazione di questi frutti 'ricercati', le stanze del monastero destinate alle converse, stanze che davano sull'orto, erano dette "quartiere degli aranci". Talvolta il raccolto dei melangoli era così abbondante che ne permetteva una piccola vendita a Palazzo. Non sempre però il Duca pagava le casse ricevute, lasciando protestare le religiose che reclamavano il loro dovuto. Si consideri inoltre che per l'Ordine Benedettino l'orto era importante perché doveva – secondo un Capitolo della Regola – rappresentare l'autonoma sussistenza delle religiose. Ma c'era dell'altro da considerare relativamente al vicinato delle monache e del palazzo: una volta che fu acquistata da Eleonora una parte dell'orto di Santa Felicita, si dovettero condividere le acque per annaffiare da una parte il nascente Giardino di Boboli e dall'altra le

coltivazioni delle religiose[18] e questo fatto generò una cattiva distribuzione idrica dalla parte dell'appezzamento delle monache. Ne nacque una contesa che si trascinò per anni e fu risolta solo nel 1613 quando le suore – essendo nel tempo interrottosi del tutto l'arrivo dell'acqua alle loro condutture – inviarono una supplica al granduca e fecero questo tramite Giulio Parigi. Ecco qui trascritta la lettera del 10 settembre 1613 inviata al Granduca Cosimo II dal Priore di Santa Felicita[19]:

> «Ser.mo Gran Duca
> Le Monache di Santa Felicita devotissime oratrici dell'Altezza Vostra Serenissima li dicono, come da 'l Serenissimo Granduca Cosimo [di] felicissima memoria quando volse in vendita i loro orti li fu concesso, che l'acqua che passa per il giardino della Serenissima Arciduchessa se ne venisse all'orto di loro monastero, come faceva per i tempi innanzi, et è così seguito di qui, tuttavia, eccetto che da due mesi in qua che non ne ricevemmo più niente con grandissimo loro incommodo»[20].

La richiesta d'acqua prosegue sullo stesso tono suggerendo due possibili soluzioni al problema, ma per l'elargizione della "gratia" bisognò attendere l'anno successivo, come si legge in quest'altro documento:

> «Ricordo come sino del mese di settembre passato 1613 noi supplicammo al serenissimo Granduca [Cosimo II], che non potendo noi havere la solita acqua nel nostro orto dal giardino detto de' Pitti per rispetto del nuovo giardino di semplicisti fatto dalla Ser.ma Arciduchessa al quale facendo di bisogno di tutta la detta acqua, a noi non ne veniva più, l'altezza sua ci volesse concedere l'acqua di Barbino, e della grotta, le quali se ne andavano in Arno dopo l'haver servito a quello che bisognavano, et essendo rimesso il memoriale per informatione al Signor Giulio Parigi.»

Le monache riuscirono grazie alla loro determinazione e all'intercessione del Parigi ad ottenere quell'acqua, ma dovettero pagarsi il «condotto dal muro del nostro orto sino al Vivaio […] et si è speso scudi tredici e […] sette sopra l'orto»[21]. Oltre una disputa di poteri configuratasi fra la badessa e la sovrana, oltre una concezione del valore sacro delle acque che per la religiosa significavano sopravvivenza delle colture e obbedienza alla Regola, mentre dalla parte di Boboli si usavano le acque in modo anche ludico e quasi sconsiderato nel momento che si allude alla "dispersione in Arno" delle acque del "Nano Barbino"; oltre tutto questo c'è forse da considerare il legame quasi 'personale' che poté esserci tra questo orto e chi l'aveva 'governato' per ben 22 anni[22], che fin dall'infanzia lo aveva guardato come il suo orizzonte quotidiano, come uno spazio dove esercitare il proprio potere spirituale e materiale.

Chissà che una ragione dell'inspiegabile silenzio di suor Lena Canigiani, circa il decesso della sua sovrana, non derivasse proprio dai contrasti sorti con la vendita dell'"Orto Suo che tanto aveva Cresciuto e Cust[odit]o integro infino al 1550", anno in cui Eleonora con il suo acquisto la privò di una parte. L'affettività che soggiace alle parole con cui si racconta l'avvenuta vendita di una parte dell'Orto delle Monache ci permette di tentare di leggere il documento (Ms. 721) alla luce della 'Piccola Storia' e della 'Psico Storia'.

[1] Archivio Storico Parrocchiale di Santa Felicita (ASPSF), Sezione Parrocchiale, ms. 126 segnato "X", c. 16 *r.v.* Recentemente le Sezioni di questo archivio, che erano rimaste nella loro sede naturale – cioè nella loro sede storica in Santa Felicita –, sono state trasferite nell'Archivio della Curia. Qui si seguono i numeri di Inventario relativi alla collocazione precedente il suddetto trasferimento.

[2] ASPSF, Sezione Biblioteca delle Memorie, ms. 730, *Raccolta di alcune memorie della chiesa monastero e parrocchia di S. Felicita di Firenze. Il curato Ganci Cesare fece.* Finita di redigere dal Curato Cesare Ganci nel 1868 e dedicata al Priore Niccolò Del Meglio.

[3] ASPSF, ms. 720 segnato "O" e intitolato *Cronaca di memorie* (dal 26 marzo 1589 al 31 luglio 1674, redatta dal Priore Santi Assettati da Montecatini fino al 1626 e proseguita dal suo successore Priore Pier Maria Filippini). Santi Assettati fu Priore di S. Felicita dal 1593 al 1626, anno della sua morte.

[4] ASPSF, ms. 728, che reca le due segg. intitolazioni: (Tit. est.) *Memorie istoriche di S. Felicita di Firenze.* (Tit. int.): *Memorie Istoriche dell'antica insigne chiesa, e monastero di S. Felicita di Firenze raccolte da Brunetti Filippo Antiquario Fiorentino per commissione dei Nobilissimi Signori Operai della medesima. Firenze, 1819.*

[5] ASPSF, ms. 720, c. 15*v*.

[6] ASPSF, ms. 730, p. 92.

[7] ASPSF, ms. 730, p. 93.

[8] In quel tempo le monache non dovevano essere più di 11 e con la badessa 12, nel ricordo del numero degli Apostoli.

[9] Dopo il Concilio di Trento, a Firenze si riunisce nel 1589 il Concilio Diocesano e diventa così obbligatoria anche in questa città la compilazione dei Libri Canonici (il *Liber Canonicus* raccoglie gli Stati d'Anime, i Registri dei Matrimoni, delle Cresime e dei Morti; i Battesimi in S.F. compariranno dal 1933).

[10] ASPSF, ms. 728, p. 106.

[11] Non morì il 28 luglio, ma il 29 luglio, come si rileva dalla fonte utilizzata da lui stesso (ms. 726, 1° *Libro Lungo dei Morti*, a c. 17*v*) per una svista ricopiata male dal Curato che redasse le Memorie (ms. 730).

[12] ASPSF, ms. 728, p. 137, dove si dice anche il nome del parroco: «Detta Badessa insieme con le dodici Monache elessero Priore Messer Luca di Marco Canacci da Laterina nel dì 8 Luglio 1564». Il precedente si chiamava Ser Giovanni di Jacopo Landini Priore dal 1527.

[13] ASPSF, ms. 721, (*Tit. est.*) *Ricordi*. Libro segnato "A". Redatto dal Priore Filippini Pier Maria dal 1° aprile 1665 al 12 agosto 1673. Contiene ricordi antichi e coevi di particolari avvenimenti legati alla Chiesa e Monastero di Santa Felicita.

[14] Lena Canigiani entrò in monastero da bambina, all'età di 10 anni, secondo un costume del tempo che permetteva tra i 10 e 15 anni di accedere al Noviziato di questo Ordine.

[15] Il "Dovette" è a mio parere interpretabile come una necessità di obbedienza a un potere superiore a cui è sottoposta la Nobile Badessa Lena Canigiani.

[16] Si tratta di una c.s. (carta sciolta fra la c. 23*r* e la c. 24*v*) che sembra di mano dello stesso redattore del ms. 721, il priore Pier Maria Filippini.

[17] ASPSF, ms. 720, c. 43*r*, anno 1598.

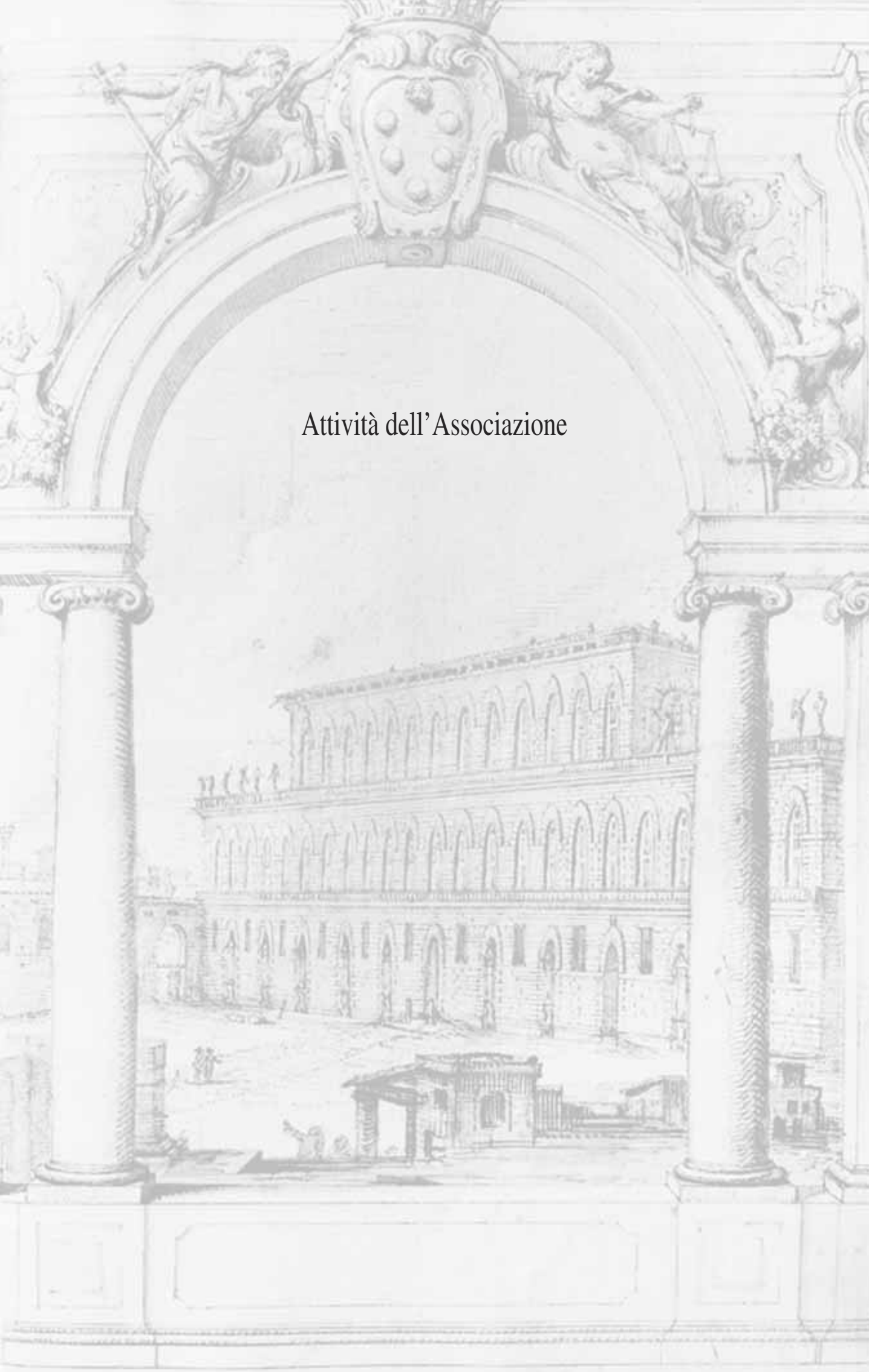
[18] Queste acque provenivano da Pratolino e servivano la Fontana di S. Croce, Palazzo Pitti e l'Orto delle Monache di S. Felicita.

[19] Qui cito un mio articolo apparso sul *Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti* 2013, pp. 42-51.

[20] ASPSF, ms. 720, c. 114.

[21] ASPSF, ms. 720, c. 113*r*, a. 1614.

[22] Circa la durata dell'incarico di Madre Badessa, si legge nel ms. 728 a p. 105: «Era tale dignità a vita fino dalla primitiva sua istituzione [e fu questo il caso di Suor Lena Canigiani], ma il Pontefice Gregorio XIII con Bolla […] del 1° Gennaio 1580, ordinò che il Governo della Badessa durasse soli tre anni, e dipoi avesse divieto altri tre anni».



Attività dell'Associazione

Visite in città e fuori città

13, 20 gennaio	Ilaria Ciseri Museo del Bargello, Sala degli avori
18 gennaio, 16 febbraio	Lisa Corsi Museo di San Marco. Sala del Beato Angelico
3, 8 febbraio	Carlo Sisi Visita alla mostra *Galileo Chini e il Simbolismo Europeo*
8, 22 marzo	Lisa Corsi Chiesa di San Giorgio alla Costa
10, 16 marzo	Daniela Parenti Palazzo Pitti – Cappella Palatina e Nuovo Museo delle Icone Russe

Museo di San Marco,
Sala del Beato Angelico

Museo del Bargello, Sala degli Avori

Galieo Chini e il Simbolismo Europeo

Chiesa di San Giorgio alla Costa

Palazzo Pitti, Nuovo Museo delle Icone Russe

Giuseppe Bezzuoli, un grande protagonista della pittura romantica

Donatello, il Rinascimento

5, 6, 7 aprile	Ludovica Sebregondi Visita alla mostra ***Donatello, il Rinascimento***
4, 31 maggio	Silvestra Bietoletti Visita alla mostra ***Giuseppe Bezzuoli, un grande protagonista della pittura romantica*** Palazzo Pitti, Galleria del Costume
12, 13 maggio, 23 giugno, 20 settembre, 27 ottobre	Lisa Venerosi Pesciolini ed Emanuela Esposito Una sorpresa in città (visita al laboratorio di restauro)
5 maggio	Rita Balleri Visita alla mostra ***La stanza dei Modelli. Sculture restaurate dal Museo Ginori*** Villa Medicea della Petraia
13 maggio	Giorgio Galletti Cimitero Americano
7 giugno, 11 ottobre	Alessandro Ottanelli Chiesa di San Martino a Mensola
15 giugno, 9 novembre 7 dicembre	Anna Bisceglia Sala della Carte Geografiche Galleria degli Uffizi
8, 13 settembre	Lucia Mannini Visita alla mostra ***Gli anni del Novecento. Oscar Ghiglia***
22 settembre, 6 ottobre	Carlo Sisi Visita alla mostra ***Il Culto del Bello. Canova, Giovanni degli Alessandri e l'Accademia di Belle Arti***

Cimitero Americano

Gli anni del Novecento. Oscar Ghiglia

Realismo magico

Isola Bisentina

2 dicembre	Opificio delle pietre dure Visita alle opere in restauro a cura del personale dell'Opificio
25 gennaio Milano	Carlo Sisi Visita alle mostre *Gran Tour. Sogno d'Italia da Venezia a Pompei* *Realismo magico*
20, 21 aprile - 4,5 ottobre	Tuscania sconosciuta e dintorni (Farnese, Lago di Bolsena, Isola Bisentina, Civita di Bagnoregio)
25 febbraio, 18 marzo Pistoia	Angelo Tartuferi Visita alla mostra *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti tra Romanico e Gotico*
7 giugno Parma	Carlo Sisi Visita alla mostra *L'Ottocento e il mito di Correggio*
21 giugno Lucignano Arezzo	Carlo Sisi Lucignano, Arezzo (Chiesa di S. Maria delle Grazie) Visita alla mostra *Pietro Benvenuti*
13 ottobre	Lisa Corsi Mugello – Palazzo Comunale di Scarperia e Pieve di S. Agata
18 ottobre	Lucia Bencistà Reggello – Masaccio e Maestri del Rinascimento a confronto

Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti tra Romanico e Gotico

L'Ottocento e il mito di Correggio

Pietro Benvenuti

Masaccio e Maestri del Rinascimento a confronto

Pieve di Sant'Agata

16 novembre Prato, Museo del tessuto

25 novembre Pierluigi Nieri
Pisa – Visita alla mostra
Eleonora di Toledo e Cosimo de' Medici. Giovane coppia nobilissima et bella

Conferenze

29 settembre Villa Il Palmerino
Carlo Sisi, ***Americani a Firenze***
Silvestra Bietoletti, ***L'internazionalità nelle famiglie fiorentine***
Grazia Gobbi Sica e Lucia Tonini, ***Venute da lontano: donne agli Allori***

14 dicembre Teatro Rondò di Bacco
Carlo Sisi, ***Americani a Firenze***
Silvestra Bietoletti, ***L'internazionalità nelle famiglie fiorentine***
Francesca Baldry, ***Un'idea di Firenze. Villa La Pietra, memorie di personaggi e ambienti.***

Eventi

12 aprile Teatro Rondò di Bacco – Assemblea dei soci

15 dicembre Teatro Rondò di Bacco – Assemblea dei soci

17 dicembre Palazzo Pitti – Galleria d'Arte Moderna –
Il ceppo di Natale e altri giochi dei bambini del passato

Vernon Lee ritratta da
John Singer Sargent

Un socio a quattro zampe

Pitti è nato il 26 novembre 2017 al Little Lion's of York a Blieskastel, una piccola cittadina tedesca molto vicina a Lussemburgo, dove vive nella famiglia Widung Metz.

Il nome 'Pitti' – che in lussemburghese è il diminutivo di Pierre – è stato scelto in onore degli Amici di Palazzo Pitti.

Pitti è un ottimo cane da compagnia: energico, temerario, tenace, gentile, vivace, coccolone, mai aggressivo o ostile ma particolarmente testardo. È sicuramente combattivo: difende con forza le proprie conquiste femminili, comportandosi come un vero paladino.

È molto fiero del ritratto che è stato realizzato recentemente, e sarà molto felice di diventare la mascotte degli Amici di Palazzo Pitti.

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 PITTI
Musei di Palazzo Pitti, Piazza Pitti, 1 - 50125 Firenze
Tel. 055 2658123 - e-mail: amicidipalazzopitti@gmail.com
www.amicidipalazzopitti.it

Si ringrazia

per il contributo alla pubblicazione di questo numero del Bollettino

Si ringraziano inoltre Darcy e John Treacy Beyer per il generoso contributo
che ha permesso il completamento del catalogo di dipinti della Galleria Palatina

© 2023 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 2023

Edizione fuori commercio

Il Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti
è ora disponibile anche in formato PDF sul sito dell'associazione,
www.amicidipalazzopitti.it

Ingresso al Giardino dell'Isola