



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

6
marzo 2022



Gli **Uffizi**

Corridoio **Vasariano**

Palazzo **Pitti**

Giardino di **Boboli**

Imagines è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile

Eike D. Schmidt

Redazione

Dipartimento Informatica e Strategie Digitali

Coordinatore Gianluca Ciccardi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi

Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero

Andrea Biotti, Antonella Madalese, Gianluca Matarrelli, Patrizia Naldini

ISSN n. 2533-2015



imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

6
marzo 2022

indice

n. 6 (2022, Marzo)

6

ANTONIO PAOLUCCI
PER ANTONELLA

10

ENRICO MARIA DAL POZZOLO
DUE *IMAGINES* DI TIZIANO DAGLI UFFIZI
A PIEVE DI CADORE (2019):
QUALCHE RIFLESSIONE SULL'ICONOGRAFIA
DELL'ARTISTA TRA '500 E '600

32

LORENZO BOFFADOSSI
UN DISEGNO DI GIAMBOLOGNA
PER IL MONUMENTO DEI QUATTRO MORI DI LIVORNO

60

LAURA DONATI
FLORENTIA, DALLA STAMPERIA "AUX QUATRE VENTS" AL "PALAIS A PARIS".
COCK/HOUVE EXCUDEBAT

88

ROSY MATTATELLI

I PROGETTI DI PIETRO DA CORTONA E PIER FRANCESCO SILVANI
PER LA "CHIESA NUOVA" DEGLI ORATORIANI A FIRENZE

118

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI

AGGIORNAMENTI SUI DISEGNI DEL FONDO MEDICEO:
I VOLUMI LII E LIII DEI PICCOLI

148

ELENA MARCONI

PAOLO E FRANCESCA DA RIMINI NELL'INFERNO DI NICOLA MONTI:
UN'AGGIUNTA DANTESCA ALLE COLLEZIONI DEGLI UFFIZI

158

CINZIA MANCO

WESTUFF 1984-1987, CRONACHE D'ARTE
DEL 'NUOVO RINASCIMENTO' FIORENTINO



Antonio Paolucci

PER ANTONELLA

A dieci anni dalla scomparsa di Antonella Romualdi (Firenze, 1948-2012), archeologa responsabile del Dipartimento di Antichità Classiche della Galleria degli Uffizi dal 2001 al 2008, vogliamo affidare il ricordo della sua profonda umanità e competenza alle parole con cui Antonio Paolucci, nell'introduzione alla raccolta di studi a lei dedicata (Δόσις δὲ λίγη τε φίλη τε. Studi per Antonella Romualdi, a cura di Stefano Bruni e Giuseppina Carlotta Cianferoni, Firenze 2013) tracciava un ritratto personale, vivo e commosso, dell'amica scomparsa, e rievocava con discrezione il gesto con cui Antonella donava, con la sua grande e consueta generosità, un oggetto di proprietà della famiglia, una preziosa tabacchiera in oro di età lorenese, oggi esposta nel Tesoro dei Granduchi (inv. Gemme, n. 2731). Il suo nome rimane anche legato a un lascito di opere a carattere archeologico, che ha contribuito ad arricchire le collezioni della Biblioteca Magliabechiana degli Uffizi.

Il curriculum di Antonella Romualdi è la storia esemplare dello studioso che ha dedicato la vita all'esclusivo servizio della tutela. Per nostra grande fortuna, di intellettuali del genere ce ne sono ancora sotto il cielo d'Italia.

Antonella ha condotti scavi a Sibari e a Iasos in Asia Minore, in Emilia-Romagna e a Populonia. Si è occupata di catalogazione del patrimonio e ha fatto parte del comitato scientifico per la realizzazione della Carta Archeologica della Toscana. Ha saputo assumersi delicate responsabilità insieme tecniche e amministrative e "politiche" dirigendo il Parco Archeologico e Naturalistico di Populonia, ordinando le collezioni dei marmi antichi all'Archeologico di Firenze, agli Uffizi e a Villa Corsini di Castello. È stata museografa e restauratrice di raffinata sensibilità nei siti di Val di Cornia e nel Topografico centrale di Firenze, nella Loggia dei Lanzi di Piazza della Signoria, come nella Sala della Niobe e in quella dell'Ermafrodito e del Ricetto, agli Uffizi.

Ciò che più sorprende è la sua contestuale, minuziosa e sempre eccellente attività di studiosa specialista. In genere, chi ha fatto e fa il suo mestiere è solito dire (e con buonissime ragioni e ben fondati motivi) che i doveri d'ufficio e le responsabilità istituzionali sottraggono tempo alla ricerca, impediscono di studiare e di pubblicare. Ebbene, la vita professionale di Antonella Romualdi è la prova che si può essere insieme funzionari impeccabili e studiosi prolifici, appassionati e rigorosi.

L'allieva di Enrico Paribeni, l'etruscologa e la studiosa di arte antica che è stata borsista Fullbright all'Accademia Americana di Roma e poi al Deutsches Institut di Berlino, aveva quell'impianto metodologico profondamente umanistico che le permetteva di analizzare *intus et in cute* le stipi votive e la bronzistica etrusca, i ritratti romani dell'Archeologico Nazionale di Firenze, l'iconografia e la fortuna del Vaso Medici, ma anche i precedenti iconografici classici nella *Medusa* di Caravaggio e nel *Ratto di Europa*, caro alla pittura barocca d'Occidente.

Premio Ceram del Land di Renania e del Comune di Bonn nel 2002 per il miglior libro divulgativo di archeologia, Antonella ha trascorso l'ultimo tratto della sua vita professionale agli Uffizi come direttrice del Dipartimento di Antichità Classica. Per alcuni anni, fra il 2001 e il 2006, prima che Cristina Acidini mi sostituisse nel ruolo di dirigente del Polo Museale Fiorentino, Antonella e io abbiamo lavorato insieme, occupandoci di catalogazione e di restauro, di didattica e di notifiche, di mostre e di pubblicazioni facendo cioè il nostro appassionante condiviso mestiere di professionisti della tutela. Ma dal momento che, quando si parla di una persona che non c'è più, la memoria di solito si accompagna al ricordo di un episodio specifico, per me Antonella Romualdi è una immagine di azzurro e di giallo.

Doveva essere l'autunno (novembre, forse dicembre) del 2003. Azzurro era il cielo lavato dalla pioggia in quella mattina di sole, giallo era il colore degli alberi lungo il Viale dei Colli che Antonella e io stavamo percorrendo in macchina per andare in una antica villa sulle colline di Firenze per vedere una "certa cosa". La villa apparteneva (appartiene) alla famiglia di Antonella, la "cosa" era un prezioso oggetto di età lorenese che i proprietari, i parenti della mia amica, intendevano donare al Museo degli Argenti nella Reggia di Pitti.

La "cosa", che nel mio ricordo lega Antonella a una mattina fiorentina di azzurro e di oro, è ora proprietà dei nostri musei ed è esposta agli Argenti.

A me piace ricordare la mia amica sotto il segno della generosità. Lei, che tanto ha dato alla Amministrazione senza nulla chiedere, ha voluto lasciare ai musei che per tanti anni ha servito una memoria della sua famiglia. Basterebbe questo minimo episodio a fare intendere la nobiltà, lo "stile" di Antonella.



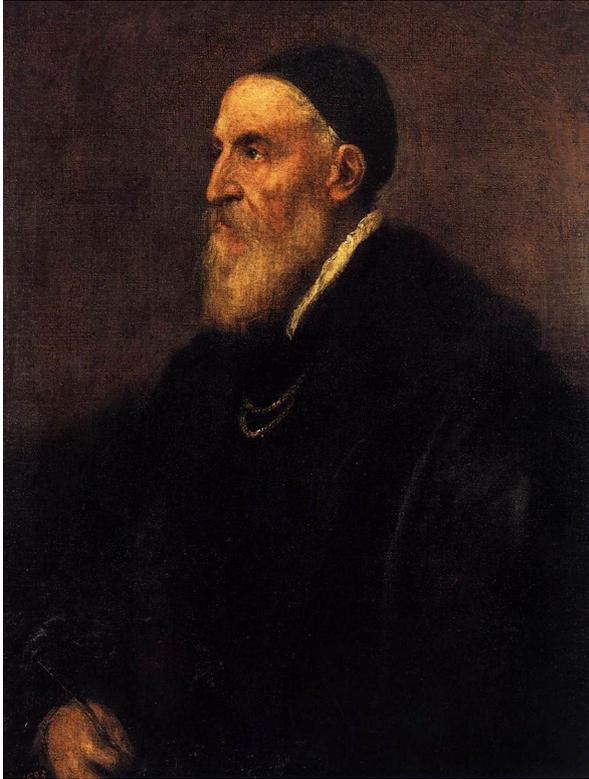
Enrico Maria Dal Pozzolo

DUE *IMAGINES* DI TIZIANO DAGLI UFFIZI A PIEVE DI CADORE (2019): QUALCHE RIFLESSIONE SULL'ICONOGRAFIA DELL'ARTISTA TRA '500 E '600

Nell'estate del 2019 si è svolta a Pieve di Cadore, nella cosiddetta Casa di Tiziano, una piccola mostra dal titolo *Tiziano. L'enigma dell'autoritratto*¹. L'occasione nasceva da un riscontro documentale: quello relativo all'antica presenza a Pieve – nel palazzetto di Tiziano l'Oratore, un parente del pittore (attuale sede della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore) – di un'immagine con le fattezze del maestro, testimoniata in un atto del 1625: un “ritratto dal naturale del celeberrimo signor Titiano Vecellio Pittore”². Sul caso si era soffermato Lionello Puppi, in un saggio del 2007 il cui titolo ha dato lo spunto a quello dell'esposizione³.

Com'è noto, tra tante immagini che lo rappresentano, gli autoritratti certi di Tiziano sono due: uno al Prado e l'altro alla Gemäldegalerie di Berlino, entrambi degli anni sessanta (figg. 1-2)⁴. Esistono, tuttavia, anche altre autorappresentazioni dell'artista: una palese – nel ruolo dell'offerente, entro la paletta con la *Madonna col Bambino e i santi Tiziano e Andrea*, nella chiesa Arcidiaconale di Pieve di Cadore, menzionata pure da Vasari nell'edizione giuntina (fig. 3)⁵ – altre invece *in disguise*, con la formula del criptoritratto. Ci si riferisce in particolare alla figura di Nicodemo nel *Seppellimento di Cristo* al Prado del 1559⁶, al *San Girolamo* di Brera⁷, allo stesso santo entro la *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, al Mida del *Supplizio di Marsia di Kroměříž*⁸, nonché, verosimilmente, al vecchio al centro nella *Madonna della Misericordia* delle Gallerie fiorentine⁹.

In effetti, già dalla metà del secolo Tiziano aveva deciso di promuovere l'immagine di se stesso attraverso una silografia di Giovanni Britto in cui si autorappresentò a mezza figura, con una tabella e uno stilo in mano e al collo la doppia collana d'oro conferitagli da Carlo V nel 1533¹⁰ (fig. 4). È ovvio che alla base della stampa stette un modello – se non un dipinto, almeno un disegno – predisposto dal maestro, che sarà stato speculare. Si è talvolta cercato di riconoscere questo originale in un tondo su tavola (diametro di cm 107) già in collezione Kaufmann a Berlino e nel 1980 attestato sul mercato romano¹¹. In tale anno fu infatti reso noto da Maurizio Marini con una *Letter* al “Burlington Magazine”, dopo che una pulitura aveva rimosso le pesanti superfetazioni che impedivano una lettura corretta dell'opera¹². Marini vi riconobbe “a painterly character of ‘tuch’ typical of the most advanced phase of Titian’s style”,



1

Tiziano, *Autoritratto*, Madrid, Prado.

2

Tiziano, *Autoritratto*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

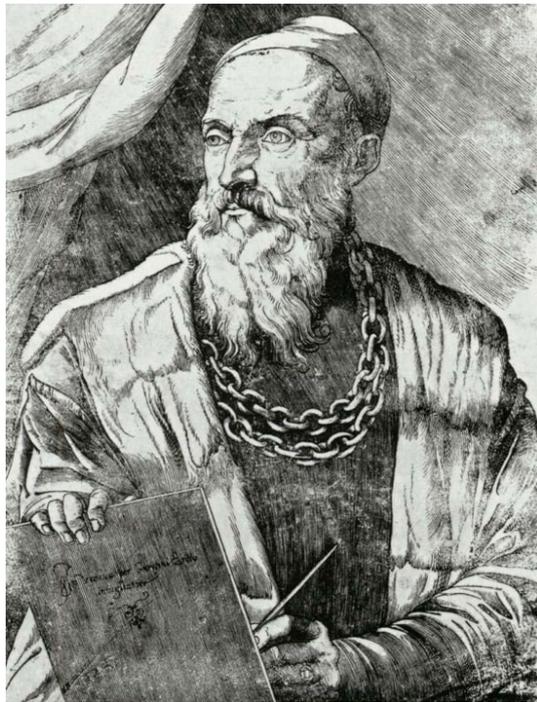
nonché *pentimenti* sulla mano destra (fig. 5). In quest'ultima *mise* il quadro è in effetti ben paragonabile alla stampa del Britto, rispetto alla quale – tuttavia – presenta comunque alcune differenze, come l'assenza del drappo in alto e l'inserimento alle spalle di una statuetta del tipo della *Venere dei Medici*. L'attuale ubicazione dell'opera mi risulta ignota, ma a giudicare dalle fotografie conservate nell'archivio di Federico Zeri oggi all'Università di Bologna¹³, la pittura appare troppo corsiva e pesante per incoraggiare un'ipotesi di autografia e si ha l'impressione di un'esecuzione già seicentesca¹⁴. È peraltro da osservare che di analoga impostazione risultano pure due 'pseudoautoritratti' di Tiziano confezionati – in momenti differenti della sua carriera – dal suo imitatore seicentesco Pietro della Vecchia. Il primo, più noto, è quello alla National Gallery di Washington (che a fine '800 si trovava presso Paolo Paolini a Roma), laddove un'iscrizione dichiara la paternità del maestro e una data 1561 (fig. 6)¹⁵. Il secondo è una tela accreditata da Richter (1931) e riprodotta come autografa da Berenson negli *Indici della Scuola Veneta* del 1957/58: già in collezione Sabin a Londra e poi in quella di Lord Ashburnham nel Sussex, per molto tempo è stata proposta sul mercato antiquario statunitense come un originale del cadorino, per approdare più di recente su quello italiano con il nome corretto di Pietro della Vecchia (fig. 7)¹⁶.

images



3

Tiziano, *Madonna col Bambino e i santi Tiziano e Andrea, alla presenza dell'artista*, Pieve di Cadore, chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente, particolare.



4

Giovanni Britto, *Tiziano*, xilografia.



5

Anonimo pittore veneto del XVII secolo, *Tiziano*, ubicazione ignota (già Berlino, collezione Kaufmann (nel 1980 a Roma, collezione privata).



6

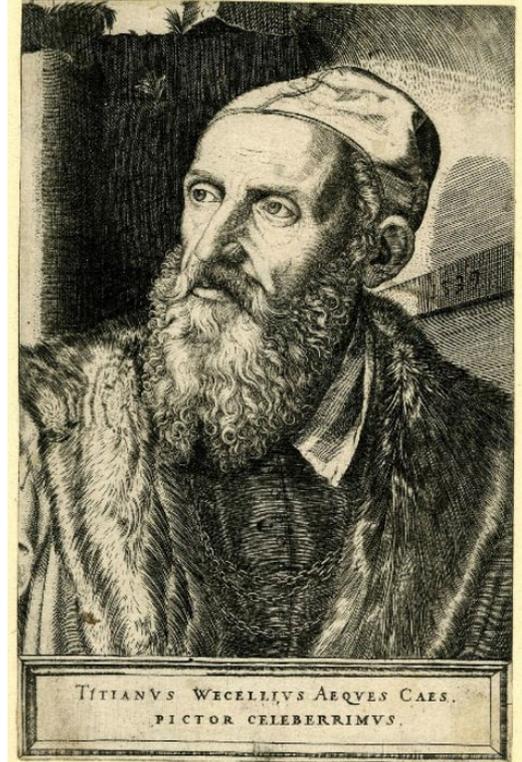
Pietro della Vecchia, *Tiziano*, Washington, National Gallery of Art.

imagines



7

Pietro della Vecchia, *Tiziano*, ubicazione ignota (già USA, collezione privata).



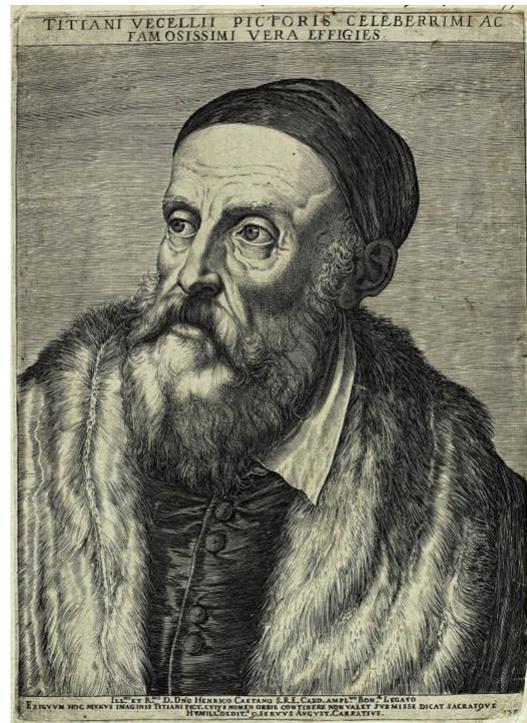
8

Lambert Suavius, *Tiziano*, 1550-55, Londra, British Museum (inv. 1935,0713.7).



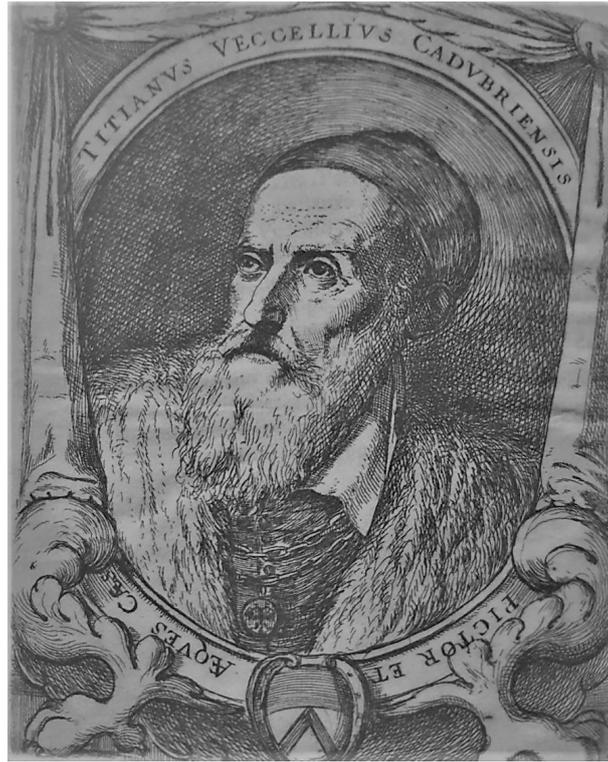
9

Tobias Stimmer da Tiziano, *Tiziano*, 1575 c. o 1589, xilografia, Londra, British Museum (inv.1868,0808.2583).



10

Agostino Carracci, *Tiziano*, 1587, incisione.



11

Odoardo Fialetti, *Ritratto di Tiziano*, in Tizianello, *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di cadore cavalliere et pittore*, Venezia 1622.

Se nella silografia del Britto, databile con certezza al 1550, Tiziano volle trasmettere di sé un'immagine statuaria e quasi eroica, quando impostò la tela di Berlino egli – pur richiamando in maniera esplicita l'impostazione utilizzata per la stampa – volle togliere la tenda, eliminare la tavoletta e modificare i gesti di mani e braccia, esprimendo così una posa affaticata (con la destra si sostiene sul tavolo e con la sinistra sulla sua stessa coscia), probabilmente per veicolare il concetto di un'autorevolezza accresciuta in virtù dell'età e dell'esperienza.

Tra i due autoritratti indipendenti di Madrid e Berlino, fu quest'ultimo a conoscere una maggiore fortuna, probabilmente anche per via della somiglianza con il foglio di Britto, che a sua volta venne emulato a stampa da Lambert Suavius nel 1550-55 (fig. 8)¹⁷, da Tobias Stimmer verso il 1575 (fig. 9)¹⁸, da Agostino Carracci nel 1587 (fig. 10)¹⁹ e – nel secolo successivo – da Odoardo Fialetti nell'illustrazione al *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore cavalliere et pittore*, pubblicato da Tizianello (un discendente del caposcuola) a Venezia nel 1622 (fig. 11)²⁰.

Ne scaturirono numerose copie e derivazioni, una delle quali – conservata nei depositi degli Uffizi – fu a lungo considerata autografa (fig. 12)²¹. Presentata da Puppi nel 2007 a Belluno, in occasione della mostra *Tiziano. L'ultimo atto*, come un lavoro di bottega con un possibile intervento del maestro, è stata collegata ipoteticamente

imagines



12

Marco Vecellio (?), *Tiziano*, Firenze, Uffizi.

17

alla menzione documentaria cadorina²². Così, assieme a un altro, meno noto, *Ritratto di Tiziano*, pure custodito agli Uffizi – che discuteremo nella seconda parte di questo scritto (fig. 17) – il dipinto è stato richiesto per l’iniziativa del 2019 a Pieve.

Organizzata a cura di Letizia Lonzi e Antonio Genova dalla Magnifica Comunità di Cadore, essa aveva lo scopo di richiamare un turismo colto e motivato nel luogo natale del Vecellio, cercando di dare vitalità al contesto della cosiddetta Casa di Tiziano e ponendosi in linea con altre iniziative ‘tizianesche’ svoltesi negli anni precedenti²³. Nella sala al pian terreno dell’edificio i due dipinti sono stati presentati, accanto a materiali di complemento e didattici, come copie e derivazioni dal maestro. Tuttavia, in occasione dell’inaugurazione, i curatori – pur auspicando la possibilità che almeno uno di essi potesse, in qualche misura, risultare originale – hanno correttamente dichiarato che la *querelle* attributiva spettava agli specialisti dell’artista. Per questo, dopo essersi brevemente espresso sulle pagine di un quotidiano locale²⁴, chi scrive interviene ora in questa sede con qualche precisazione e una riflessione più generale sull’iconografia tizianesca tra ‘500 e ‘600.

In effetti la questione è piuttosto delicata e necessita di una premessa. Bisogna anzitutto distinguere tra autoritratto e ritratto. Nel senso che nei documenti relativi all’esemplare già nella Casa di Tiziano l’Oratore si riferisce solo di un “ritratto” di Tiziano, cioè di un’immagine che ne riportava le fattezze²⁵. Tuttavia, quando in antico si voleva intendere un autoritratto, quasi sempre la parola “ritratto” veniva accompagnata da specificazioni quali “fatto di sua man” o “fatto di sé medesimo”. Se tali complementi non compaiono, è ben più probabile che si trattasse di una semplice “imago”, che tramandava un prototipo illustre precedente o addirittura ne inventava uno *ex novo*. In linea teorica, un “ritratto dal naturale del celeberrimo signor Titiano Vecellio Pittore” come quello menzionato nel 1625 potrebbe anche essere stato realizzato da qualcuno di estraneo all’officina vecelliana: come nel caso – ad esempio – della tela firmata dal veronese Orlando Flacco che si conserva nel Museo Nazionale di Stoccolma (fig. 13)²⁶. Tuttavia, in considerazione dei rapporti familiari, è ben più che probabile che l’esemplare cadorino fosse uno dei molti che saranno stati reiterati dalla bottega *pre e post mortem* (1576).

Ma quanti sono, in effetti, gli autoritratti di Tiziano di cui abbiamo menzione? E quanti sono i ritratti non accreditabili al maestro che possono essere considerati ancora cinquecenteschi? Non considerando le medaglie²⁷, le cere²⁸, i disegni²⁹ e tante altre stampe (a partire da quella di Coriolano nella seconda edizione delle *Vite* vasariane)³⁰ – che ci costringerebbero a una disamina troppo estesa – ci limitiamo ora agli esemplari sopra menzionati, ad altri attestati dalle fonti e a ciò che lasciano desumere alcune derivazioni antiche.

Si può legittimamente credere che siano esistiti almeno altri quattro autoritratti dipinti dal maestro non giunti fino a noi. Il primo fu quello visto da Vasari a

images



13

Orlando Flacco, *Tiziano*, Stoccolma, Museo Nazionale.

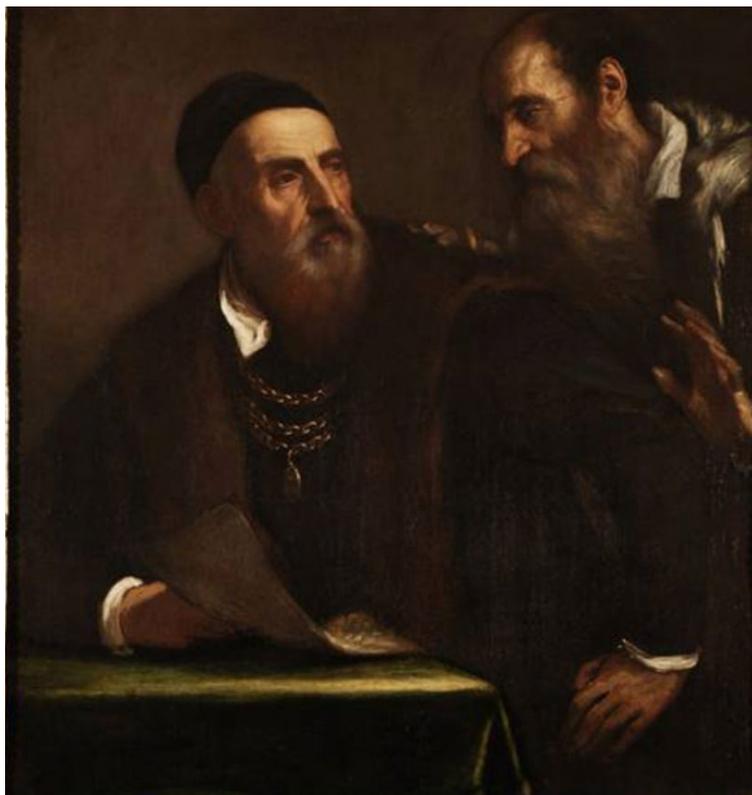
19



14

El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Minneapolis, Institute of Arts.

Venezia tra il dicembre del 1541 e l'agosto dell'anno successivo, destinato ai suoi stessi figli³¹; il secondo fu quello alla base della silografia del Britto, del 1550; il terzo, di due anni successivo, lo rappresentava con un ritratto di Filippo II (fu distrutto da un incendio nel 1604)³²; il quarto – pure perduto – è immaginabile attraverso la prima delle due tele degli Uffizi, nonché altre tre redazioni di taglio più stretto conservate all'Ambrosiana di Milano (dal 1611, come autografa)³³, nella Royal Collection britannica³⁴ e alla Galleria Borghese di Roma³⁵. In essi il maestro è rappresentato rivolto verso destra e vestito con un robone nero foderato di pelliccia, un cappello scuro e una camicia bianca di cui si vede solo metà del colletto. Su quest'ultima linea si pone pure l'*imago* del Vecellio (accanto a Michelangelo e a Giulio Clovio) nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di El Greco a Minneapolis (fig. 14), un pezzo degli inizi del soggiorno romano (1570-72), che comprova la sua effettiva frequentazione della bottega veneziana del cadorino (era stato raccomandato come "allievo, discepolo di Tiziano" da Giulio Clovio ad Alessandro Farnese in una celebre lettera del 1570)³⁶. Sebbene nel dipinto americano il busto del pittore risulti coperto da un mantello color ocra, che il Theotokopoulos conoscesse l'abbigliamento più sobrio del quarto modello lo si desume considerando



15

Anonimo pittore veneto dell'inizio del XVII secolo, *Tiziano con un altro personaggio* (Francesco Zuccato?), Australia, collezione privata (già Londra, Bonhams 4/12/2013).

come egli lo ripristinò ponendo il ritratto del maestro tra gli astanti nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* della collezione Alana che, al pari di altre composizioni del pittore cretese³⁷ – dove sempre torna questa immagine di Tiziano – ha l'aria di essere stato un omaggio al venerato maestro all'indomani della sua scomparsa del 1576.

Direttamente dall'archetipo berlinese deriva invece una strana composizione in cui la figura del pittore – appoggiato al tavolo mentre legge una lettera – venne affiancata da quella di un altro personaggio (tradizionalmente indicato in Francesco Zuccato), che si accosta al Vecellio appoggiandogli la destra sulla spalla e rivolgendogli un gesto argomentativo con la sinistra (fig. 15)³⁸. A quale episodio specifico della vita di Tiziano e/o dell'altra figura si volesse alludere, non è dato di sapere. Per alcuni da riconoscersi nell'esemplare segnalato come originale nella galleria di Domenico Ruzzini a Venezia da Ridolfi (1648) – “Tiziano fatto da se medesimo dallo specchio nell'ultima sua età con Francesco dal Mosaico, che gli dimostra una carta disegnata”³⁹ – nel novecento fu accolto dal solo Richter (1931), mentre il resto della critica vi vide piuttosto un prodotto già seicentesco⁴⁰. Dopo un passaggio sul mercato antiquario londinese nel 2013⁴¹, la tela è stata presentata da Puppi nel 2016 in un'esposizione



16

Giovanni Georgi, *Ritratto di Tiziano*,
in Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia 1648.

dedicata al maestro cadorino svoltasi nel Castello di Praga, con un'indicazione attributiva di nuovo in favore del Vecellio, che qui avrebbe manifestato, “in modi per dir così affabili”, la propria “intenzione autocelebrativa maestosa”⁴². Palesemente evocativo dello stile ultimo del pittore (si vedano le mani intenzionalmente ‘non finite’), l’opera risale con ogni verosimiglianza agli inizi del XVII secolo, come sembrano anche indicare certe analogie con la ritrattistica matura di Leandro Bassano⁴³.

Un’operazione non dissimile da quella attuata nell’esemplare oggi in Australia si riscontra pure in una tela conservata nelle collezioni reali britanniche dai tempi di Charles I dove, partendo dal perduto quarto autoritratto, si creò una composizione ‘multipla’, abbinando l’immagine del maestro ad altre effigi da lui prodotte: con

al centro l'*Andrea dei Franceschi* dell'Institute of Arts di Detroit e a destra il misterioso *Amico* del maestro al Fine Arts Museum di San Francisco, da taluni erroneamente identificato in Marco Mantova Benavides⁴⁴. In questi casi è difficile stabilire da quale fonte visiva la figura del Vecellio sia stata ripresa, se da un dipinto, un disegno o una stampa. In seguito, la situazione risulta ancor più complicata, in quanto a partire dal 1648 divenne 'canonica' pure l'incisione realizzata da Giovanni Georgi in apertura della biografia del maestro nelle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (fig. 16)⁴⁵. Georgi, a sua volta, per confezionare la sua *imago*, evidentemente fuse due modelli: la stampa incisa da Agostino Carracci nel 1587 (fig. 10) e quella di Orlando Fialetti nel *Breve compendio* di Tizianello (fig. 11), da cui ricavò l'idea della collana d'oro con il pendaglio con doppia aquila imperiale.

Il medesimo dubbio sul modello ispirativo permane anche a riguardo del secondo esemplare degli Uffizi esposto a Pieve, che in vero potrebbe essere derivato da Georgi e su cui subito si avvanzerà una proposta attributiva (fig. 17). Non prima però di aver ricordato come nel 1681 Baldinucci segnalava che nel "Museo di sua Altezza Serenissima" vi erano due ritratti di Tiziano considerati di sua mano: uno acquistato nel 1677 ad Anversa e l'altro, appunto nel 1681, inviato a Cosimo III dal cardinale Chigi⁴⁶. Quest'ultimo è verosimilmente riconoscibile nell'attuale inv. 1801, che venne copiato da Livio Mehus e inciso nel 1752 da Pietro Antonio Pazzi per il *Museum Florentinum*, e nel secolo XIX da Giovan Paolo Lasinio e da Giuseppe Fusinati. Ancora nel '900 Berenson lo indicò tra gli autografi negli Indici del 1936 e del 1957/58⁴⁷. Tuttavia, già Cavalcaselle si era dimostrato titubante, riconoscendovi semmai il lavoro di un allievo, che "potrebbe essere Marco Vecellio"⁴⁸. Quale semplice copia antica venne menzionato inoltre nelle monografie di Pallucchini (1969) e Wethey (1971), nonché - più di recente - da Wivel (2016)⁴⁹. Come sopra ricordato, nel 2007 il dipinto (fig. 12) fu presentato alla mostra *Tiziano. L'ultimo atto* come un lavoro di bottega, con un possibile intervento del maestro, in una scheda confermata da Lionello Puppi e da Silvia Gazzola. Ero accanto a Puppi ai tempi di tale esposizione e posso testimoniare che, in merito alla possibilità di una compartecipazione esecutiva del maestro, egli volle essere - per dir così - deliberatamente "ottimista": era uno dei primi pezzi che aprivano il percorso e, nella consapevolezza del mistero che avvolge - e ancora avvolge - la realizzazione delle pitture dell'ultima fase del cadorino (in cui dirigeva un oscuro lavoro di bottega), ritenne di non escludere aprioristicamente tale possibilità. Lo studioso ripresentò il pezzo anche in occasione della mostra di Praga del 2016, laddove nel testo lo definì una "bella redazione" realizzata "nell'ambito stesso della bottega tizianesca", mentre nella didascalia veniva indicato come "copia da Tiziano / copy from"⁵⁰. Se devo esprimere un'opinione personale, allora come oggi, non vedevo e non vedo un unico punto in cui poter supporre un intervento del maestro in persona e, considerando certe caratteristiche esecutive, credo che sia in effetti molto probabile che si tratti di un'opera realizzata da Marco Vecellio, come a suo tempo intuito da Cavalcaselle. Il dipinto infat-



17

Pietro della Vecchia, *Tiziano*, Firenze, Uffizi.

24

ti si caratterizza per una stesura di matrice tizianesca estremamente piatta, del tutto tipica appunto di Marco: il quale, rimasto l'unico erede della bottega dopo la morte di Tiziano e Orazio nel 1576, fino alla morte (occorsa nel 1611) in svariate occasioni si sarà trovato nella condizione di dover replicare le fattezze dell'avo⁵¹.

La seconda opera esposta a Pieve di proprietà degli Uffizi (inv. 1807), sebbene meno nota, è dal mio punto di vista ancora più intrigante (fig. 17). Anch'essa fu inizialmente considerata autografa, ma poi – a partire dall'inventario del 1769 – per lo più ascritta a un anonimo. Solo Cavalcaselle (1891) ne rimarcò l'alto livello qualitativo (è “condotto ... con la maestria propria di Tiziano”)⁵², mentre nel 1977 – nella scheda di Laura Fiorentini pubblicata nel ricco catalogo *Tiziano nelle gallerie fiorentine* – fu ragionata come “probabilmente eseguita nella bottega di Tiziano nel decennio 1550-60”. Secondo la studiosa, essa sarebbe comunque “da ritenersi sia stilisticamente, sia per il modo con cui è condotto il ‘ductus’ pittorico, superiore al ritratto di Tiziano esposto attualmente nel Corridoio Vasariano” [ossia il n. 1801]⁵³. Da ultimo fu presentata da Puppi nella mostra praghese *Tiziano – Vanitas*, come “un modello – chissà se integralmente eseguito da Tiziano – da trattenere in bottega e utilizzare nella confezione dei derivati”⁵⁴.

Personalmente lo conoscevo solo da tale bibliografia e da una vecchia fotografia in bianco e nero Alinari (n. 1054), dalla quale non avevo colto l'alto livello esecutivo e neppure la singolarità tecnica. Perché in effetti si tratta di un foglio di carta – raffigurante la sola testa – incollato su una tavola più grande che ne ha ricostruito la mezza figura, in modo peraltro molto sciatto, come se si fosse voluto enfatizzare la differenza di resa rispetto alla testa. In quest'ultima, che è davvero di notevole qualità, sono convinto che si debba riconoscere la mano – ancora una volta – di Pietro della Vecchia.

Come sopra ricordato, del maestro cadorino ci sono giunti almeno altri due ‘pseudo-autoritratti’ realizzati dal Vecchia: quello oggi a Washington e quello già Ashburnham (figg. 6-7). Il suo esercizio sull'iconografia tizianesca fu peraltro condiviso anche nella sua bottega, come attesta, con un più stretto *close-up*, la tavoletta conservata alla Pinacoteca dell'Accademia Tadini di Lovere⁵⁵.

Tra tanti esperimenti, questo fiorentino sembra di certo il più riuscito e di miglior qualità, sia dal punto di vista tecnico sia per *vis interpretativa*. Infatti qui la resa risulta più naturalistica rispetto all'esemplare già in collezione Sabin, ma meno caricata rispetto a quella di Washington, dove il dubbio sulla paternità del Vecchia sarebbe – oggi – praticamente impossibile.

Il fatto che la tavola fiorentina sia stata acquisita da Cosimo III ad Anversa nel 1676-77 non significa molto. Erano infatti all'epoca molti, e molto potenti, i mercanti olandesi di stanza a Venezia abituati ad acquisire in blocco intere quadrerie da inviare al nord, come Giovanni e Giacomo van Veerle e come del resto attesta in più pagine, e senza tema di smentite, lo stesso Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte* (1648)⁵⁶.

Come è noto, Pietro della Vecchia era un personaggio molto temuto all'epoca per i suoi trucchi. Dopo i primi passi in direzione caravaggesca, sulle orme di Carlo Saraceni, si specializzò presto nell'imitazione di moltissimi maestri del '500 e del '600, probabilmente anche istigato dal suocero Nicolò Renieri, pittore ma pure mercante. I suoi modelli preferiti furono soprattutto Giorgione e Tiziano, ma non mancano esercizi nello stile di Palma il Vecchio, Romanino, Lotto, Savoldo, Paris Bordon, Jacopo Bassano, Tintoretto, fino ai contemporanei Fetti, Strozzi e Ribera⁵⁷. Come ribadito dalle fonti, Pietro si sforzava di non eseguire mere copie, ma di coglierne l'essenza stilistica. Riconosciuto quale 'esperto in materia', cominciò a essere richiesto dai collezionisti come consulente. È celebre l'episodio che lo vide scoppiare a ridere di fronte a un presunto *Autoritratto di Giorgione* che nel 1675 a Firenze era stato proposto al cardinale Leopoldo de' Medici, appassionato di effigi d'artisti. Gli si chiese un'opinione e lui ammise di averlo eseguito 32 anni prima, su richiesta del Renieri, senza copiare alcun modello, "ben sì per imitare quel singolare autore"⁵⁸. Il preteso *Autoritratto* giorgionesco faceva parte di un lotto di tre dipinti per cui un mercante veneziano – il Cavalier Fontana – aveva accuratamente cercato di evitare che venissero analizzati, prima dell'acquisto di Leopoldo, appunto da Boschini e Vecchia. Tra di essi vi era pure un "Autoritratto di Tiziano", che si può ben presumere che il cardinale non abbia comperato. Ma che forse possiamo immaginare non molto diverso dal n. 1807.

Esattamente come Boschini scriveva nel 1660, ancora oggi "In Galarie de Principi e Signori La virtù de sto Vechia è immascherada; Savendo lu calcar l'istessa strada De molti ecelentissimi Pittori"⁵⁹. Non è certo un caso che molti suoi lavori si conservino proprio nelle raccolte medicee⁶⁰. Alcuni di questi dipinti fiorentini sono stati individuati da tempo; penso al *Ritratto di donna* già ritenuta di Bonifacio Veronese a Pitti⁶¹ e a un presunto *Autoritratto di Tintoretto* presentato come del Robusti anche a una mostra tenutasi a Venezia nel 2007⁶². Come nel caso del presunto *Autoritratto di Tiziano* n. 1807, anche quest'ultimo è costituito da una testa, cui venne ricostruito il busto con una mano. Una mano dove pure si riconosce con certezza il pennello di Pietro della Vecchia, che anche in altri casi adottò il metodo dell'"innesto", in maniera più o meno riconoscibile, forse proprio per dare l'impressione di aver 'salvato' una preziosa "reliquia"⁶³.

NOTE

- 1 Tiziano: *l'enigma dell'autoritratto*. In ricordo di Lionello Puppi, Pieve di Cadore, Casa natale del Pittore, dal 28 luglio al 29 settembre [senza catalogo].
- 2 È menzionato nella spartizione dell'eredità di Tiziano l'Oratore il 2 aprile del 1625: si veda la scheda di S. Gazzola e L. Puppi in Puppi 2007b, p. 358.
- 3 Puppi 2007a.
- 4 Wethey 1971, pp. 104-105; Humfrey 2007, pp. 315-316. Sull'iconografia tizianesca si vedano in particolare Cavalcaselle – Crowe 1877-1878, I, pp. 479-487, Cavalcaselle 1891, Foscari 1935, e – più di recente – Wethey 1971, Freedman 1990, 1995, 1998, Brown 2000, Falomir in *L'ultimo Tiziano* 2007, pp. 142-143, 173-178, Gazzola 2007, Rosand 2009, Gentili 2012, pp. 352-360, Puppi 2012, Nichols 2013, i vari saggi entro il catalogo della mostra *Tiziano. Un autoritratto* 2014, e Wivel 2016.
- 5 “Ha fatto Tiziano in Cadore sua patria una tavola, dentro la quale è una Nostra Donna e san Tiziano vescovo, et egli stesso ritratto ginocchioni”.
- 6 Stechow 1964, p. 301 e nota 49.
- 7 Einem 1979, p. 15.
- 8 Gentili 1980 (ed. 1988, pp. 236-240); Gazzola 2007, pp. 25-26.
- 9 Il dipinto fiorentino è peraltro prevalentemente opera della bottega, e nello specifico di Marco: cfr. Puppi 2007b, pp. 381-382 n. 59. Non entro nel merito di ulteriori ‘pseudoautocritratti’, come quello – intravisto da Panofsky (1969)1992, pp. 44-45 – nel Battista della *Salomè* Doria Pamphili, nel Fariseo nel *Tributo della moneta* di Dresda (Gilbert 1980, pp. 62-68; Freedman 1990, p. 50), nel *San Matteo* della Salute (Foscari 1935, fig. 15), e neppure nel vecchio a sinistra entro *l'Allegoria della Prudenza* alla National Gallery di Londra, per la quale rinvio in particolare a Gentili 2006.
- 10 Muraro – Rosand 1976, pp. 120-121 n. 56.
- 11 Richter 1931.
- 12 Marini 1980.
- 13 Inv. n. 43423 (intero e tre particolari). Nella scheda online, il dipinto è indicato, alla voce “Provenienza”, come in “Collezione privata Marini Maurizio (Italia)”.
- 14 Per Wivel 2016, p. 129, “Workshop of, or after, Titian”.
- 15 De Grazia – Garberson 1996, pp. 327-333; Dal Pozzolo, in Puppi 2007b, pp. 360-361 n. 8; Borean 2014, p. 80 nota 25.
- 16 Richter 1931; Berenson 1958, I, p. 189, II, tav. 1008; Wethey 1971, n. X-94, p. 180. In vendita alla Christie's di New York il 9 giugno 2010, lotto n. 229.
- 17 Wivel 2016, pp. 119-138.
- 18 Ivi, p. 125.
- 19 Cristofori 2005, pp. 183-184.
- 20 Puppi 2009.
- 21 L. Fiorentini, in Agostini *et alii* 1978, pp. 277-280 n. 79.
- 22 Puppi 2007b, pp. 358-359 n. 4: come “Bottega di Tiziano (Tiziano e Orazio Vecellio?)”.
- 23 Mi riferisco in particolare alla piccola esposizione sulla pala Genova di Francesco Vecellio: Mason 2017.
- 24 Dal Pozzolo 2019.
- 25 Si veda, qui, la nota 2.
- 26 Rearick 2001, pp. 140-143. Del dipinto svedese si conosce una derivazione ascritta al maestro da S. Marinelli, in Bentini *et alii* 2006, p. 381 n. 253.
- 27 Come quelle di Leone Leoni e di Pastorino de' Pastorini: si vedano in Bellieni 2014, pp. 88-91; cfr., inoltre, Freedman 1990, 1995, Brown 2000, Wivel 2016, pp. 132-133.
- 28 Assai nota è quella che ritrae il maestro di profilo con un ritratto del figlio Orazio conservata alla National Gallery di Edimburgo: G. Evans, in Humfrey *et alii* 2004, p. 368 n. 202.
- 29 Come quello di collezione privata esposto a Venezia nel 2014 (Bellieni 2014), il cosiddetto *Ritratto di Tiziano in veste di alpigiano* ad Haarlem (S. Gazzola, in Puppi 2007b, p. 360 n. 7) e due fogli, variabilmente attribuiti, agli Uffizi (Rearick 2004, pp. 38-39; Puppi 2012, pp. 30-32).
- 30 Dall'immagine confezionata da Coriolano deriva, a mio parere, l'olio su carta pubblicato come autografo da Puppi 2012.
- 31 Realizzato – come attestò Vasari – al tempo dei lavori per Santo Spirito: “Nel medesimo tempo ritrasse Tiziano se stesso, lasciare quella memoria di sé a' figlioli”: Vasari 1568 (ed. Milanesi VIII, p. 446).

- 32 Puppi 2012, pp. 13-14.
- 33 Per l'esemplare milanese, si rinvia a B.W. Meijer, in *La Pinacoteca Ambrosiana* 2005, p. 295 n. 116, e a Wivel 2016, p. 125.
- 34 Sul dipinto britannico (di cui restano attestazioni almeno dal 1641), Shearman 1972, 290, e Gazzola 2007, p. 31.
- 35 Wethey 1971, p. 181, X-99.
- 36 Dal Pozzolo 2015, p. 17.
- 37 Gazzola 2007, p. 30; Puppi 2012, pp. 23-25.
- 38 Cavalcaselle – Crowe 1877-78, I, p. 485, Richter 1931, tav. II, pp. 161-168; Wethey 1971, p. 183 X-104; Freedman 1990, p. 69.
- 39 Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 200.
- 40 Cavalcaselle – Crowe 1877-78, pp. 64-65; Wethey 1971.
- 41 Apparve all'asta a Londra, da Bonhams, il 4 dicembre del 2013.
- 42 Puppi 2016, pp. 23-67, pp. 38, 60-61, 65-66.
- 43 Si confronti, ad esempio, con il *Ritratto di vecchio* del Museo Civico di Vicenza: in Avagnina *et alii* 2003, pp. 386-387 (scheda di L. Attardi).
- 44 Shearman 1972, p. 294. Più di recente considerato quale "Attribuito a Tiziano" da Puppi 2012, pp. 27-28.
- 45 Cristofori 2005, pp. 190-191.
- 46 L. Fiorentini, in Agostini *et alii* 1978, p. 274.
- 47 Berenson 1936, p. 490; Id. 1958, I, p. 191.
- 48 Cavalcaselle 1891, p. 3.
- 49 Pallucchini 1969, I, p. 313; Wethey 1971, p. 180; Wivel 2016, p. 125 ("after Titian – late 16th – or early 17th").
- 50 Puppi – Baccaglini 2016, p. 38, tav. 34 a p. 62.
- 51 Su Marco manca una ricostruzione recente attendibile: nel frattempo si rinvia alle osservazioni di G. Tagliaferro, in Tagliaferro *et alii* 2009.
- 52 Cavalcaselle 1891, p. 3.
- 53 L. Fiorentini, in Agostini *et alii* 1978, n. 78, pp. 274-277, p. 276.
- 54 Puppi – Baccaglini 2016, p. 44; cfr. inoltre Id. 2012, p. 23 (come "Tiziano"). Per Wivel 2016, p. 126, al pari dell'alto esemplare fiorentino, "After Titian – late 16th – or early 17th".
- 55 Scalzi 1992, p. 34 n. 358.
- 56 Per tali presenze basti Puppi 2012b.
- 57 Dal Pozzolo 2011.
- 58 Procacci 1963, pp. 85-114, pp. 107-108, lettera n. 44; Dal Pozzolo 2011; Paliaga 2016.
- 59 Si legga l'intero passo – con adattamento in italiano moderno – in Dal Pozzolo 2011, pp. 57-58.
- 60 Sul rapporto di consulenza che legò il pittore ai Medici, si vedano in particolare Procacci 1963, Muraro 1963; Fileti Mazza – Gaeta Bertelà 1987, e Alfonsi 2002 e 2019; sul collezionismo del cardinale, più in generale, Conticelli *et alii* 2017.
- 61 Il riferimento era di G. Agostini in Agostini *et alii* 1978, pp. 257-258, e venne corretto – su indicazione di Giorgio Fossaluzza – da F. Navarro, in Chiarini – Padovani 2003, II, p. 475 n. 774.
- 62 Tela, intero cm 72,5 x 57,5, parte centrale con la testa, cm 39 x 32,5. L'area centrale è stata inizialmente ritenuta autografa di Jacopo Tintoretto da S. Meloni Trkuljia, in Caneva 1979, p. 1019, A 938, e in seguito dalla stessa relegata alla categoria di "un pastiche cinque-seicentesco", in Chiarini *et alii* 1994, p. 96. Venne tuttavia presentato con l'attribuzione tradizionale in Giusti – Sframeli 2007, p. 82 n. 7. Il riferimento al Vecchia l'ho proposto in Dal Pozzolo 2011 cit., p. 106.
- 63 Si veda anche il *Ritratto di uomo* già nel Museum of Fine Arts di Richmond: in Ivi, pp. 109-111.

BIBLIOGRAFIA

- Agostini et alii 1978: *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979), a cura di G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, G. Chiarini, Firenze 1978.
- Aikema 1984: B. Aikema, *Pietro della Vecchia, a profile*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 14, 1984, pp. 79-100.
- Aikema 1989: B. Aikema, *Della Vecchia, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 37, Roma 1989, pp. 771-774.
- Aikema 1990: B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.
- Aikema 2001: B. Aikema, *Il "camaleontico" Pietro Vecchia*, in F. Rigon (a cura di), *La Pinacoteca di Palazzo Thiene*, Milano 2001, pp. 49-53.
- Aikema 2003: B. Aikema, *Marvellous Imitations and Outrageous Parodies: Pietro della Vecchia Revisited*, in *Continuity, Innovation, and Connoisseurship. Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art*. Atti del Convegno internazionale tenutosi al Palmer Museum of Art, 31 marzo - 2 aprile 1995, a cura di M.J. Harris, Pennsylvania 2003, pp. 110-133.
- Aikema 2008: B. Aikema, *Giorgione and the Seicento or How a Star was born*, in *Giorgione Entmythisiert*. Atti del Convegno, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2004, a cura di S. Ferino-Pagden, Turnhout 2008, pp. 175-189.
- Alfonsi 2002: M.S. Alfonsi, *Cosimo III de' Medici e Venezia. I primi anni di regno*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002, pp. 265-301.
- Alfonsi 2002: M.S. Alfonsi, *Da Venezia a Firenze: da fratello a fratello: note su alcuni passaggi di proprietà fra Paolo della Sera, Giovan Carlo e Leopoldo de' Medici*, in "Studi di storia dell'arte", 30, 2019, pp. 273-310.
- Avagnina et alii 2003: M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa (a cura di), *Pinacoteca Civica di Vicenza, I, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Vicenza 2003.
- Bellieni 2014: *Tiziano. Un autoritratto, Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 28 marzo - 15 giugno 2014), a cura di A. Bellieni, Crocetta del Montello 2014.
- Bentini et alii 2006: J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelesian, A. Stanzani (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia 2006.
- Berenson 1936: B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.
- Berenson 1958: B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, London-Firenze 1958.
- Borean 2014: L. Borean *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, in "Artibus et historiae", 35, 2014, 81, pp. 61-82.
- Boschini (1660) 1966: M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco. Edizione critica con la "Breve Istruzione" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana"*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966.
- Brown 2000: K.T. Brown, *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458 - 1625*, Firenze 2000.
- Caneva 1979: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979.
- Cavalcaselle 1891: G.B. Cavalcaselle, *Spigolature tizianesche*, in "Archivio storico dell'arte", IV 1891, pp. 1-8.
- Cavalcaselle - Crowe 1877-1878: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878.
- Chiarini et alii 1994: *Jacopo Tintoretto 1519-1594. Il grande collezionismo mediceo*, catalogo della mostra (Firenze, 7 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), a cura di M. Chiarini, S. Marinelli, A. Tartuferi, Firenze 1994.
- Chiarini - Padovani 2003: *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003.
- Conticelli et alii 2017: *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Firenze 2017.
- Cristofori 2005: R. Cristofori, *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.
- Dal Pozzolo 2011: E.M. Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso 2011.
- Dal Pozzolo 2012: E.M. Dal Pozzolo, *Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una singolare iconografia bacchica*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 137-154.
- Dal Pozzolo 2015: E.M. Dal Pozzolo, *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, Verona 2015.
- Dal Pozzolo 2019: E.M. Dal Pozzolo, *Tiziano e l'enigma dei due ritratti dove la mano non è mai la sua*, in "Il Mat-

- tino di Padova / La nuova Venezia / La Tribuna di Treviso / Il Corriere delle Alpi”, 6 agosto 2019, p. 29.
- De Grazia – Garberson 1996: D. De Grazia, E Garberson (a cura di), *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, National Gallery of Art, Washington 1996.
- Einem 1979: H. von Einem, *Tizians Grabbild*, München 1979.
- Ferino Pagden – Nepi Scirè 2008: *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Vienna, 18 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008 / Venezia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), a cura di S. Ferino Pagden, G. Nepi Scirè, Venezia 2008.
- Fileti Mazza – Gaeta Bertelà 1987: *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Vol.I. Rapporti con il mercato veneto*, a cura di M. Fileti Mazza e G. Gaeta Bertelà, Milano-Napoli 1987.
- Foscari 1935: L. Foscari, *Iconografia di Tiziano*, Venezia 1935.
- Freedman 1990: L. Freedman, *Titian's independent self-portraits*, Firenze 1990.
- Freedman 1995: L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, Pennsylvania 1995.
- Freedman 1998: L. Freedman, *Britto's print after Titian's earliest self-portrait*, in G. Schweikhart (a cura di), *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, Köln 1998, pp. 123-144.
- Gazzola 2007: S. Gazzola, *Il volto di Tiziano*, in Puppi 2007b, pp. 23-35.
- Gentili (1980) 1988: A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988.
- Gentili 2006: A. Gentili, *Ancora sull'Allegoria della Prudenza*, in “Studi tizianeschi”, 4, 2006, pp. 122-134.
- Gentili 2012: A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012.
- Gilbert 1980: C.E. Gilbert, *Some findings on Early Works of Titian*, in “The Art Bulletin”, LXII, 1980, pp. 36-75.
- Giusti – Sframeli 2007: *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, catalogo della mostra (Venezia, 27 gennaio - 6 maggio 2007), a cura di G. Giusti, M. Sframeli, Milano 2007.
- Humfrey et alii 2004: *The age of Titian. Venetian Renaissance Art from the Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, 5 agosto - 5 dicembre 2004), a cura di P. Humfrey, T. Clifford, A. Weston-Lewis, M. Bury, Edinburgh 2004.
- Humfrey 2007: P. Humfrey, *Titian. The complete paintings*, Bruxelles 2007.
- Marini 1980: M. Marini, *Letters: The Vendramin Collection* in, “The Burlington Magazine”, 122, 1980, p. 255.
- Mason 2017: S. Mason (a cura di), *La Pala Genova di Pieve di Cadore: un dipinto di Francesco Vecellio*, (Quaderni della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore), Pieve di Cadore 2017.
- Muraro 1963: M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 4, 1963, pp. 65-83.
- Muraro – Rosand 1976: M. Muraro, D. Rosand (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976.
- Nichols 2013: T. Nichols, *The Master as Monument: Titian and his Images*, in “Artibus et Historiae”, 34, 67, 2013, pp. 219-238.
- Paliaga 2016: F. Paliaga, *I “falsi” Giorgione e Tiziano di Pietro della Vecchia: i dipinti della collezione Fontana proposti in vendita al cardinale Leopoldo de' Medici*, in “Ricche minere”, III, 2016, 6, pp. 31-49.
- Pallucchini 1969: R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969.
- Panofsky (1969)1992: E. Panofsky, *Tiziano: problemi di iconografia*, prefazione di A. Gentili, Venezia 1992.
- Procacci 1963: L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il Cardinale Leopoldo de' Medici*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 4, 1963, pp. 85-114.
- Puppi 2007a: L. Puppi, *Tiziano, l'enigma dell'autoritratto*, in “Stile Arte”, XII, 2007, 109, pp. 36-40.
- Puppi 2007b: *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007.
- Puppi 2009: *Tizianello, Breve compendio della vita di Tiziano (1622)*, a cura di L. Puppi, Milano 2009.
- Puppi 2012a: L. Puppi, *Tiziano Vecellio. Autoritratto*, in *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, catalogo della mostra (Padova, 6 luglio - 30 settembre 2012), a cura di L. Puppi, A. Donati, Roma 2012, pp. 1-333.
- Puppi 2012b: L. Puppi, *Tre eteronimi per Giovanni e Giacomo van Veerle. Collezionismo e mercato nascosto di quadri tra Venezia e le Fiandre nel Seicento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel), Venezia 2012, pp. 173-180.

Puppi 2016: L. Puppi, *Volubilità della bellezza e peripezie di un volto*, in Puppi – Baccaglini 2016.

Puppi – Baccaglini 2016: *Tiziano - Vanitas. Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza*, catalogo della mostra (Praga, 14 dicembre 2015 - 20 marzo 2016), a cura di L. Puppi e S. Baccaglini, Cinisello Balsamo 2016.

Rearick 2001: W.R. Rearick, *The portraits of Orlando Flacco*, in “Venezia Cinquecento”, IX, 2001, 22, pp. 137-154.

Rearick 2004: W.R. Rearick, *Titian and Artistic Competition in Cinquecento Venice. Titian and His Rivals*, in “Studi tizianeschi”, II, 2004, pp. 31-43.

Richter 1931: G.M. Richter, *Two Titian's Self-Portrait*, in “The Burlington Magazine”, LVIII, 1931, pp. 161-168

Rosand 2009: D. Rosand, *Titian draws himself*, in “Artibus et historiae”, 30, 59, 2009, pp. 65-71.

Rovetta et alii 2005: A. Rovetta, M. Rossi, S. Vecchio (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana, I, Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Milano 2005.

Scalzi 1992: G.A. Scalzi, *Galleria Tadini. Visita alla Galleria*, s.l., Lovere 1992.

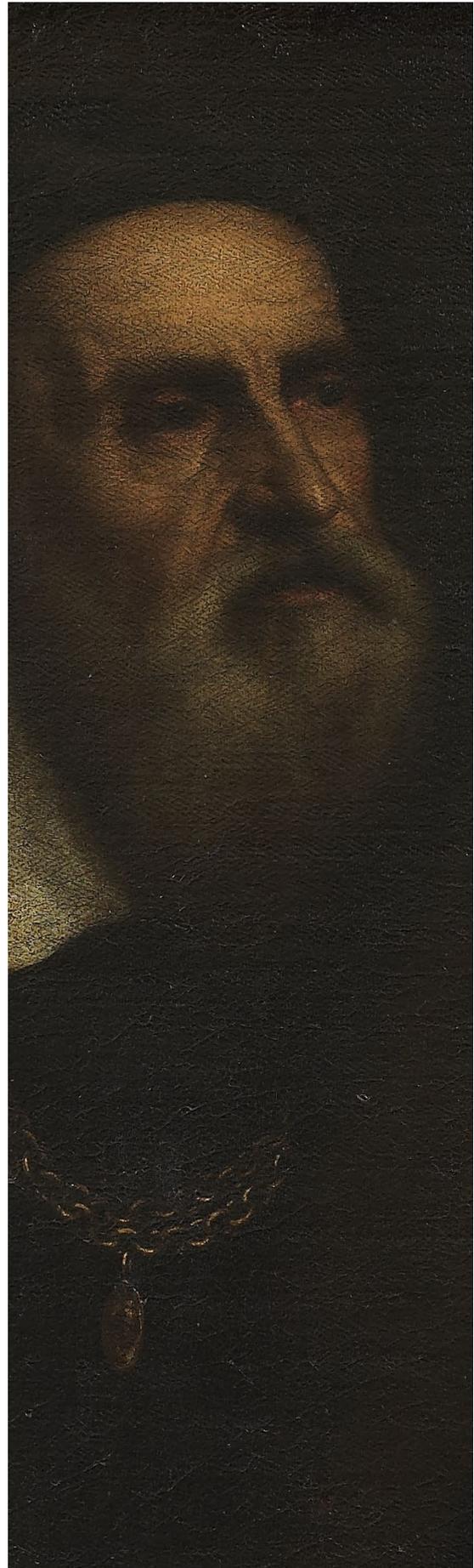
Shearman 1972: J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1972.

Stechow 1964: W. Stechow, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst*, München 1964, pp. 289-302.

Tagliaferro et alii 2009: G. Tagliaferro, B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, *Le Botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Wethey 1971: H.E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete edition. The portraits*, London 1971.

Wivel 2016: M. Wivel, *Building the Brand. Titian Self-Portraits*, in “Artibus et historiae”, 37, 2016, 74 [Special issue in honour of Paul Joannides], pp. 119-138.





Lorenzo Boffadossi

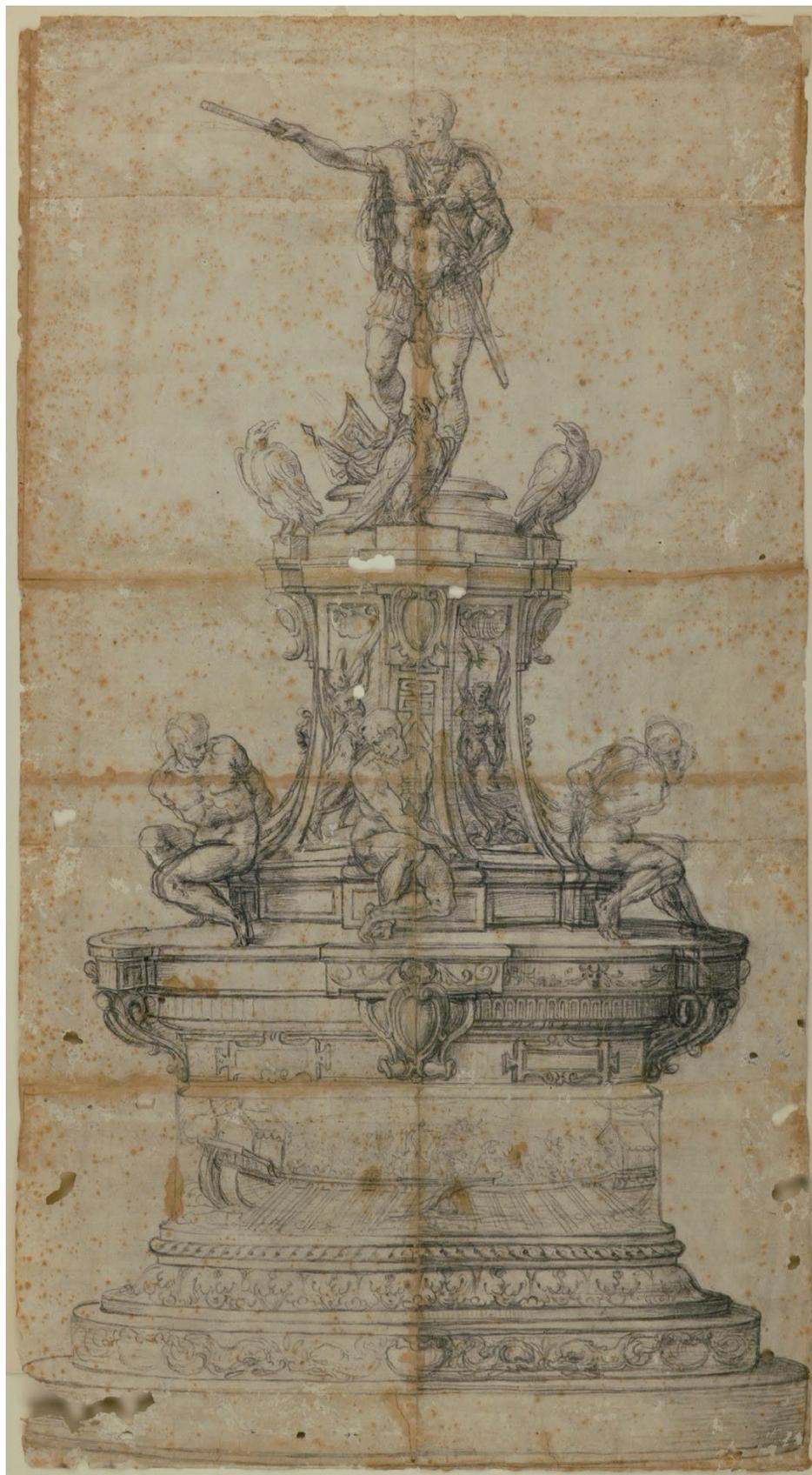
UN DISEGNO DI GIAMBOLOGNA PER IL MONUMENTO DEI QUATTRO MORI DI LIVORNO

Si conserva nelle raccolte grafiche della Galleria Estense di Modena un progetto per il monumento di un sovrano, con quattro schiavi incatenati alla base (figg. 1-2)¹. Adolfo Venturi lo ha pubblicato nel 1936 come un disegno di Pietro Tacca per il monumento livornese a Ferdinando I de' Medici, detto 'dei Quattro Mori' (fig. 3)². Successivamente Pietro Torriti, nella sua monografia del 1975 dedicata a Tacca, ha rifiutato questo riferimento, giudicando il foglio piuttosto "del pieno Cinquecento" e "con influssi stilistici più emiliani che toscani"³. Era incoraggiato da un'antica attribuzione: Castellani Tarabini lo ricorda infatti fra i disegni esposti nella Galleria, aperta al pubblico da Francesco V d'Este nel 1851, come "pensiero d'un grandioso monumento - a lapis di Spagna" di "Codebò da Modena"⁴. In modo convincente Anthea Brook ha quindi proposto di identificare questo 'Codebò' con Giovanni Battista Codibue, pittore, scultore, architetto e scenografo modenese (1561-1606)⁵.

Ignorato o, come detto, rifiutato dagli studi successivi a Venturi, il foglio non è entrato nel corposo dibattito critico che riguarda i Quattro Mori, mentre l'assenza di opere grafiche di Tacca è stata giustificata con le parole di Filippo Baldinucci⁶:

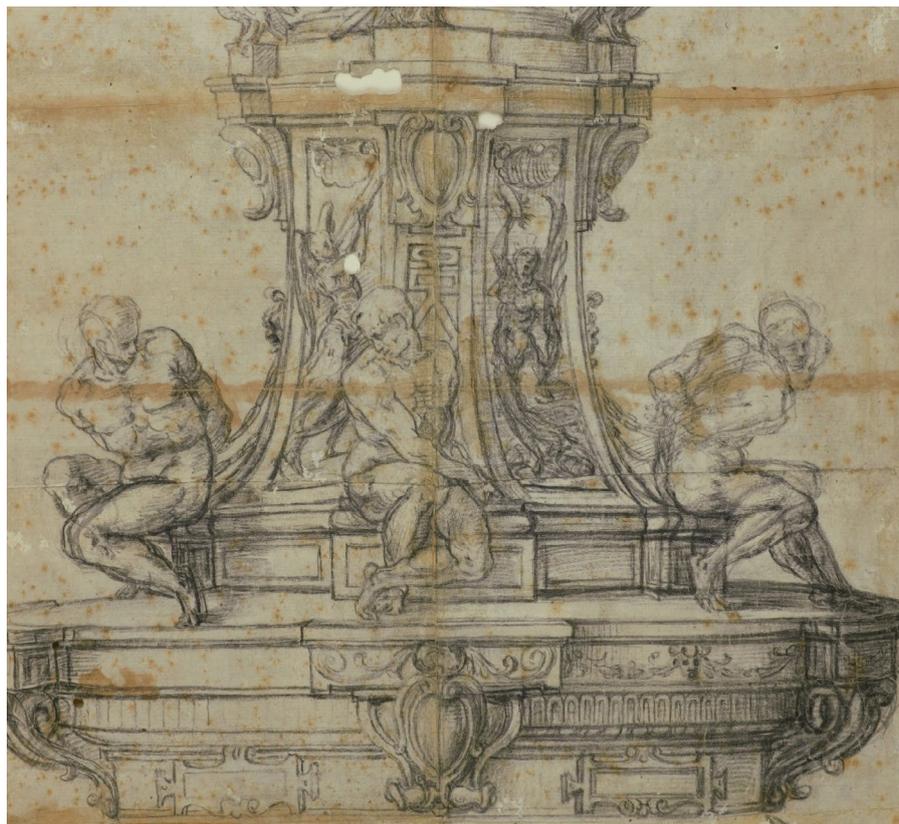
Per ordinario non fu solito disegnare, ma ogni studio suo impiegò in bene modellare, e lo stesso volle che facessero i suoi discepoli, solito dire che può uno che vuol fare lo scultore risparmiarsi gran tempo coll'impiegarlo tutto in quello, che più s'avvicina al fine, che ei si propose, che fu il rilievo.

La proposta di ritenerlo un progetto per il monumento a Ferdinando I, tuttavia, potrebbe essere riconsiderata. L'attribuzione a Codibue è da escludere: Venturi, che conosceva le sue opere, non l'accorse; oggi possiamo confermare un giudizio simile, dopo che le ricerche di Orianna Baracchi Giovanardi, Gabriella Guandalini e Graziella Martinelli Braglia hanno precisato la figura di questo artista gentiluomo, allievo di Ludovico Begarelli⁷. Ancora non si è individuato un suo corpus grafico, tuttavia si conserva un inedito disegno a pietra nera al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 4)⁸.



1

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per il monumento di Ferdinando I a Livorno*, 1602 circa, 512 x 274 mm, Modena, Galleria Estense, inv. 1150 (foto Gallerie Estensi).



2

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per il monumento di Ferdinando I a Livorno* (particolare), 1602 circa, 512 x 274 mm, Modena, Galleria Estense, inv. 1150 (foto Gallerie Estensi).

Sono invece diversi, come si vedrà, gli aspetti che avvicinano il foglio della Galleria Estense al monumento livornese, le cui vicende, complicate dal prolungarsi dei lavori e dalla perdita di una parte dei documenti, conviene richiamare brevemente⁹. Giovanni Bandini iniziò a scolpire un colosso di marmo su commissione del granduca nel 1595, concludendolo entro il 1599. La statua, tuttavia, non venne eretta subito: nel 1601, come sappiamo dalla cronaca di Mariano Santelli, fu portata nella Darsena e solo nel 1617 viene posta su un basamento per volontà di Cosimo II de' Medici e a opera di Tacca, erede della bottega di Giambologna¹⁰. Lo stesso Tacca, dopo la morte di Cosimo II, rialzò il basamento nel 1622 e vi pose entro il 1626 quattro figure bronzee di mori incatenati e nel 1638, seppure la fusione risalga al 1633-1634, trofei di armi ottomane e barbaresche ai piedi del sovrano¹¹. I trofei furono sottratti e rifusi dall'armata di Sextius Alexandre François Miollis nel 1799, il resto si conserva tuttora, seppure traslato nel 1888 circa tredici metri più lontano dal porto (fig. 3)¹².

Il progetto di Modena è opera di un artista direttamente coinvolto nell'invenzione, come mostrano i vistosi pentimenti, che si concentrano nella posa dei prigionieri (fig. 2). È eseguito su ritagli irregolari di carta incollati insieme ed è



3

Giovanni Bandini, Pietro Tacca, *Monumento a Ferdinando I, detto 'dei Quattro Mori'*, 1595-1638, Livorno, Piazza Giuseppe Micheli (foto Mira).

images

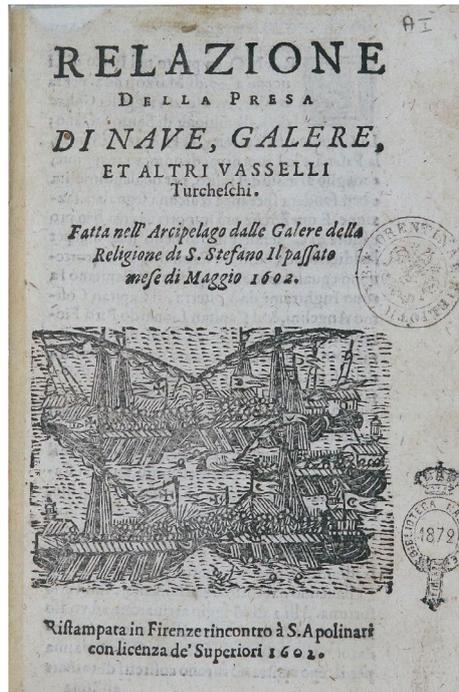


4

Giovanni Battista Codibue, *Due nudi maschili*, 183 x 142 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 17223 F.

uno studio complessivo, che precede un modello: sono infatti visibili le tracce di una punta acroma, con cui si è ripassato il contorno delle modanature e delle figure per riportarlo su un altro foglio, scegliendo una posa fra le diverse sperimentate. Rispetto al monumento, presenta delle varianti significative: una “più larga base, come conca di fontana”, rilievi di vittorie alate e “aquile ai piedi del sovrano”¹³. Non mancano, tuttavia, anche significative somiglianze, come la posizione dei prigionieri, legati al piedistallo da una catena, oppure le armi e i trofei, fra cui sembra distinguersi un turbante.

Le varianti inducono a considerarlo un progetto precoce, nel tempo in cui la composizione non era ancora pienamente definita. Certamente deve precedere il 1623, quando i Mori furono fusi con un aspetto differente. L'intenzione di realizzare queste statue risale, secondo Baldinucci, al 1615, tuttavia Steven Ostrow ha mostrato che dovrebbe invece essere anteriore al 6 febbraio 1608, giorno in cui Tacca è autorizzato a prendere calchi da uno schiavo nel bagno penale di Livorno, senza fargli del male¹⁴. È questa una novità importante, perché consente di spostare il progetto dalla committenza di Cosimo II a quella del padre Ferdinando, come già sostenuto da una parte della storiografia e della letteratura¹⁵.



5

Frontespizio, in *Relazione della presa di nave, galere et altri vasselli turcheschi fatta nell'Arcipelago dalle galere della Religione di S. Stefano il passato mese di maggio 1602*, 1602, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, V.MIS 1240.15 (foto Biblioteca Nazionale Centrale).

Ferdinando I è noto per aver fatto erigere statue della sua persona in alcune città del suo stato (Pisa, Arezzo, Livorno, oltre che Firenze), diventando un esempio per altri monarchi europei¹⁶. Livorno, già ritenuta strategica dai granduchi Cosimo e Francesco a causa dell'insabbiamento del Porto Pisano, fu straordinariamente ampliata da Ferdinando, che la considerava "la chiave dei miei stati" e la fece proclamare città nel 1606¹⁷. Sotto il suo governo la popolazione crebbe rapidamente, grazie a misure come esenzioni e condoni, e si iniziò a costruire un nuovo porto, che divenne la base delle spedizioni militari dei Cavalieri di Santo Stefano e di un'esplorazione in Brasile¹⁸.

L'Ordine di Santo Stefano, fondato da Cosimo I e confermato nel 1562 da Pio IV, aveva il suo quartiere generale nell'antica piazza del governo comunale di Pisa, detta oggi appunto 'dei Cavalieri'. Ferdinando commissionò per questa piazza una statua marmorea del padre come signore dei mari e gran maestro dell'Ordine, con la stella dei Cavalieri scolpita nel petto: fu eseguita da Pietro Francavilla su disegno di Giambologna e installata nel 1600¹⁹. La stessa stella è sul petto di Ferdinando, nuovo gran maestro, nella statua di Bandini per la Darsena di Livorno. Nel disegno di Modena, invece, sembra visibile una collana, purtroppo scarsamente intellegibile: se fosse una catena dell'Ordine del Toson d'Oro, dovremmo concludere che il granduca rappresentato è Cosimo o Francesco. È anche possibile, tuttavia, che sia una collana con la croce dei Cavalieri, indossata da Ferdinando al posto di quella del Tosone.

Come abbiamo visto, nel febbraio 1608 Pietro Tacca è inviato nel bagno penale per fare calchi agli schiavi dai “muscoli più leggiadri, e più accomodati all’imitazione per formarne un perfettissimo corpo”²⁰. Le sculture poste in opera, più grandi del reale, mostrano il risultato di questo studio laborioso sul vero. Nel disegno di Modena i prigionieri sono invece studi di posa, senza alcuna connotazione, neppure la capigliatura che distingueva gli schiavi di Livorno, completamente rasati eccetto un ciuffo posteriore²¹. È curioso che una decisione così originale, come quella di prendere calchi dei mori, non abbia lasciato alcuna traccia nel dettagliato progetto. È forse l’indizio di una datazione anteriore al 1608?

Osservazioni ulteriori corroborano questa ipotesi. Nel 1602 i Cavalieri di Santo Stefano, guidati da Jacopo Inghirami, catturarono le galere ‘padrona’ e ‘capitana’ di Alessandria d’Egitto e un grande numero di schiavi mussulmani e di bottino; nel 1605 saccheggiarono la città di Prevesa e nel 1607 espugnarono la fortezza di Bona (antica Ippona e attuale Annaba). Questi e altri minori trionfi furono celebrati dal Granduca con otto ‘relazioni’ propagandistiche a stampa e fanno acquistare un significato particolare ai prigionieri incatenati, alla vittoria con la palma e alla fama con la tuba nel disegno di Modena. È notevole la somiglianza dello scontro di galere, rappresentato come un bassorilievo nel basamento, con il frontespizio illustrato della *Relazione della presa di nave, galere, et altri vasselli turcheschi* stampata nel giugno 1602 (fig. 5). L’episodio, correlato al governo di Ferdinando, scioglie i dubbi sull’identità del granduca, mentre la mancanza di riferimenti alle successive e più gloriose conquiste suggerisce una data contemporanea o appena successiva²².

A differenza dei basamenti più comuni, come nel *Perseo* di Cellini o nel Monumento Equestre di Cosimo I, con bassorilievi incassati, lo scontro di galere pare scolpito su un rocchio di colonna, invitando lo spettatore a una lettura circolare continua. L’impressione è rafforzata dal carattere delle modanature: a partire dal basso ci sono infatti due gradini circolari, una gola dritta e quindi ciò che assomiglia a un astragalo fra due listelli, un elemento proprio della base delle colonne. L’astragalo presenta una lavorazione ‘a corda’, consueta e tuttavia qui forse connotata da allusioni marinaresche. Il rocchio sporge con un’apofige verso la base, mentre verso l’alto si conclude bruscamente con un raccordo troncoconico alla piattaforma su cui posano i prigionieri.

Il progetto di una colonna con degli schiavi incatenati è effettivamente documentato nella bottega di Giambologna, grazie a un foglio in collezione privata, che riproduce modelli del maestro (fig. 10): secondo Avery dovrebbe trattarsi della copia di un disegno perduto di Francavilla, parte di un ‘taccuino di ricordi’ realizzato prima della partenza per la Francia nel 1602-1603²³. Watson ha avanzato l’ipotesi che sia un progetto per la colonna di Giovanna d’Austria in Piazza San Marco, tuttavia la presenza di schiavi e di creature marine hanno spinto Brook a considerarlo una

prima versione del monumento di Livorno²⁴. Questa identificazione è incerta, come si vedrà in seguito, tuttavia l'analogia con il disegno di Modena resta significativa.

Tenuto conto di queste osservazioni, prende consistenza una fonte finora per lo più ritenuta frutto di fantasie popolari. Ricorda il cavaliere cappellano Giovanni Antonio Barca, trattando delle galere catturate nel 1602²⁵:

Nello scaricar che fu fatto al porto di Livorno la mentovata preda e gli schiavi, fu ritrovato tra questi un padre e tre figli, che erano sulla capitana d'Alessandria, di una straordinaria grandezza, e di forme proporzionate. In memoria di tale azione venne allora in capo al granduca di fare erigere, coi cannoni predati, una superba mole nella darsena di Livorno, in faccia alle sue galere; e comandò che sul modello della grandezza, robustezza e figura naturale di costoro si conformasse. Furon mandati colà bravissimi artefici; cominciò a disegnarsi l'opera; ma non ebbe in questo tempo veruno effetto per causa di lor grave malattia. Restò pertanto sospesa; e, a seconda dell'idea concepita, non fu ultimata se non dopo la morte di Ferdinando, sotto Cosimo II suo figlio, da Pietro tacca, celebre scultore di quella età.

È insomma molto probabile che l'opera sia stata concepita nel 1602, anno in cui entrò in funzione il bagno penale voluto da Ferdinando²⁶. Non sembra un caso, perciò, che fra le dodici *Canzoni di Gabriello Chiabrera per le galere della religione di S. Stefano* proprio la prima, dedicata alla cattura della 'Padrona' e della 'Capitana' d'Alessandria, dia voce ai prigionieri:

Voi dal Tirreno mar lunge spingete
 i predatori infidi,
 e ne i golfi securi
 de l'imperio ottoman voi gli spegnete,
 l'Egeo sel sa, che d'Alessandria scerse
 dianzi ululare i lidi
 quando in ceppi si duri
 poneste il pie de le gran turbe avverse,
 e sotto giogo acerbo
 il duce lor superbo.
 [...]
 Egli era infra catene
 là, 've con spessi accenti
 mandasi al ciel di Ferdinando il nome

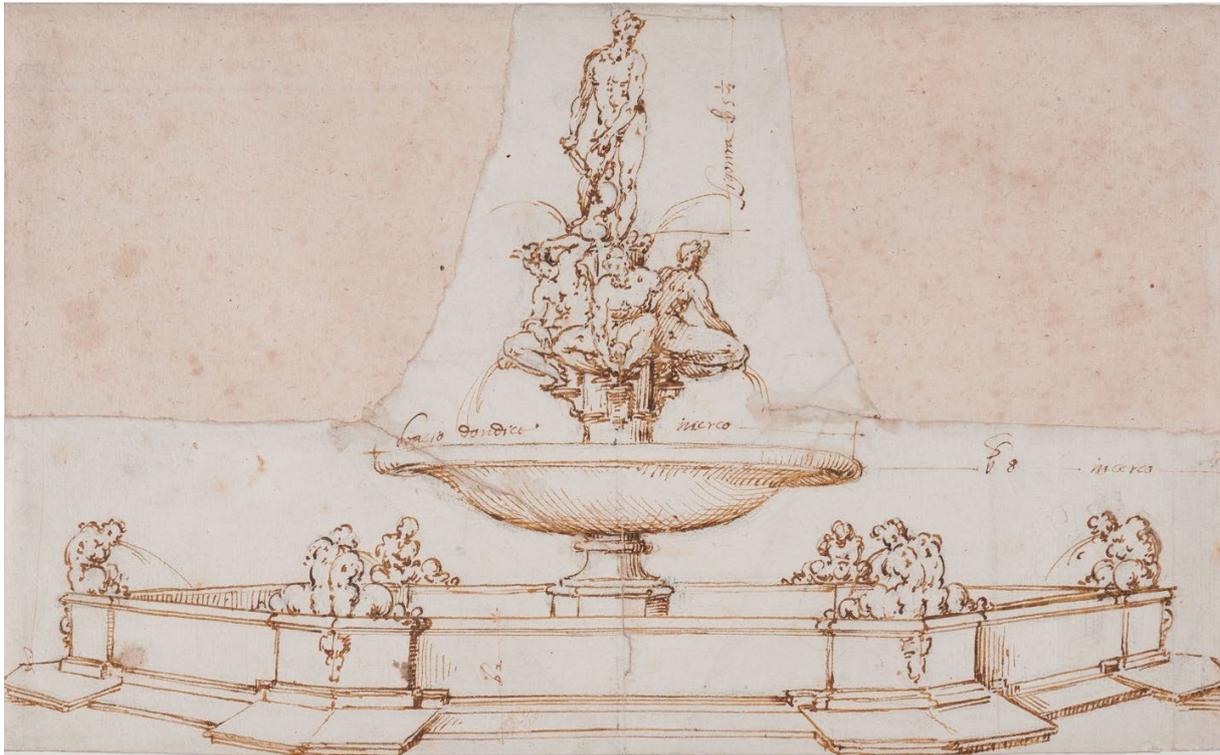
images



6

Jean Boulogne detto Giambologna, Tommaso Laureti, *Fontana del Nettuno*, 1563-1566, Bologna, Piazza del Nettuno (foto Vvoenny).

Proposta per il disegno questa cronologia, chi potrebbe esserne l'autore? Dopo Bandini, l'unico artista che i documenti ricordano coinvolto nell'invenzione è Pietro Tacca. Tuttavia Tacca nel 1602 non era che un assistente nella bottega di Giambologna, e neppure il maggiore: difficile credere che gli si affidasse l'ideazione di un ambizioso monumento che il Granduca desiderava per sé²⁷. Se invece, nonostante le argomentazioni appena esposte, ponessimo il foglio verso il 1615, quando con la direzione di Tacca ripresero i lavori, la posa artificiosa delle figure e la composizione del basamento, in cui si sommano forme concentriche, si accorderebbe male con la sua opera²⁸. Torriti, come detto, lo datava persino nel "pieno Cinquecento"²⁹. Ferdinando avrebbe potuto commissionare il progetto a un pittore: per altri monumenti, infatti, furono richiesti disegni a Ludovico Cardi il Cigoli e a Gregorio Pagani³⁰. Ma il progetto di Modena non è attribuibile a loro e non sembra conveniente allontanarlo dall'ambito di Giambologna: anzi, sostituendo le aquile con i putti, è davvero simile alla forma piramidale della 'Fontana del Nettuno' a Bologna (fig. 6)³¹. Non solo la macrostruttura, ma anche i dettagli si accordano con il suo lavoro, dalle cornici geometriche nella parasta curva centrale, alla forma degli scudi araldici³².



7

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per la Fontana dell'Oceano*, 205 x 330 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1954.29 (foto Ashmolean Museum).

L'opera grafica di Giambologna è sparuta e discussa: soprattutto Charles Avery e Michael W. Cole se ne sono occupati, giungendo alla conclusione che lo strumento favorito dallo scultore per lo studio e l'ideazione non fosse il disegno, ma il bozzetto di cera o di argilla³³. Secondo Catherine Monbeig Goguel "l'artiste demeure un dessinateur à peu près inconnu"³⁴. Esistono, tuttavia, almeno due progetti a penna e inchiostro che gli sono generalmente attribuiti: al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi un progetto per la Cappella di Sant'Antonino nella chiesa fiorentina di San Marco; all'Ashmolean Museum di Oxford un progetto per la 'Fontana dell'Oceano' nel Giardino di Boboli (fig. 7). Eccetto le figure di santi abbozzate nelle nicchie, il progetto per la Cappella di Sant'Antonino potrebbe, in verità, essere stato eseguito da un collaboratore³⁵. Il disegno di Oxford, databile tra il 1571 e il 1575, è invece più chiaramente di sua mano, per la sua qualità e poiché contiene iscrizioni autografe³⁶. Restano inoltre diversi altri fogli, la cui attribuzione è controversa, e che mostrano quanto necessario sarebbe uno studio approfondito³⁷.

Il progetto di Modena, a pietra nera, non gode perciò molti termini sicuri di paragone. Tuttavia, nonostante la diversità tecnica e cronologica, un confronto con il foglio dell'Ashmolean sembra significativo. Entrambi i monumenti sono allineati in modo da mostrare frontalmente una delle statue angolari del basamento, e sono visti

imagines



8

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per la Fontana del Nettuno di Firenze*, 415 x 195 mm, New York, Metropolitan Museum, inv. 2010.84 (foto Metropolitan Museum).

da una posizione leggermente rialzata, così che le statue sommitali solo leggermente sono scorciate dal basso, con una simile posa delle gambe. Anche le figure nel basamento sono analoghe nella corporatura, nella posa, e persino in qualche aspetto più minuto, come la consuetudine a rappresentare il punto in cui termina il muscolo gastrocnemio, alla metà della gamba, con due curve. Infine sembra peculiare il modo di segnare l'ombra nella parte destra, con lunghi tratti paralleli e obliqui che attraversano la figura, e nelle modanature, con tratti orizzontali o verticali che si diradano.

Esistono anche disegni a pietra nera che portano antiche attribuzioni a Giambologna. Tra questi un foglio del Metropolitan Museum di New York, espunto da Avery dal suo catalogo e recentemente riammessovi (fig. 8)³⁸. È un'opera di grande interesse, perché testimonia un progetto per il concorso della fontana di Piazza della Signoria a Firenze, come dimostrano le corrispondenze con un disegno nel museo del Louvre, riferito in passato a Bartolomeo Ammannati o a Giovanni Vittorio Soderini, prima che queste attribuzioni fossero rifiutate³⁹. Fra gli scultori che parteciparono al concorso (Cellini, Danti, Giambologna, Ammannati, Mosca, Montorsoli, de' Rossi), questo progetto si addice a Giambologna, come ha suggerito Vossilla, e l'antica iscrizione si direbbe fededegna⁴⁰. La sua posa ricorda infatti quella del Sansone al Victoria & Albert Museum, una statua che il granduca Francesco avrebbe commissionato proprio come consolazione dopo la sconfitta al concorso della fontana⁴¹. Nonostante sia eseguito con una pietra più morbida e in modo più corsivo, il disegno del Metropolitan non sembra incompatibile con quello della Galleria Estense; simili sono, per esempio, i tentennamenti nel definire la lunghezza di una coscia.

Un cavallo a pietra nera proveniente dalla collezione di Filippo Baldinucci, che vi iscrisse "Di Gio:Bologna", ora nel *département des Arts graphiques* del Louvre (fig. 9), era ritenuto da Ulrich Middeldorf "one of the very few connected with Giambologna which may possibly be considered autograph"⁴². Monbeig Goguel, valutandone il carattere e la qualità, ha ribadito questo giudizio, tuttavia, la mancanza di paragoni ha impedito che il foglio fosse preso in considerazione dagli studi sui monumenti equestri di Giambologna⁴³. Un confronto con il foglio di Modena può ora confermare l'attribuzione antica: la tecnica è infatti molto affine, con contorni marcati e, come nei crini dei cavalli o nel mantello del granduca, tratti disordinati e ripetuti. Analoga è la mancanza di profondità nello scorcio dei contorni, che, nonostante la sicurezza nel definire le forme e i volumi in modo estemporaneo, appaiono appiattiti.

Accettate queste proposte, dovremmo concludere che Giambologna per ideare una composizione e per stabilire la posa delle figure faceva uso del disegno, non solo della plastica. Inoltre potremmo ripercorrere la complicata vicenda del monumento di Livorno, ipotizzando delle nuove soluzioni. È probabile che Ferdinando non abbia immediatamente eretto la statua scolpita da Bandini, poiché



9

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per un monumento equestre*, 265 x 340 mm, Parigi, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 19902 (foto Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola).

sollecitato dalle vittorie dei Cavalieri a desiderare verso il 1602 un progetto più grande, testimoniato dal foglio di Modena. Morto lo scultore e morto il Granduca, l'impresa dovette fermarsi, e non è nominata tra quelle che Tacca si impegna a continuare nel febbraio 1609⁴⁴. Soltanto alcuni anni dopo, verso il 1615 ricordato da Baldinucci come data iniziale del progetto, il successore Cosimo II decise, in concomitanza con i lavori di rinnovamento nel porto, di realizzare il monumento con “quattro schiavi di bronzo”, come prova un *motuproprio* diretto al provveditore generale delle galere Paolo Rucellai⁴⁵.

Nei fatti le cose andarono diversamente: nel 1617 venne inaugurato nella Darsena il colosso di Bandini, finalmente posto su un piedistallo, mentre, probabilmente entro il 1620, i prigionieri di bronzo furono commissionati per un monumento differente, coronato dalla ‘Religione di Santo Stefano’. Lo sappiamo grazie a una lettera che Pietro Tacca invia l'8 marzo 1621, dopo la morte di Cosimo II, al segretario delle reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, chiedendo un'autorizzazione a continuare i lavori⁴⁶. Una data entro il 1620 è suggerita dal frontespizio inciso da Jacques Callot per gli *Statuti dell'Ordine*, dove prigionieri con turbante sono incatenati alla base di un monumento coronato dalla Religione e da altre figure allegoriche⁴⁷. L'autorizzazione venne negata e Tacca dovette limitarsi a rialzare il basamento della statua marmorea di Bandini e a collocarvi i Mori, che risultarono forse un po' sovradimensionati, e i trofei⁴⁸.



10

Anonimo, copia da Giambologna, *Progetti per due colonne monumentali*, 398 x 315 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3465 A (foto Gallerie degli Uffizi).

Non è semplice stabilire se la diversità della figura del granduca nel foglio di Modena dalla statua di Bandini indichi la volontà di rifarla nuovamente. Delle differenze sono giustificabili, poiché Giambologna, proposto come autore del disegno, non aveva probabilmente il monumento sotto agli occhi. Il dettaglio delle armi, tuttavia, su cui il sovrano poggia il piede destro, non può farsi senza cognizione ed è pertanto più verosimile che verso il 1602 si avesse in mente di sostituire completamente la scultura. Le varianti maggiori si concentrano nella posa delle braccia: Ferdinando con la destra punta in alto il bastone del comando e con la sinistra stringe

il pomo della spada. Questi gesti si ritrovano a Messina nel monumento a Giovanni d'Austria, vincitore nella Battaglia di Lepanto, a cui l'Ordine di Santo Stefano aveva partecipato. La statua di Messina è considerata un precedente importante, data la sua posizione simile e innovativa al centro del porto, e Ferdinando avrebbe potuto averne notizia, essendo Messina lo scalo principale per le spedizioni dei cavalieri, tanto che i festeggiamenti per l'impresa del 1602 cominciarono quando le galere "entrarono trionfanti nel porto di Messina"⁴⁹.

Anche Enrico IV di Francia, nel monumento realizzato da Nicolas Cordier nel 1606-1608 per i canonici lateranensi, leva eroicamente lo scettro e tiene la mano sinistra sulla spada⁵⁰. Nel 1604 sua moglie Maria de' Medici aveva chiesto per lui una statua equestre allo zio granduca, da porre sul *Pont Neuf* di Parigi: l'opera giunse a destinazione nel 1614, dopo la sua morte, e nel basamento, servendosi di disegni di Ludovico Cardi il Cigoli e di modelli di Pietro Francavilla, furono posti quattro prigionieri, completati da Francesco Bordoni nel 1618⁵¹. Si è discusso molto della precedenza di questo basamento o di quello di Livorno: il disegno di Modena, se si accetta una datazione verso il 1602, dovrebbe risolvere questa controversia, convalidando le intuizioni di Anthea Brook⁵².

L'idea degli schiavi incatenati, di cui Mack Andrick ha indagato i precedenti, avrebbe offerto a Giambologna l'occasione per emulare i prigionieri di Michelangelo⁵³. Un simile basamento venne adottato in seguito anche per altri regnanti, ad esempio per la statua di Luigi XIV a *Place des Victoires*, distrutta dai rivoluzionari, come quella di Enrico, nel 1792⁵⁴. Il 'Teatro marmoreo' di Palermo, eretto per Filippo IV di Spagna dal 1661, è invece tanto simile al disegno di Modena da ammettere l'ipotesi che, per qualche via, debba dipenderne⁵⁵. Sorto dall'unione della tipologia della statua su basamento dotato di bassorilievi con la tipologia a forme concentriche e figure angolari, propria delle fontane, il progetto conservato nella Galleria Estense occupa quindi un posto non secondario per la definizione nello stato assolutista europeo del monumento del sovrano⁵⁶.

* * *

Per non inquinare un'argomentazione di per sé tortuosa, non ho richiamato finora un foglio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi che potrebbe conservare la copia di altri due progetti di Giambologna per grandiosi monumenti (fig. 10)⁵⁷. Detlef Heikamp li ha pubblicati come alternative per la colonna che Cosimo I voleva innalzare in Piazza San Marco a Firenze, con una datazione successiva agli anni sessanta del secolo, in considerazione dello stile grafico e poiché una simile autocelebrazione sarebbe risultata troppo sfacciata quando ancora erano vivi i ricordi della tradizione repubblicana⁵⁸. Per le stesse ragioni, Jessica Mack Andrick ha ritenuto che

seguano la morte di Cosimo nel 1574⁵⁹. Una colonna sormontata da un monumento equestre è rappresentata in Piazza San Marco dal cosmografo olivetano Stefano Bonsignori nella mappa del 1584⁶⁰.

L'antica attribuzione a Giambologna, in basso a sinistra, non è stata considerata, tuttavia è possibile provare che modelli grafici o plastici di queste invenzioni erano davvero presenti nella sua bottega. In un foglio in collezione privata che riunisce diverse opere copiate da Giambologna sono infatti presenti, come detto, progetti per una colonna monumentale molto simile, con prigionieri incatenati e putti cavalcanti⁶¹.

Un'analisi più dettagliata dei monumenti copiati nel foglio degli Uffizi sembra confermare questa paternità. La colonna di sinistra, con un capitello composito, è posta su una crepidine con gradini di diverse forme geometriche regolari⁶². Nel basamento ospita divinità acquatiche, virtù cardinali (si riconoscono la Fortezza con la colonna e la Giustizia con la spada) e putti che cavalcano capricorni. La composizione delle figure è piramidale, come nella 'Fontana del Nettuno' di Bologna o come nel progetto della Galleria Estense: per rispettare questa tipologia i putti sono previsti in una strana posizione, presso la base della colonna. Le virtù invece, in modo simile alla 'Fontana di Ercole' di Adriaen de Vries ad Augusta, fiancheggiano il dado del piedistallo, dove è possibile leggere un rilievo con una battaglia terrestre⁶³.

Il capricorno è un emblema astrologico di Cosimo: putti che cavalcano capricorni erano previsti nella 'Fontana delle fatiche di Ercole' di Vincenzo de' Rossi⁶⁴. Heikamp ha proposto che anche le divinità poste sui gradini con un'ancora e un delfino possano alludere al suo motto, *festina lente*, tuttavia abbinato solitamente a una tartaruga con una vela⁶⁵. La divinità fluviale al centro è accompagnata da una lupa ed è perciò identificabile con il Tevere o con l'Ombrone, mentre dall'altra parte era probabilmente previsto il fiume Arno, con un leone⁶⁶. La posa di queste divinità, con gambe e braccia piegate dinamicamente, è diversa da quella distesa frequente nei modelli antichi e si ritrova in alcune figure di fiumi in argilla che si considerano dubitativamente derivate da Giambologna⁶⁷.

Sembra più verosimile che le divinità accompagnate da un'ancora e un delfino, essendo poste sullo stesso piano del fiume Tevere, non abbiano un valore emblematico, ma siano rappresentazioni di mari⁶⁸: il sovrano in cima alla colonna sarebbe quindi ritratto come 'signore dei mari'. Il significato di questi progetti, difficilmente databili, è quindi in accordo con la politica di espansione nel Mediterraneo e nell'Atlantico, favorita da Ferdinando: la committenza potrebbe perciò spettare a lui, che avrebbe celebrato il potere granducale attraverso la memoria del padre. Il foglio in collezione privata, riproducendo la colonna accanto a una nuova versione della 'Fontana con Sansone e il filisteo', conferma una datazione verso il 1601; tuttavia la presenza di una colonna con un monumento equestre nella mappa del 1584 dimostra che delle velleità, se non dei disegni, esistevano già prima.

imagines

Simile al foglio di Modena, per il motivo degli schiavi incatenati e per le specchiature rettangolari, è pure il piedistallo della colonna di destra, dove sembra intellegibile un rilievo con una scena di trionfo. Non è agevole stabilire se sia un'alternativa alla colonna di sinistra, dedicata a Cosimo, o se invece rappresenti un monumento gemello, magari dedicato a Ferdinando: le disparità che ne deriverebbero, con un granduca a piedi e uno a cavallo, inducono a preferire la prima possibilità. È infatti in cima al capitello, di ordine ionico, una figura che cavalca un cavallo rampante, secondo un'audace tipologia che ha avuto successo tra gli allievi di Giambologna⁶⁹. Il disegno degli Uffizi mostra perciò che il monumento equestre di Filippo IV a Madrid ha concretizzato molti anni dopo, come può dirsi per i Quattro Mori, un progetto che si era accarezzato quando Tacca era un giovane aiuto nella bottega di Borgo Pinti⁷⁰. Anche altri monumenti realizzati da allievi di Giambologna, diretti o indiretti, come la fontana di Leopoldo V d'Asburgo a Innsbruck, opera di Caspar Gras, indicano più chiaramente un debito con il maestro, se si considerano i disegni della Galleria Estense e degli Uffizi⁷¹.

NOTE

Ringrazio specialmente, per l'aiuto nelle ricerche e nell'elaborazione di questo scritto, Marzia Faietti, Alessandro Rovetta, Eike Schmidt, Marcello Toffanello, Fabrizio Fischetti, Laura Donati, Maria Elena de Luca, Raimondo Sassi.

1 Modena, Galleria Estense, inv. 1150; pietra nera, punta acroma; 512 x 274 mm; filigrana: uccello entro un cerchio, presente due volte e visibile solo in parte, diametro 45 mm, simile a Briquet 12209 (Vicenza 1579, var. simil. Roma 1580 e Fabriano 1565). Nel verso in basso al centro un timbro completato a penna e inchiostro "Anno 1956 / Inventario / N. 1556"; nel verso in basso a sinistra su un'etichetta a penna e inchiostro "Inv. n. 1150" (corrispondente nel manoscritto "Catalogo disegni e stampe", conservato presso il museo, a p. 118, n. 512). Disegno su sette ritagli irregolari di carta incollati, cosparsi lungo i bordi con una colla pastosa che ha macchiato il recto; carta fragile, con alcuni fori e lacune, specialmente nell'angolo sinistro (piccoli frammenti staccati sono conservati in una busta); foxing diffuso. La scheda museale di A. Bigi (2008) lo considera un progetto inedito di Pietro Tacca per il monumento

dei Quattro Mori di Livorno, facendo riferimento a una precedente documentazione anonima dattiloscritta e senza riportare la bibliografia esistente sull'opera: Venturi 1936, p. 266 (riprodotto a p. 269) e Venturi 1937, p. 852; Torriti 1975, p. 63, nota 24; Bush 1976, pp. 202-203 (riprodotto a p. 432, fig. 204); Brook 2008, p. 50. Non è possibile riconoscere il disegno nell'inventario del 1751 (Bentini - Curti 1990, pp. 65-114, dove si dichiara il soggetto o l'autore solo per fogli esposti e non per quelli raccolti in libri). È invece riconoscibile tra i disegni ricordati da Castellani Tarabini 1854, p. 142, n. 13. Si vedano inoltre Bentini 1989, pp. 9-49; Bentini 1998, pp. 12-15; Bigi Iotti - G. Zavatta 2011, in particolare nella *Premessa* a p. 39. Ringrazio i conservatori Marcello Toffanello e Federico Fischetti per l'aiuto nella consultazione e per le informazioni fornitemi.

2 Venturi 1936, p. 266, e Venturi 1937, p. 852; è probabile che Venturi abbia conosciuto il disegno mentre era ispettore alla Galleria Estense, tra il 1878 e il 1888. Sul Monumento dei Quattro Mori si veda da ultimo Ostrow 2015, 71, pp. 145-180 (con una rassegna sulla ricezione del monumento nei secoli XVII-XIX, a pp. 163-167 e con una bibliografia p. 172, note 1 e 2). La bibliografia è molto numerosa, mi limito perciò a segnalare qualche pubblicazione recente, richiamandone altre nel corso del testo: particolarmente rilevanti sono i contributi di Mack Andrick 2005, pp. 101-165; Brook 2008, con bibliografia ragionata alle pp. 9-12. Si vedano inoltre Mandalis 2009; Brook 2012; Poole 2013, pp. 239-266; Rosen 2015, pp. 34-57. Disponiamo di un'estesa biografia di Pietro Tacca scritta da Baldinucci (1702) 1846, p. 77-108. La bibliografia di riferimento sullo scultore, oltre all'esposizione monografica Falletti 2007, sono gli studi di Watson 1983, che si occupa dell'attività di Tacca fino al 1617, e Mack Andrick 2005, che concentra la sua indagine sul periodo successivo. Per ulteriore bibliografia si rimanda a Bissell 2020, pp. 401-402. Sulla tarda produzione di Giambologna e della sua bottega si veda inoltre Rudigier - Truyols, 2019.

3 Torriti 1975, p. 63, nota 24.

4 Castellani Tarabini 1854, p. 142, n. 13.

5 Brook 2008, p. 51, n. 5. Non si è ancora stabilita una denominazione univoca e nella letteratura sono diffuse variamente le forme 'Codebue', 'Codibue' 'Codebò', 'Codibò'. 'Codibue' è una forma italiana, utilizzata da Tiraboschi 1786, pp. 178-179 e da Lanzi 1809, p. 41. La forma dialettale 'Codebò' è prevalente nell'indicare la nobile famiglia modenese, mentre la forma mista, 'Codebue', sembra sconsigliabile. Sulla distribuzione del nome si veda Cano González *et alii* 2004, p. 172.

6 Il passo è tratto da Baldinucci (1702) 1846, p. 98. Tacca "non fu solito disegnare", ovvero utilizzò il disegno meno di quanto fosse consueto; sembrano perciò eccessive le conclusioni di Brook (2008, p. 50), secondo cui "non c'è ragione per adesso di credere che si sia servito di questo strumento". Sulla questione della produzione grafica di Tacca si veda inoltre Mack Andrick 2005, p. 113; Krahn 2006, pp. 45-61, in particolare p. 48; Carpita 2007, p. 265, nota 35. Non sembra possibile accogliere l'attribuzione a Tacca di un disegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra, proposta da Carofano 2009, pp. 281-89; il foglio è infatti correlato a un'incisione di Callot, come nota Carofano, e non vi sono ragioni che provino un riferimento a Tacca. Mancano motivazioni per attribuire a Tacca anche un

disegno nell'Archivio della Madonna dell'Umiltà a Pistoia, assegnatogli ipoteticamente da Montigiani 2007a, p. 196.

7 Venturi conosceva Giovanni Battista Codibue, poiché è fra gli artisti che dipinsero nell'Ospedale della Morte, oggetto di un suo scritto: Venturi 1885. Molti documenti che riguardano Codibue sono stati rintracciati da Baracchi Giovannardi 1980. Si veda inoltre Guandalini - Martinelli Braglia 1992. Per ulteriore bibliografia su questo artista, a cui non è dedicata una voce nel *Dizionario biografico degli italiani*, rimando a Martin 1998.

8 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 17223 F; pietra nera, 183 x 142 mm. Timbrato in basso a sinistra (L. 929); sul supporto in basso al centro a inchiostro "Giambatista Codibue", in basso a destra a matita "17223". Disegno incollato su un foglio più grande (545 x 392 mm), ritagliato da un libro; sono presenti alcune piccole macchie. È identificabile con il disegno ricordato nella *Listra* di Baldinucci, acquisito fra il settembre 1674 e l'agosto 1675 e pertanto assente nell'edizione a stampa (Barocchi 1975, p. 186, "Codebò modenese, n° 1"). Il disegno era posto nel volume *Miscellaneae* XXII, al f. 17, come "Codebo Modanese / Due Nudi che discorrono / assieme a matita rossa" ed è ricordato nell'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni "Codebo Modanese / Due nudi a Riscontro, belli / a matita nera" (Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 296 e vol. III, p. 922). È indicato da Campori 1845, p. 13, come "due accademie del nudo, a lapis rosso". La variazione nel definire la tecnica utilizzata (pietra nera / rossa) suscita delle perplessità, tuttavia l'identificazione è confermata dalla mancanza di altri disegni attribuiti a questo autore e dalla possibilità di assegnare il foglio a un ambito emiliano della seconda metà del XVI: un fatto che rende verosimile un errore nel descrivere la tecnica, più che lo scambio con un altro foglio di soggetto simile. Per di più è possibile osservare delle analogie fra la posa del nudo a destra e quella dell'arcangelo Gabriele nell'Annunciazione dipinta da Codibue, posta nell'altare maggiore di San Biagio nel Carmine a Modena. Ringrazio Marzia Faietti, Laura Donati, Maria Elena de Luca e Raimondo Sassi per le informazioni e per l'aiuto nella consultazione di questo e degli altri disegni nella raccolta, citati di seguito nel testo.

9 Rimando alla bibliografia indicata alla nota 2.

10 La cronaca di Mariano Santelli si conserva a Livorno, Biblioteca Labronica, manoscritto non catalogato, con titolo *Mss. dello stato antico e moderno ovvero origine di Livorno in Toscana ossia cronaca di Livorno di Niccola Magri [...] fornita dal prete Mariano*

Santelli [...]. Per una trascrizione del passo interessato si veda Brook 2008, p. 20, nota 10. Sul manoscritto si veda Carpita 2007, in particolare p. 258, nota 13.

11 Il basamento è rialzato da un assistente di Tacca, Taddeo di Michele di Carrara; i primi due schiavi, ritratti di 'Alì' e 'Morgiano', sono installati entro il 1623, gli altri due entro il 1626: Ostrow 2015, pp. 150-152.

12 Per le vicende del monumento nei secoli XIX e XX si veda la bibliografia citata da Brook 2008, pp. 9 e 23, nota 61.

13 Venturi 1937, p. 852.

14 Lo si ricava da un *motuproprio* di Ferdinando del 6 febbraio 1608 e da una lettera di Lorenzo Usimbardi, segretario di Ferdinando I, datata 6 febbraio 1607: questa data, come ha notato Ostrow, deve probabilmente ritenersi *more fiorentino* e quindi 1608 secondo il calendario gregoriano (Ostrow 2015, p. 148 e p. 173, nota 14). Il documento è noto da tempo grazie alla trascrizione di Ulacacci 1874, p. 44; altre informazioni in proposito sono state reperite da Carpita 2007, pp. 262-264. Tuttavia, dopo la proposta di Watson (1983, p. 166), era per lo più riferito dubitativamente al monumento di Enrico IV, dotato anch'esso di prigionieri bronzei (Mandalis 2009, pp. 27-28; Brook 2008, pp. 24-28; Carpita 2007, p. 264; di parere incerto Poole 2013, p. 253, nota 48 e p. 254). Watson 1996, p. 228.

15 Per una rassegna delle posizioni che considerano i Mori parte del progetto originario si veda Mandalis 2009, p. 71, nota 9; Carpita 2007, p. 262, nota 28; Ostrow 2015, p. 172, note 12 e 13.

16 Bush 1976, pp. 179-205; rimando inoltre alla bibliografia raccolta da Poole 2013, p. 239, nota 2.

17 Frattarelli Fischer 1989, p. 892; Frattarelli Fischer 2018, in particolare pp. 51-81.

18 Frattarelli Fischer 2006. Sull'Ordine di Santo Stefano si veda Angiolini 1996; rimando inoltre alla bibliografia raccolta da Ciappelli 2017, p. 259, nota 5. Sul tentativo coloniale in Brasile, che seguiva al fallimento di altre spedizioni (Lamioni 1993), si veda Heikamp 1972, p. 18; Buarque de Holanda 2000, pp. 95-122; Markey 2016, p. 147.

19 Poole 2013, pp. 243-44 e p. 248, nota 32.

20 Baldinucci (1702) 1846, p. 86.

21 Per la condizione degli schiavi livornesi si veda Frattarelli Fischer 2000; Neri 2000.

22 Per questa e per le altre pubblicazioni celebrative si veda Ciappelli 2017, pp. 135-139. Il frontespizio della *Relazione* a stampa del 1602 deve aver dato vita a un'iconografia ufficiale, poiché anche Jacopo Chimenti da Empoli sembra ispirarsene per il dipinto con questo soggetto nel soffitto della chiesa di Santo Stefano a Pisa,

23 Londra, Sotheby's, 9 luglio 1973, lotto 17 con attribuzione a Pietro Tacca; Avery 2000a, pp. 22-26, riprodotto a p. 25. Il disegno è riprodotto anche in Carofano 2009, p. 285 e Brook 2008, p. 81. Nel foglio sono raffigurate anche due figure fantastiche, parte di piccole fontane, che possono chiarire meglio la funzione di simili oggetti conservati a Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 458-459 B; Montigiani 2007b).

24 Avery - Watson 1978, come 'circle of Pietro Tacca'. Brook ha notato che per celebrare Marcantonio Colonna si erano poste nella Sala della Lupa in Campidoglio delle colonne rostrate con turchi incatenati alla base, una possibile fonte di ispirazione per i Mori di Livorno, poiché colonne rostrate con prigionieri ornavano il catafalco eretto per lo stesso Ferdinando in San Giovanni dei Fiorentini nel 1609 (Brook 2008, pp. 30, 50, 81).

25 Barca 1828. Barca afferma di aver tratto la notizia dalle "Memorie manoscritte intorno alla Famiglia de' Medici". Una ricerca per reperire questo codice all'Archivio di Stato o alla Biblioteca Universitaria di Pisa, dove è giunto buona parte del patrimonio librario e archivistico dell'Ordine, non ha dato frutti. Il passo è noto per lo più tramite la trascrizione di Piombanti 1873, p. 430. È ritenuto inattendibile da Mandalis 2009, p. 71, nota 9; Rosen 2013, p. 57, nota 119; Ostrow 2015, pp. 172, nota 10, e 177, nota 96. Mandalis (2009, p. 19) nota che un tavolo con una veduta del porto di Livorno a pietre dure commesse, commissionato da Ferdinando de' Medici a Cristofano Gaffurri, rappresenta il monumento senza i prigionieri: ciò non costituisce tuttavia un ostacolo a una datazione del progetto verso il 1602, poiché si fonda su un disegno eseguito da Jacopo Ligozzi nel 1601 (Giusti 2006). La datazione proposta da Piombanti era invece stata accolta da Lo Vullo Bianchi 1931, p. 158; Taccini 1980, pp. 282-284. Altri hanno ritenuto che i Quattro Mori potessero essere previsti fin da subito: rimando alla bibliografia raccolta da Ostrow 2015, p. 172, nota 12.

26 La costruzione del Bagno iniziò nel 1598: Frattarelli Fischer 2018, p. 63.

27 Lo stesso biografo ci informa che Tacca nei primi anni del secolo prese parte a varie opere

“con disegno, modello, e direzione del maestro”: Baldinucci (1702) 1846, p. 79.

28 Si data verso il 1615 il *Crocifisso* donato da Tacca al re Filippo III di Spagna, un'opera di sua invenzione e quindi utile per confrontarla con i modelli di Giambologna: si veda Montigiani 2007c.

29 Torriti 1975, p. 63 nota 24.

30 Furono richiesti disegni a Pagani e al Cigoli per il monumento di Cosimo I in Piazza della Signoria; si conservano inoltre diversi fogli del Cigoli per il monumento di Enrico IV sul *Pont Neuf* di Parigi. Si veda Monaci Moran 2007 (con bibliografia); rimando inoltre alla nota 52.

31 Sulla fontana bolognese del Nettuno, frutto della collaborazione con l'architetto Tommaso Laureti, si veda Tuttle 2015.

32 Cornici geometriche sono presenti nei plinti degli angeli reggi candelabro del Duomo di Pisa, disegnati da Giambologna proprio verso il 1601: Rudigier 2019, pp. 179-201, in particolare pp. 195-196. Gli scudi araldici prodotti da Giambologna hanno una forma ovale allungata, inconsueta in Italia: Scalini 2000, pp. 103-116, in particolare pp. 103-104.

33 Non esiste uno studio sistematico sui disegni di Giambologna; raccolgo qui la bibliografia che ho potuto reperire sull'argomento, rimandando alle note seguenti altri riferimenti per singoli fogli: Popp 1927; Parker 1956, p. 65; Dhanens 1956, pp. 100-103, 111, 167, 256; Dhanens 1963; Avery 1978a; Monbeig Goguel 1979, pp. 21, 43-44; Gaeta Bertelà 1980; Avery 1981, pp. 79-86; Avery 1987, pp. 15-16, 273-74; Jaffé 1994, p. 133; Dacosta Kauffmann 1998, pp. 84-89; Krahn 2006, pp. 47-49; Diemer 2006, pp. 107-125; Cole 2011, pp. 187-91; Cole 2014a, p. 32.

34 Monbeig Goguel 1979, p. 21.

35 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2323 A. Si veda Avery 1987, p. 274, n. 170 (con bibliografia); Weitzel Gibbons 1995, pp. 31-33; Krahn 2006, p. 48. Secondo la proposta di Morrogh (1985, pp. 123-125), Giambologna potrebbe aver seguito indicazioni di Andrea Palladio. Questo disegno è generalmente considerato autografo, tuttavia, mentre nel foglio di Oxford, per cui rimando alla nota seguente, le modanature sono eseguite abilmente a mano libera, in quello degli Uffizi, nonostante l'uso della riga e del compasso, sono presenti numerose imprecisioni e scorrettezze. Inoltre, a differenza delle figure dei santi nelle nicchie, eseguite in un secondo tempo con maestrevole

rapidità e con qualche pentimento, quelle degli angeli sul frontone dell'altare maggiore, simultanee al resto del disegno, sono sproporzionate e anatomicamente incerte. Giambologna potrebbe quindi aver realizzato direttamente solo le figure delle nicchie, eseguite con una meravigliosa furia ideativa, come sembra dimostrare la somiglianza con lo schizzo per il 'fiume Mugnone' nella stessa raccolta (inv. 237 A), attribuito a Giambologna da Keutner 1986, p. 58. È possibile che il foglio inv. 2323 A degli Uffizi sia frutto della collaborazione di Giambologna con l'allievo Pietro Francavilla, di cui si conoscono alcuni disegni (Avery 2000; Yerkes 2014).

36 Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1954.29; si veda Helmstutler di Dio 2014 (con bibliografia).

37 Tra i fogli per cui è possibile considerare un'attribuzione a Giambologna, oltre allo schizzo per il 'Fiume Mugnone', appena ricordato, e ai disegni a pietra nera in seguito citati nel testo, ci sono un progetto per la 'Fontana del Sansone' (Madrid, Museo del Prado, inv. Do01842; Turner 2008, p. 303) e un progetto per una fontana sormontata da Ermes (Berlino, Kunstbibliothek, inv. 169; Avery 1987, pp. 210, 274). È invece da rifiutare, come ha notato Monbeig Goguel (1979, p. 43), l'attribuzione del foglio inv. 1411 S del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, con un progetto per la 'Fontana di Sansone': un'antica iscrizione lo assegna a Giulio Parigi, che potrebbe aver coordinato lo smontaggio della fontana, spedita in Spagna nel 1601. Sopravvive nella bibliografia archeologica recente (per esempio Vicarelli 2007, in particolare p. 75) l'attribuzione a Giambologna dei disegni del 'taccuino di Cambridge' (Cambridge, Library of Trinity College, MS R 17 3), proposta a suo tempo da Dhanens 1963, mantenuta da Fileri 1985, ma tralasciata, poiché senza fondamento, dagli studi successivi.

38 New York, Metropolitan Museum, inv. 2010.84; Avery 1978c (con bibliografia); Londra, Sotheby's, 27 gennaio 2010, lotto 16 (come 'attributed to Giambologna'); Annual Report 2010, p. 19 (come 'Giambologna').

39 Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 711; il foglio, proveniente dalla collezione di Filippo Baldinucci, ha avuto una vicenda critica travagliata e numerose attribuzioni sono state proposte: si veda Heikamp 2011, in particolare pp. 227-233 e 424-227, n. 22 (con bibliografia), a cui si aggiunga Monbeig Goguel 1989, pp. 712-714; Vossilla 2010-2012, p. 88-90. L'attribuzione a Soderini, rifiutata da Heikamp, era stata proposta da Morrogh (1985, p. 80, n.

30), che ha notato le relazioni di questo nobile dilettante con il Giambologna e con Giovanni Antonio Dosio. Lo stesso Morrogh ha assegnato a Dosio un altro disegno connesso con l'opera di Giambologna (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1403 S) per la somiglianza della "testa del cavallo" e delle "gambe del cavaliere" con un dettaglio analogo in un foglio di Dosio della stessa raccolta (inv. 2581 A). Queste caratteristiche si ritrovano tuttavia anche nei fogli assegnati a Giambologna a Madrid e a Berlino, citati nella nota 38; pertanto la questione deve essere ripresa con maggiore attenzione. Si veda inoltre Brook 2008, pp. 24 e p. 27, note 2-3.

40 Vossilla 2010-2012, pp. 88-90. Contemporaneamente e indipendentemente da Vossilla, Heikamp ha considerato questo progetto, che avrebbe posto il gigante di marmo in cima a una "fontana colossale", come opera di un "emulo" di Giambologna, per la somiglianza con la Fontana di Nettuno a Bologna: Heikamp 2011, p. 232.

41 Londra, Victoria & Albert Museum, inv. A.7-1954; Vossilla 2010-2012, p. 89. Il Sansone, non l'Oceano di Boboli (come generalmente sostenuto: Keutner 1984, p. 419; Avery 1987, pp. 18, 75; Laschke 2000, in pp. 80-82) dovrebbe pertanto conservare il modello rifiutato per il Nettuno di Piazza della Signoria. È nota, del resto, la facilità con cui Giambologna adattava le sue invenzioni da un'iconografia all'altra: Cole 2008, pp. 339-359.

42 Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 19902; Avery 1978d. Ringrazio Dominique Cordellier per le informazioni fornite.

43 Monbeig Coguel 1979, p. 44. La posa del cavallo, simile a quella nei monumenti equestri a Cosimo I e a Ferdinando I, venne elaborata da Giambologna ancora prima di lasciare la casa di Bernardo Vecchietti, come ha mostrato Avery 2017, pp. 32-34. La somiglianza con il disegno di Modena suggerisce, tuttavia, una datazione avanzata.

44 Watson 1983, pp. 321-24.

45 Carpita 2007, p. 264; il documento non è databile con precisione, Rucellai è nominato provveditore nel 1615, si veda Ostrow 2015, p. 148. La testimonianza di Girolamo Grifoni da San Gimignano, riportata da Santelli (per cui si veda Brook 2008, p. 16 e p. 20 nota 19), è invece contraddittoria: sostiene che le statue dei Mori furono commissionate nel 1616, dopo che venne giudicato "macro" il basamento della statua di Ferdinando, inaugurato tuttavia nel 1617.

46 "Siccome V. S. Ill.^{ma} sa, io esposi già a lor A. A. come il Granduca di G. M. avesse determinato assolutamente che in cambio della statua di marmo del Gran Duca Ferdinando, che si trattava di mettere sopra la base delli schiavi, che io fo per Livorno, io ci facessi la statua similmente di marmo della Relligione di S. Stefano, et ancora mettevo in considerazione a lor A. A. che comandassero se questa spesa aspettasi fare a detta Relligione". Il documento è trascritto, correggendo la datazione corrente, in Mack Andrick 2005, p. 241, n. B2 (per elenco delle trascrizioni esistenti si veda Bortolotti 2007, p. 213).

47 *Statuti dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano ristampati con aggiunte in tempo del Serenissimo Cosimo II gran duca di Toscana e gran maestro*, Firenze, 1620; si veda Kinnane Roelofsma 1996, pp. 136-137.

48 Finora si è proposto per lo più che Tacca avrebbe dovuto sostituire il monumento di Bandini (Mack Andrick 2005, p. 113; Brook 2008, p. 16 e p. 30), tuttavia mi sembra più verosimile credere che dovesse realizzare un monumento distinto, che affiancasse quello già eretto: è infatti sconveniente credere che Cosimo II avesse voluto rimuovere la statua del padre, innalzata pochi anni prima, sostituendola con una dedicata alla Religione di Santo Stefano. Resta misterioso il documento scoperto da Mack Andrick 2005, p. 113, n. 872: "Dice il S. Cav. Barbarara che la statua di marmo per la base delli schiavi è fatta, et si trovia la stessa in un'catino vicino alla Darsina" (Pisa, Archivio di Stato, Archivio dei Cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano, 1663, *Partiti e Stanziamenti del consiglio al tempo dell'auditore Antella*, 1620-1623). Poiché si dice che la statua "è fatta", non sembra possibile identificarla con quella di Bandini, rimossa dal monumento, come invece sostiene Mack Andrick.

49 *Relazione della presa di nave, galere, et altri vasselli turcheschi*, Firenze, 1602, pagina conclusiva non numerata. Per la statua di Messina, in seguito spostata in Piazza Lepanto, si veda Poole 2013, p. 254; Hanke 2014, pp. 234-239.

50 Cordellier 2020.

51 Sénéchal 2017; Dubost 2016; per i disegni del Cigoli rimando alla nota 31.

52 Brook 2008, p. 27.

53 Mack Andrick 2005, pp. 137-164; si veda inoltre Carpita 2007, p. 269.

54 Gaehtgens 2003.

55 Sul monumento si veda La Monica 2007.

56 La statua di Cosimo I che Ferdinando commissiona a Giambologna per la Piazza dei Cavalieri di Pisa funge anche da fontana (secondo un progetto non realizzato, l'acqua sarebbe uscita dalla bocca del delfino che Cosimo tiene sotto un piede, Poole 2013, p. 250). Il monumento di Ferdinando a Livorno avrebbe dovuto invece essere attorniato dalle fontane di Pietro Tacca, poste infine nella piazza della SS. Annunziata di Firenze (Ostrow 2018).

57 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3465 A; penna e inchiostro, pennello e inchiostro, tracce di pietra nera, 398 x 315 mm. In basso a sinistra a matita scarsamente leggibile "di Giambologna"; timbrato in basso a sinistra e a destra (L. 929). Sul supporto in alto in centro a inchiostro "6.", in basso a sinistra a pastello blu "3465" e a matita "A", in basso a destra a matita "X", in basso al centro a matita "Giambologna". Disegno su un foglio tagliato in due parti, ricomposte incollandole su un foglio più grande (545 x 392 mm); in corrispondenza del taglio sono presenti lunghi segni verticali a matita rossa; sono presenti alcune macchie di inchiostro e frammenti di carta incolata sulla superficie. Come indica un'iscrizione di Pasquale Nerino Ferri nella scheda storica, i disegni dal n. 3465 A al n. 3601 A erano posti nel "vol. 26", purtroppo smembrato e ora difficilmente ricostruibile.

58 Heikamp 1991, in particolare 10-12.

59 Mack Andrick 2005, p. 149.

60 Heikamp 1991, p. 10.

61 Si veda sopra nel testo e alla nota 25.

62 Sembra possibile stabilire qualche analogia con i gradini nel basamento delle 'Fontane dei mostri marini' di Pietro Tacca, nella Piazza della SS. Annunziata a Firenze, oppure, specialmente per le pedane trapezoidali, con il basamento della 'Fontana del Sansone' di Giambologna, così come è ricordato da un disegno delle Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1411 S (Avery 1978b).

63 De Vries è documentato nella bottega di Giambologna fino al 1586: Scholten 1998, pp. 13-45, in particolare p. 15.

64 Heikamp 1991, p. 11; per il disegno di Vincenzo de' Rossi, conservato a New York, Smithsonian Institute, Cooper Hewitt National Design Museum, inv. 1942-36-1, si veda Cole 2014b (con bibliografia, a cui si aggiunga Monbeig Goguel 1979, p. 42).

65 Heikamp 1991, p. 11.

66 La lupa può alludere alla città di Siena, contrapposta al leone Marzocco di Firenze: in questo caso la divinità fluviale sarebbe identificabile con il fiume Ombrone. La presenza del fiume Tevere con la lupa romana e dell'Arno con il leone fiorentino sembra tuttavia più frequente; inoltre era prevista dal progetto del Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 711, già citato (si veda alla nota 39). Soprattutto Firenze e Roma, del resto, sono i luoghi in cui la famiglia dei Medici ha ottenuto gloria e potere.

67 Si veda Boström 2002.

68 Nella Sala di Bona di Palazzo Pitti, affrescata da Bernardino Poccetti in occasione del matrimonio fra Cosimo e Maria Maddalena d'Austria nel 1607-1608, una veduta della città di Livorno è accompagnata dalle figure dell'Arno, con una cornucopia e un leone, e del Mediterraneo, con un'ancora e un delfino. Questi affreschi sono stati oggetto di un recente restauro, si veda Benasai - Mariotti, 2019.

69 Sull'argomento si veda Avery 2000b, pp. 15-21; Gasparotto 2006, pp. 97-99; Helmstutler Di Dio 2018, p. 140. La scultura di un cavallo rampante, posta su un basamento accanto ad una figura che ricorda l'"Allegoria dell'Architettura" di Giambologna (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 261 S), è in un disegno di Giovanni Stradano del 1564 (Windsor, Royal Collection, inv. RL 4694; Krahn 2006, p. 50): sembra perciò possibile anticipare la creazione di questa tipologia, solitamente datata al tempo del gruppo di 'Nesso e Deianira', ovvero "negli anni Settanta" (Gasparotto 2006, p. 98). Il disegno di Stradano risulta utile anche per la cronologia problematica dell'"Allegoria dell'Architettura", suggerendo che già nel 1564 ne esistesse quanto meno un modello.

70 Per il monumento di Filippo IV si veda Manuel Matilla 1999.

71 Per Caspar Gras si veda Avery 2001.

BIBLIOGRAFIA

Annual report 2010: *The Metropolitan Museum of Art. Annual Report for the Year 2009-2010: Departmental Accessions*, New York 2010.

Angiolini 1996: F. Angiolini, *I cavalieri e il principe. L'Ordine di Santo Stefano e la Società toscana in Età Moderna*, Firenze 1996.

Avery 1978a: C. Avery, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 202-207, nn. 199-207.

Avery 1978b: C. Avery, *Fountain of Samson and a Philistine*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, p. 202, n. 199.

Avery 1978c: C. Avery, *Neptune fountain*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 203-204, n. 202.

Avery 1978d: C. Avery, *Horse*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 207, n. 207.

Avery - Radcliffe 1978: *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978.

Avery - Watson 1978: C. Avery e K. Watson, *Samson fountain and other designs*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, p. 203, n. 201.

Avery 1981: C. Avery, *Giambologna's sketch models and his sculptural technique*, in *Studies in European sculpture*, London 1981, pp. 79-86.

Avery 1987: C. Avery, *Giambologna: the complete sculpture*, Oxford 1987.

Avery 2000a: C. Avery, *Pietro Francavilla's drawings of Giambologna's models*, in *Apollo*, CLII, 2000, 463, pp. 22-26.

Avery 2000b: C. Avery, *Giambologna's horses: questions and hypothesis*, in *Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata*, in *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 11-28.

Avery 2001: C. Avery, *The bronze statuettes of Caspar Gras*, in *Studies in Italian Sculpture*, London 2001, pp. 431-472.

Avery 2017: C. Avery, *Giambologna's Julius Caesar and his patron, the 'Magnifico' Bernardo Vecchietti*, London 2017.

Baldinucci (1702) 1846: F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, ed. 1702, a cura di F. Ranalli, vol. 4, Firenze 1846, p. 77-108.

Baracchi Giovanardi 1980: O. Baracchi Giovanardi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", s. XI, II, 1980, pp. 1-31.

Barca 1828: G. S. Barca, *Pitture della chiesa conventuale dell'insigne militare ordine di Santo Stefano papa e martire*, Pisa 1828.

Barocchi 1975: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. Barocchi, vol. VI, *Appendice*, Firenze 1975.

Benassai - Mariotti, 2019: S. Benassai, P. I. Mariotti, *Il restauro della Sala di Bona, ciclo pittorico di Bernardino Poccetti con le «Imprese medicee» della «Battaglia di Prevesa» e della «Conquista di Bona»*, in *Palazzo Pitti a Firenze*, in "OPD restauro", 31, 2019, pp. 122-132.

Bentini 1989: J. Bentini, *Profilo storico della collezione*, in *Disegni della Galleria Estense di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1989), a cura di J. Bentini, Modena 1989.

Bentini 1998: J. Bentini, *La collezione di disegni dei duchi d'Este a Modena*, in *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena*, catalogo della mostra (Sassuolo, 12 settembre - 29 novembre 1998), a cura di J. Bentini (Sassuolo), Milano 1998.

Bentini - Curti 1990: *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro: gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1990.

- Bigi Iotti – Zavatta 2011: *Da Parmigianino a Piazzetta: Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, catalogo della mostra (Guastalla, 24 settembre - 4 dicembre 2011), a cura di A. Bigi Iotti e G. Zavatta, Guastalla 2011.
- Bissell 2020: G. Bissell, *Tacca, Pietro*, in *Allegemeines Künstlerlexikon*, vol. 108, Berlin-Boston, 2020, pp. 401-402.
- Bortolotti 2007: E. Bortolotti, *Regesto documentario*, a cura di E. Bartolotti, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007.
- Boström 2002: A. Boström, in *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, a cura di P. Darr et alii, vol. II, London 2002, n. 273.
- Brook 2008: A. Brook, *Pietro Tacca a Livorno: il Monumento a Ferdinando I de' Medici*, Livorno 2008.
- Brook 2012: A. Brook, *From Borgo Pinti to Doccia: The Afterlife of Pietro Tacca's Moors for Livorno*, in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, a cura di E. McGrath e J. M. Massing, London - Torino 2012, pp. 165-176.
- Buarque de Holanda 2000: S. Buarque de Holanda, *Os projetos de colonização e comércio toscanos no Brasi ao tempo do Grão Duque Fernando I (1587-1609)*, in "Revista de história" 142-143, 2000, pp. 95-122.
- Bush 1976: V. Bush, *Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York 1976.
- Campori 1845: G. Campori, *Opere di pittori modenesi, che si conservano nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1845.
- Cano González et alii 2004: A. M. Cano González, J. Germain, D. Kremer, *Dictionnaire historique de l'anthroponymie romane. Patronimica romanica*, vol. II/1, Tübingen 2004.
- Carpita 2007: V. Carpita, *Postille ai monumenti seicenteschi con prigionieri a Parigi e a Livorno*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 255-272.
- Ciappelli 2017: G. Ciappelli, *L'informazione e la propaganda. La guerra di corsa delle galee toscane contro Turchi e Barbareschi nel Seicento, attraverso relazioni e relaciones a stampa*, in *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, a cura di G. Ciappelli e V. Nider, Trento 2017, pp. 133-161.
- Carofano 2009: P. Carofano, *Pietro Tacca, Jacques Callot e una possibile "première idée" per i Quattro Mori*, in "Nuovi Studi Livornesi", 16, 2009, pp. 281-89.
- Castellani Tarabini 1854: F. Castellani Tarabini, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena 1854.
- Cole 2008: M. Cole, *Giambologna and the sculpture with no name*, in "Oxford Art Journal", 31, 2008, 3, pp. 339-359.
- Cole 2011: M. W. Cole, *Ambitious form: Giambologna, Ammanati and Danti in Florence*, Princeton 2011, pp. 187-91.
- Cole 2014a: M. W. Cole, *Why did sculptors draw?*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 13-39.
- Cole 2014b: M. W. Cole, *Fountain with the labors of Hercules*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. W. Cole (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), London 2014, pp. 222-224, n. 39.
- Cordellier 2020: D. Cordellier, *Project pour la statue d'Henri IV*, in *Réconciliations: Henri IV et Rome (1589-1610)*, catalogo della mostra (Pau, 18 luglio - 18 ottobre 2020), a cura di P. Mironneau, Paris, 2020, p. 122, n. 169.
- Dacosta Kauffmann 1998: T. Dacosta Kauffmann, *The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptors' drawings*, in *Adriaen de Vries 1556-1626*, catalogo della mostra (Amsterdam, 12 dicembre 1998 - 14, marzo 1999; Stockholm, 15 aprile - 29 agosto 1999; Los Angeles, 12 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di F. Scholten, Zwolle 1998, pp. 84-89.
- Dhanens 1956: E. Dhanens, *Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo*, Bruxelles 1956.
- Dhanens 1963: E. Dhanens, *De Romeinse ervaring van Giovanni Bologna*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", XXXV, 1963, pp. 159-190.
- Diemer 2006: D. Diemer, *Giambologna in Germania*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 107-125.
- Dubost 2016: J. F. Dubost, *Henri IV au Pont-Neuf: genèse, hésitations sémantiques, et détournements d'une effigie royale (1604-40)*, in *Henri IV: art et pouvoir*, a cura di N. Cotolette, Tours 2016, pp. 129-159.
- Falletti 2007: *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007.

- Fileri 1985: E. Fileri, *Giovanni Bologna e il taccuino di Cambridge*, in "Xenia", 10, 1985, 2, pp. 5-54.
- Frattarelli Fischer 1989: L. Frattarelli Fischer, *Livorno città nuova, 1574-1609*, in "Società e Storia", 12, 1989, pp. 873-893.
- Frattarelli Fischer 2018: L. Frattarelli Fischer, *L'Arcano del mare. Un porto nella prima età globale: Livorno*, Pisa 2018.
- Frattarelli Fischer 2000: L. Frattarelli Fischer, *Il bagno delle galere in 'terra cristiana'. Schiavi a Livorno nel Seicento*, in "Nuovi studi livornesi", VIII, 2000, pp. 69-94.
- Frattarelli Fischer 2006: L. Frattarelli Fischer, *Lo sviluppo di una città portuale: Livorno, 1575-1720*, in *Sistole/Diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, a cura di M. Folin, Venezia 2006, pp. 271-333.
- Gaeta Bertelà 1980: G. Gaeta Bertelà, *Studio di fontana e Studio di parete di cappella*, in *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, 1980) a cura di C. Beltramo Ceppi, Firenze 1980, pp. 122-124, nn. 235-236.
- Gaehtgens 2003: T. W. Gaehtgens, *La statue de Louis XIV et son programme iconographique*, in *Place des Victoires. Histoire, architecture et société*, a cura di I. Dubois, A. Gady, H. Ziegler, Paris 2003, pp. 9-36.
- Gasparotto 2006: D. Gasparotto, *Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 89-105.
- Giusti 2006: A. Giusti, *Immagini di Livorno nella manifattura granducale di Firenze*, in *Fonti per la storia di Livorno fra Seicento e Settecento*, a cura di L. Frattarelli Fischer, C. Mangio, Livorno 2006, pp. 87-94.
- Guandalini - Martinelli Braglia 1992: G. Guandalini, G. Martinelli Braglia, *Note su Giovan Battista Codebue (Modena 1561 - 1606), «eccellente architetto, pittor et scultore»*, in "Atti e memorie della Depurazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", s. XI, vol. XIV, 1992, pp. 143-157.
- Hanke 2014: S. Hanke, *Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit*, in *Sculptur und Platz*, a cura di A. Nova e S. Hanke, Berlino 2014, pp. 223-250.
- Heikamp 1972: D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Firenze 1972, p. 18.
- Heikamp 1991: D. Heikamp, *Die säulenmonumente Cosimo I*, in *Boboli 90*, atti del convegno internazionale (Firenze, 9-11 marzo 1989), vol. 1, Firenze 1991, pp. 3-17.
- Heikamp 2011: D. Heikamp, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 183-261.
- Helmstutler Di Dio 2014: K. Helmstutler di Dio, *Design for a fountain*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 230-33, n. 41.
- Helmstutler Di Dio 2018: K. Helmstutler Di Dio, *Raised horses and the rise of sculptors in the Renaissance*, in *Leonardo da Vinci and the Budapest Horse and Rider*, catalogo della mostra (Budapest, 31 ottobre 2018 - 06 gennaio), a cura di Z. Kárpáti e P. C. Marani, Budapest 2018, pp. 127-147.
- Jaffé 1994: M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Drawings: Bolognese and Emilian Schools*, London 1994.
- Keutner 1984: H. Keutner, *Un modello del Bandinelli per il Nettuno della Fontana di Piazza della Signoria a Firenze*, in *Scritti di storia dell'arte in memoria di Roberto Salvini*, Firenze, 1984.
- Keutner 1986: H. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Milano 1986.
- Kinnane Roelofsma 1996: D. Kinnane Roelofsma, *Britannia and Melita: pseudomorphic sisters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 59, 1996, pp. 130-147.
- Krahn 2006: V. Krahn, *I bozzetti del Giambologna*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 45-61.
- Lamioni 1993: S. Lamioni, *Di un tentativo della famiglia de' Medici di assicurarsi una colonia in Sierra all'inizio del 1600*, in "Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente", 48, 1993, IV, pp. 656-665.
- La Monica 2007: M. La Monica, *Il Monumento a Filippo V a Palermo: stile e iconografia*, Palermo 2007.
- Lanzi 1809: L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, vol. IV, Bassano 1809.

- Laschke 2000: B. Laschke, *Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli, in Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata*, in *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 65-86.
- Lo Vullo Bianchi 1931: S. Lo Vullo Bianchi, *Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca*, in "Rivista d'arte", XIII, 1931, pp. 133-213.
- Mack Andrick 2005: J. Mack Andrick, *Pietro Tacca: Hofbildhauer der Medici (1577-1640)*, Weimar 2005, pp. 101-165.
- Mandalis 2009: G. Mandalis, *I Mori e il Granduca: storia di un monumento sconveniente*, Livorno 2009.
- Manuel Matilla 1999: J. Manuel Matilla, *El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV*, in "Reale sitios", 36, 1999, 141, pp. 50-59.
- Markey 2016: L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania 2016, p. 147.
- Martin 1998: S. C. Martin, *Codibue*, Giovanni Battista, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 20, München-Leipzig 1998, pp. 99-100.
- Monaci Moran 2007: L. Monaci Moran, *Cavallo, in Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 156-160, n. 15a.
- Monbeig Goguel 1979: C. Monbeig Goguel, *Maestri toscani del Cinquecento (Biblioteca di disegni, n. 22)*, Firenze 1979.
- Monbeig Goguel 1989: C. Monbeig Goguel, *Review to "Baccio Bandinelli: 1493-1560: drawings from British collections"*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, 1039, pp. 712-714.
- Montigiani 2007a: V. Montigiani, *Considerazioni sulla scultura di Pietro Tacca nella chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 195-199.
- Montigiani 2007b: V. Montigiani, *Due figure fantastiche*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, p. 134, n. 6.
- Montigiani 2007c: V. Montigiani, *La «grande applicazione al naturale» nei Crocifissi di Pietro Tacca*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 75-101.
- Morrogh 1985: A. Morrogh, *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, catalogo della mostra (Firenze, 1985), Firenze 1985.
- Neri 2000: A. Neri, *Uno schiavo inglese nella Livorno dei Medici*, Pisa 2000.
- Ostrow 2015: S. Ostrow, *Pietro Tacca and his Quattro Mori: the beauty and identity of the slaves*, in "Artibus et historiae", XXXVI, 2015, 71, pp. 145-180.
- Ostrow 2018: S. Ostrow, *Pietro Tacca's Fontane dei Mostri Marini: collecting copies at the end of the Gilded Age*, in "Journal of the history of collections", 30, 2018, 1, pp. 91-111.
- Parker 1956: K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, Italian Schools, Oxford 1956.
- Petrioli Tofani 2014: A. M. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, 4 voll., Firenze 2014.
- Piombanti 1873: G. Piombanti, *Guida storica ed artistica della città e dei contorni di Livorno*, Livorno 1873.
- Popp 1927: A. Popp, *Giovanni da Bologna: design for a fountain*, in "Old Master Drawings", II, 1927, 3, p. 23.
- Poole 2013: K. M. Poole, *Medici power and Tuscan unity: the Cavalieri di Santo Stefano and public sculpture in Pisa and Livorno*, in *A Scarlet Renaissance: Essays in Honour of Sarah Blake McHam*, New York 2013, pp. 239-266.
- Rosen 2015: M. Rosen, *Pietro Tacca's 'Quattro Mori' and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany*, in *The Art Bulletin*, XCVII, 3, 2015, pp. 34-57.
- Rudigier - Truyols 2019: *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, a cura di A. Rudigier e B. Truyols, London 2019.
- Rudigier 2019: A. Rudigier, *Giambologna and the taste of his time*, in *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, a cura di A. Rudigier e B. Truyols, London 2019, pp. 179-201.
- Sénéchal 2017: P. Sénéchal, *Deux silves pour le premiers Bourbons: la statue équestre d'Henri IV vue par Nicolas Bergier et Jan Caspar Gevaerts*, in *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 79, 2017, 2, pp. 385-394.
- Scalini 2000: M. Scalini, *Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata*, in *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 103-116.

imagines

- Scholten 1998: F. Scholten, *Adriaen de Vries, imperial sculptor*, in *Adriaen de Vries 1556-1626*, catalogo della mostra (Amsterdam, 12 dicembre 1998 - 14, marzo 1999; Stockholm, 15 aprile - 29 agosto 1999; Los Angeles, 12 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di F. Scholten, Zwolle 1998, pp. 13-45.
- Taccini 1980: S. Taccini, *i Quattro Mori*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, vol. 1, *Livorno: progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600*, catalogo della mostra (Livorno, 1980), Pisa 1980, pp. 282-284.
- Turner 2008: N. Turner, in *From Michelangelo to Annibale Carracci. A century of Italian drawings from the Prado*, catalogo della mostra (22 novembre 2004 - 13 febbraio 2005), a cura di N. Turner e J. M. Matilla, Hanover 2008.
- Tuttle 2015: R. J. Tuttle, *The Neptune Fountain in Bologna: bronze, marble, and water in the making of a papal city*, a cura di N. Aksamija e F. Ceccarelli, London 2015.
- Tiraboschi 1786: G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo duca di Modena*, Modena 1786.
- Torriti 1975: P. Torriti, *Pietro Tacca da Carrara*, Genova 1975.
- Ulacacci 1874: N. Ulacacci, *I quattro mori, opera stupenda di Pietro Tacca*, Livorno 1874.
- Vicarelli 2007: F. Vicarelli, *La collezione di antichità della famiglia Santacroce*, in *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007.
- Venturi 1885: A. Venturi, *L'Oratorio dell'Ospedale della Morte. Contributo alla storia artistica modenese*, in "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi", s. III, III, 1885, pp. 245-277.
- Venturi 1936: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X, 2, 1936.
- Venturi 1937: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X, 3, Milano 1937.
- Vossilla 2010-12: F. Vossilla, "Questa opera addunque tolse a lui la morte". *Baccio Bandinelli e il primo progetto di una fontana per Piazza della Signoria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 54, 2010-2012, 1, pp. 59-114.
- Yerkes 2014: C. Yerkes, *Record drawings of Giambologna's models for the Apennines, the fountain of Samson and a Philistine, and a fountain of Neptune*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 236-238, nn. 43-44.
- Watson 1983: K. J. Watson, *Pietro Tacca, Successor to Giovanni Bologna*, New York-London 1983.
- Watson 1996: *Pietro Tacca*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. 30, New York 1996, p. 228.
- Weitzel Gibbons 1995: M. Weitzel Gibbons, *Giambologna. Narrator of Catholic Reformation*, London 1995.



Laura Donati

FLORENTIA, DALLA STAMPERIA "AUX QUATRE VENTS" AL "PALAIS A PARIS". COCK/HOUVE EXCUDEBAT

La ricerca che qui si presenta ha avuto avvio dal recente acquisto da parte delle Gallerie degli Uffizi di *Florentia*, una veduta di Firenze prodotta ad Anversa dalla celebre stamperia di Hieronymus Cock nel 1557. L'impressione, rintracciata sul mercato antiquario, è l'unico esemplare conosciuto di secondo stato¹, pubblicato a Parigi nel 1601 dal meno noto Paul de la Houve.

Si ricostruiscono di seguito le vicende storiche della stampa: dall'incisione delle lastre in rame, che Cock affidò ai fratelli Van Doetecum, al trasferimento della matrice a Parigi, quando con la correzione dell'indirizzo dell'editore fu stampato l'esemplare oggi ritrovato.

Per collocare correttamente la veduta nell'evoluzione storica dell'iconografia urbana di Firenze, inoltre, si prendono in considerazione alcune precedenti rappresentazioni della città toscana e si illustrano quelle derivazioni che segnarono la fortuna di questo nuovo prototipo in quanto eseguite come sue dirette rielaborazioni.

Infine, ci si interroga sui motivi della sua rarità: l'incisione, infatti, è nota in due soli esemplari di primo stato e un unico di secondo, sebbene illustri una città che godette di indiscutibile fortuna tra le vedute a stampa a partire dal XV secolo.

1. Le vicende della matrice

1.1 Paul de la Houve, mercante e stampatore fiammingo a Parigi

Era il 1601 quando il mercante d'arte fiammingo Paul de la Houve (ca. 1575 - post 1643)² acquistò ad Anversa dagli eredi di Volcxken Diericx, vedova di Hieronymus Cock (1517/18 - 1570), i tre rami che componevano la veduta di Firenze datata 1557 (fig. 1).

De la Houve si era trasferito a Parigi da pochi anni. Nel 1598 era divenuto titolare dell'attività che la moglie, Suzanne Caron, aveva ereditato dal precedente marito, l'editore di stampe Pierre Gourdelle. Nello stesso anno aveva ottenuto da Enrico IV la concessione di uno spazio per l'esposizione e la vendita di opere d'arte



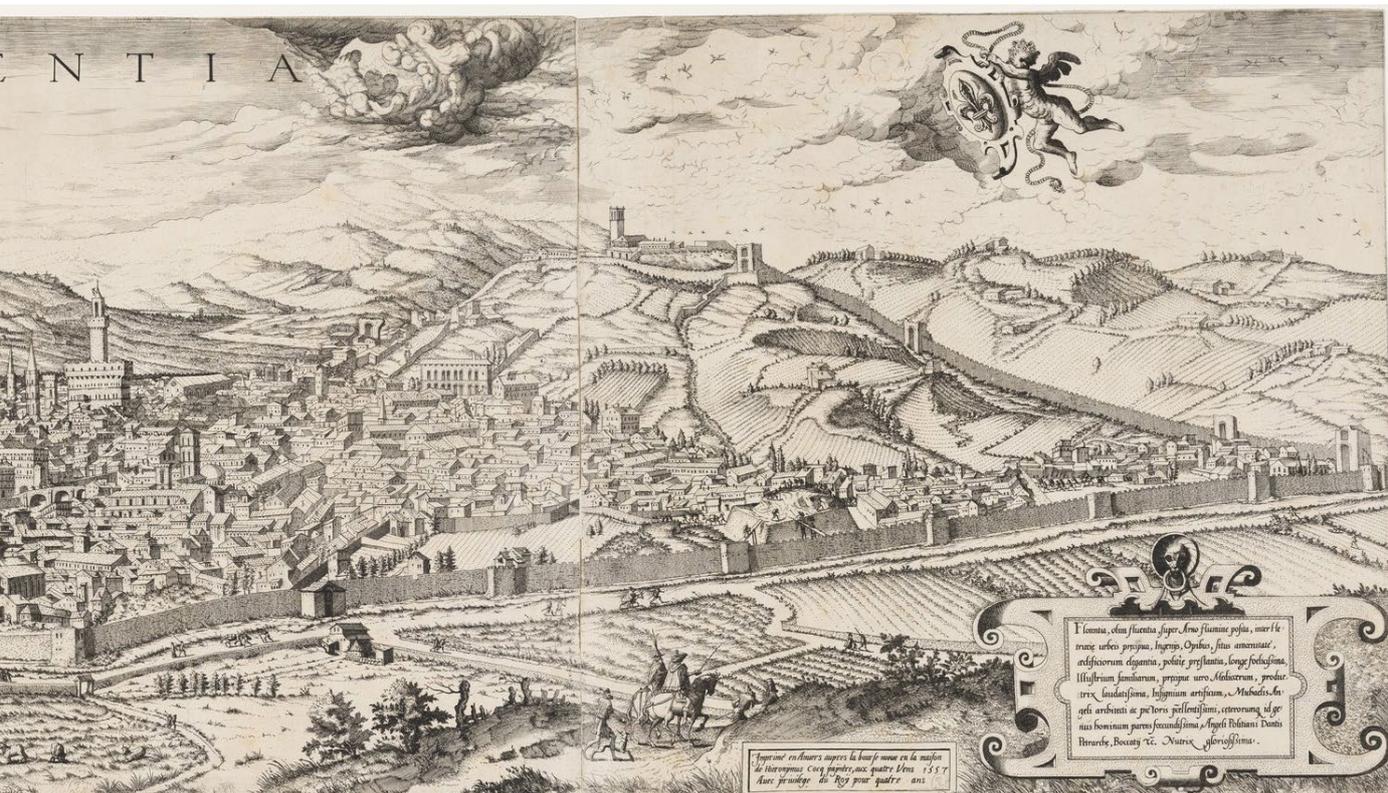
1

Jan e Lucas van Doetecum, *Florentia*, 1557,
acquatorte e bulino, I stato, inv. GDSU 101715.

nella Galleria dei Prigionieri alla Conciergerie, luogo già popolato di altre analoghe botteghe³. Da qui l'indirizzo che compare in tutte le stampe da lui pubblicate: "Au Palais a Paris".

La ricerca di vecchie matrici con le quali produrre nuove tirature era uno dei compiti non secondari di un editore e la terra d'origine di de la Houve era un'area geografica piuttosto generosa da questo punto di vista. Nel caso qui esaminato si trattava di lastre dismesse da almeno un ventennio, ma che a suo avviso avevano mantenuto un potenziale commerciale non trascurabile, tanto da indurlo ad acquistarle e riproporle sotto la propria insegna.

Se era già noto che i rami di alcune altre incisioni pubblicate da Hieronymus Cock e Volcxken erano transitati nella stamperia francese, del passaggio da Anversa a Parigi della matrice di *Florentia* si è avuta conoscenza solo con l'individuazione della stampa con il nuovo indirizzo acquistata dagli Uffizi⁴.



Per contestualizzare meglio le vicende dell'incisione si ritiene utile ricostruire – partendo dalle informazioni frammentarie riportate dai repertori – il corpus di matrici che condivisero lo stesso destino. L'elenco che segue, non pretendendo di essere definitivo, contribuisce a chiarire l'entità e le caratteristiche di un piccolo episodio che rientra nel vasto fenomeno della migrazione delle lastre in Europa tra Cinque e Seicento.

Le stampe delle quali sono noti esemplari appartenenti alle due tirature – pubblicate rispettivamente da Cock negli anni cinquanta-sessanta del Cinquecento e da de la Houve nel 1601 – sono riportate di seguito in ordine cronologico di prima pubblicazione⁵:

1. Pieter van der Heyden, *Annuncio a Zaccaria*, da Andrea del Sarto, bulino (edizione Cock 1551, de la Houve 1601; fig. 2)⁶;
2. Anonimo incisore del XVI secolo, *Venere, Marte e Vulcano*, da Baldassarre Peruzzi, bulino (edizione Cock 1553, de la Houve 1601; fig. 3)⁷;



2

Pieter van der Heyden, *Annuncio a Zaccaria*, 1551, da Andrea del Sarto, bulino, edizione Cock, inv. GDSU 10401 st. vol.

3. Hieronymus Cock, *Nova Descriptio Hispaniae*, probabilmente da Vinko Paletin, bulino e acquaforte (edizione Cock 1553, de la Houve 1601)⁸;
4. Hieronymus Cock, *Carta della Sicilia*, da Giacomo Gastaldi, acquaforte (edizione Cock 1553, de la Houve presumibilmente 1601)⁹;
5. Frans Huys, *Erasmus da Rotterdam*, da Hans Holbein il Giovane, bulino (edizione Cock 1555, de la Houve 1601)¹⁰;

imagines



3

Anonimo incisore del XVI secolo, *Venere, Marte e Vulcano*, 1553, da Baldassarre Peruzzi, bulino, edizione Cock, inv. GDSU 10365 st. vol.

6. Jan e Lucas Van Doetecum, *Grandi cornici intagliate con citazioni da Cicerone e dalla Bibbia*, da Hans Vredeman de Vries, tre tavole all'acquaforte (edizione Cock circa 1555-57, de la Houve 1601)¹¹;
7. Pieter van der Heyden, *Cristo crocifisso tra i due ladroni*, da Lambert Lombard, bulino (edizione Cock 1557, de la Houve 1601)¹²;
8. Jan e Lucas van Doetecum, *Florentia*, acquaforte e bulino (edizione Cock 1557, de la Houve 1601)¹³;



4

Jan o Lucas van Doetecum, *La fiera di san Giorgio*, 1559 circa, da Pieter Bruegel il Vecchio, bulino e acquaforte, edizione Cock, inv. GDSU 10185 st. vol.

9. Jan o Lucas van Doetecum, *La fiera di san Giorgio*, da Pieter Bruegel il Vecchio, bulino e acquaforte (edizione Cock 1559 circa, de la Houve 1601; fig. 4)¹⁴;
10. Frans Huys, *Battaglia navale nello stretto di Messina*, da Pieter Bruegel il Vecchio, bulino e acquaforte (edizione Cock 1561 circa, de la Houve 1601; fig. 5)¹⁵;
11. Jan e Lucas van Doetecum, *L'elefante assediato*, da una stampa di Alart Du Hameel, acquaforte e bulino (edizione Cock 1563 circa, de la Houve 1601; fig. 6)¹⁶;
12. Jan e Lucas Van Doetecum, *Carta del Ducato di Gheldria*, da Christiaan Sgrooten, bulino e acquaforte (edizione Cock 1563-64 circa, de la Houve 1601)¹⁷;
13. Jan e Lucas Van Doetecum, *Carta della Germania*, da Christiaan Sgrooten, bulino e acquaforte (edizione Cock 1565 circa, de la Houve 1601)¹⁸;
14. Anonimo incisore del XVI secolo, *Uomini e donne al bagno*, bulino (edizione Cock non datata, de la Houve 1601)¹⁹.

Scorrendo l'elenco risulta evidente come de la Houve sembri privilegiare le matrici di stampe singole rispetto alle serie, che pure erano presenti in buon numero nel patrimonio della stamperia di Anversa e furono vendute nella stessa occasione, subito



5

Frans Huys, *Battaglia navale nello stretto di Messina*, 1561 circa, da Pieter Bruegel il Vecchio, bulino e acquaforte, edizione Cock, inv. GDSU 8577 st. vol.

dopo la morte di Volcxken. I rami inoltre appaiono selezionati senza un apparente filo logico e senza il riferimento a un progetto culturale definito.

Si avverte un notevole divario rispetto alle scelte compiute nella stamperia Aux Quatre Vents, che Hieronymus Cock e la moglie avevano fondato e gestito a partire all'incirca dalla metà del secolo precedente. Spinti, questi ultimi, da istanze culturali complesse e raffinate – sufficientemente approfondite dalla letteratura critica negli ultimi anni²⁰ – si muovevano tra l'interesse per la cultura artistica italiana e il recupero della tradizione fiamminga, poco concedendo alle esigenze più spicciole del mercato. Furono rare le occasioni in cui si limitarono alla ristampa di lastre acquisite da altri editori, dunque non espressamente commissionate da Cock se non da lui direttamente incise.

De la Houve, al contrario, operava prevalentemente come stampatore e mercante²¹, dunque con un occhio più attento al commercio e, come abbiamo visto, alle occasioni che potevano presentarsi nell'acquisizione di matrici non direttamente prodotte. Molte delle incisioni pubblicate Au Palais – le immagini a carattere devzionale²² o le numerose effigi di regnanti²³ – ben dimostrano questo orientamento volto ad accondiscendere le esigenze dei collezionisti francesi.



6

Jan e Lucas van Doetecum, *L'elefante assediato*, 1563 circa, da una stampa di Alart Du Hameel, acquaforte e bulino, edizione Cock, inv. GDSU 10179 st. vol.

Non a caso gli editori di stampe giunti a Parigi dalle Fiandre – come il nostro, ma anche, nei decenni successivi, Michel Van Lochom e Jacques Van Merle – spesso esuli proprio per ragioni religiose, trovarono in Francia un terreno favorevole alla pubblicazione e vendita di stampe a tema sacro. Come secondo ambito di produzione privilegiarono appunto il ritratto, per il quale la loro predisposizione alla fedele rappresentazione del personaggio effigiato costituiva un valore aggiunto apprezzato dalla clientela locale²⁴.

1.2 Aux Quatre Vents sotto la gestione di Volcxken Diericx e la vendita dei rami della stamperia

Se i rami di *Florentia* giunsero a Parigi fu in gran parte merito di Volcxken la quale, pur consapevole del declino di quella che era stata un'impresa fiorentina e, nel suo settore, la più importante del Nord Europa, aveva conservato le matrici anche dopo la morte

del marito. La sua figura ha richiamato in più occasioni l'attenzione degli studiosi, che hanno ricostruito un interessante profilo biografico ed evidenziato il peso che la donna ebbe nella fortuna dell'attività familiare²⁵. È stato riconosciuto il suo ruolo di stretta collaboratrice di Hieronymus Cock fin dall'avvio della stamperia ed è stato approfondito il suo impegno nella prosecuzione del lavoro nei decenni successivi alla morte di quest'ultimo, quando continuò a tirare le vecchie lastre e si avventurò nella produzione di nuove. Lo fece apponendo sulle stampe l'indirizzo "aux quatre Vents" senza il nome del marito o con la precisazione "Apud Viduam Hieronymi Cock"²⁶.

Originaria di Leida, dove era nata attorno al 1522, era una donna dal forte senso pratico e abile nella gestione patrimoniale. Figlia e nipote di artigiani che operavano nel campo della lavorazione e del commercio di pietre e metalli preziosi – attività per molti versi tangente a quella dell'incisione – probabilmente conobbe Cock nel contesto professionale della famiglia e lo sposò nel 1547. Alla morte di questi, avvenuta nel 1570, si unì in matrimonio con un impiegato al servizio di un ufficiale delle forze dell'ordine di Anversa²⁷. Proseguì con l'attività editoriale almeno fino al 1580, quando rimase vedova per la seconda volta. A quel punto, preoccupata per l'instabilità politica, cominciò ad investire in proprietà immobiliari nelle province settentrionali, sua terra d'origine. Malgrado l'interruzione dell'attività editoriale, non sentì mai la necessità di disfarsi delle matrici che avevano fatto la fortuna dell'attività di famiglia; una fortuna che era durata finché lei era riuscita a mantenere viva quella rete di contatti che fin dagli inizi aveva facilitato la distribuzione delle stampe in un'area sorprendentemente vasta – dalle Fiandre a Roma, dalla Spagna all'Inghilterra²⁸ – facendo della casa editrice la base per un fenomeno dalla portata culturale che oggi ben conosciamo.

L'inventario dei suoi beni redatto il primo marzo del 1601, tre mesi dopo la morte, descrive un ufficio ingombro di scaffali nei quali erano stoccate le stampe e, in un vicino isolato, un seminterrato con tre bauli contenenti oltre milleseicento rami²⁹. Nessuno avrebbe portato avanti il lavoro della stamperia perché la donna non ebbe figli né dal primo né dal secondo matrimonio; così, poco dopo la stesura del documento, fu organizzata una vendita pubblica del materiale e sappiamo che alla data del 31 luglio dello stesso anno il nipote Goyvaert Diericx aveva già ricevuto il pagamento per le lastre vendute³⁰. Oltre a de la Houve, furono diversi gli editori e stampatori – per lo più attivi ad Anversa o nelle province settentrionali, come Philips Galle e Hendrick Goltzius – che beneficiarono della dispersione del patrimonio di Volcxken e ne ripubblicarono i rami.

Per quasi tutte le incisioni ristampate a Parigi e sopra elencate possiamo rintracciare nell'inventario la registrazione delle relative lastre. Sono documentate le tre matrici incise con le cornici intagliate contenenti iscrizioni bibliche e ciceroniane, le lastre dell'*Elefante assediato*, della *Fiera di San Giorgio*, di *Venere*, *Marte e Vulcano*, del ritratto di *Erasmus da Rotterdam*, i sei rami che componevano la carta della Gheldria, numerose lastre per due diverse carte della Germania, le quattro che componevano quella della

Spagna, le due della carta della Sicilia e le due della *Battaglia navale nello stretto di Messina*³¹. Per *Florentia* il documento registra i tre rami della matrice – “Drie coperen plaeten van de Stadt van Florencen”³² – e svariati fogli a stampa che risultano annotati in diverse carte dell’inventario per un totale di cinquantasette. Si trattava probabilmente di rimanenze di magazzino ancora da assemblare per ottenere diciannove vedute complete³³, se calcoliamo che ciascuna di queste era composta da tre fogli incollati assieme.

Come abbiamo visto, i rami acquistati da de la Houve furono ristampati nel 1601 con il nuovo indirizzo parigino, ma non esaurirono la propria funzione con questa tiratura. Le matrici erano considerate un importante patrimonio economico – forse ancora più che culturale – e il loro utilizzo proseguiva in altre stamperie dopo la morte dell’editore a cui erano appartenute, o quando questi ritenesse che nel suo circuito commerciale il loro valore si fosse esaurito. Alcune lastre tirate Au Palais passarono ad Haarlem a Herman Adolff³⁴, poi da questi a L’Aja a Hendrik Hondius o ad Amsterdam a Claes Jansz Visscher³⁵, che le rilavorò inserendo il proprio *excudit* a partire dal 1647. Sappiamo che Adolff acquistò da de la Houve un nucleo consistente di rami quando quest’ultimo era ancora in attività, dato che conferma la vivacità di questi scambi e il mantenimento dei rapporti commerciali del fiammingo ormai naturalizzato francese con il Nord Europa. A questo proposito, tra le stampe che sappiamo essere state acquistate da de la Houve alla vendita dell’eredità di Volcxken nel 1601, la *Battaglia navale nello stretto di Messina* è un esempio emblematico: incisa da Frans Huys su disegno di Pieter Bruegel il Vecchio, pubblicata una prima volta nel 1561 con un privilegio a favore di Cornelis van Dalem, rilavorata e ristampata nello stesso anno da Cock, viene nuovamente pubblicata nel 1601 da de la Houve, nel 1610 da Adolff e, infine, nel 1632 da Visscher³⁶.

2. Il prototipo di veduta

2.1 I precedenti

Tra le raffigurazioni a stampa di Firenze che precedono l’incisione pubblicata da Cock, è doveroso ricordare le illustrazioni di opere come il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (Norimberga, 1493) e la *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster (nell’edizione del 1550, più ricca di illustrazioni rispetto alle precedenti), entrambe contenenti tavole dedicate alla città toscana. Si tratta in questo caso di xilografie che adottano un sistema di rappresentazione ancora poco interessato alla resa del vero. Entrambe si basano sul modello della veduta cosiddetta “della Catena”, considerata la prima raffigurazione della città fondata su un’osservazione complessiva trasferita sul piano applicando per quanto possibile i principi della proiezione prospettica.

images

Attribuita, quest'ultima, a Francesco Rosselli, viene comunemente datata agli anni ottanta del Quattrocento per quanto concerne l'originale calcografico, del quale purtroppo si conserva soltanto un frammento presso l'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"³⁷. La veduta nel suo insieme è fortunatamente nota grazie a una copia xilografica oggi al Kupferstichkabinett di Berlino³⁸. Ebbene, rispetto a quest'ultima le illustrazioni librarie sopra ricordate, e che da essa derivano, si rivelano più approssimative nei dettagli e nella definizione dei rapporti spaziali. Probabilmente anche in ragione delle dimensioni ridotte, azzerano le importanti novità introdotte dal modello di riferimento nella descrizione topografica della città. Nascono come corredo ai testi e non come vedute autonome; di conseguenza si allineano nei risultati a quelle iconografie urbane dalle intenzioni encomiastiche che si soffermavano esclusivamente sui monumenti più significativi. Il fine era quello di dare un'idea di prosperità e grandezza dei luoghi raccontati, proponendo un'immagine quanto più coerente possibile con la descrizione fornita dall'opera letteraria in cui erano contenute³⁹.

Ne discende che *Florentia*, dopo la veduta "della Catena", è il primo ritratto a stampa di Firenze a spingersi oltre una raffigurazione puramente ideale della città. Inoltre, l'illustre precedente attribuito a Rosselli inquadrava la città da una prospettiva innaturale, troppo elevata per un'osservazione diretta in un'epoca nella quale non esistevano droni e neanche mongolfiere. Dunque la veduta di Cock è la prima a restituire un'immagine completa di Firenze da un punto di vista reale, coincidente con quello di un osservatore posizionato sulle alture tra Bellosguardo e Monte Oliveto.

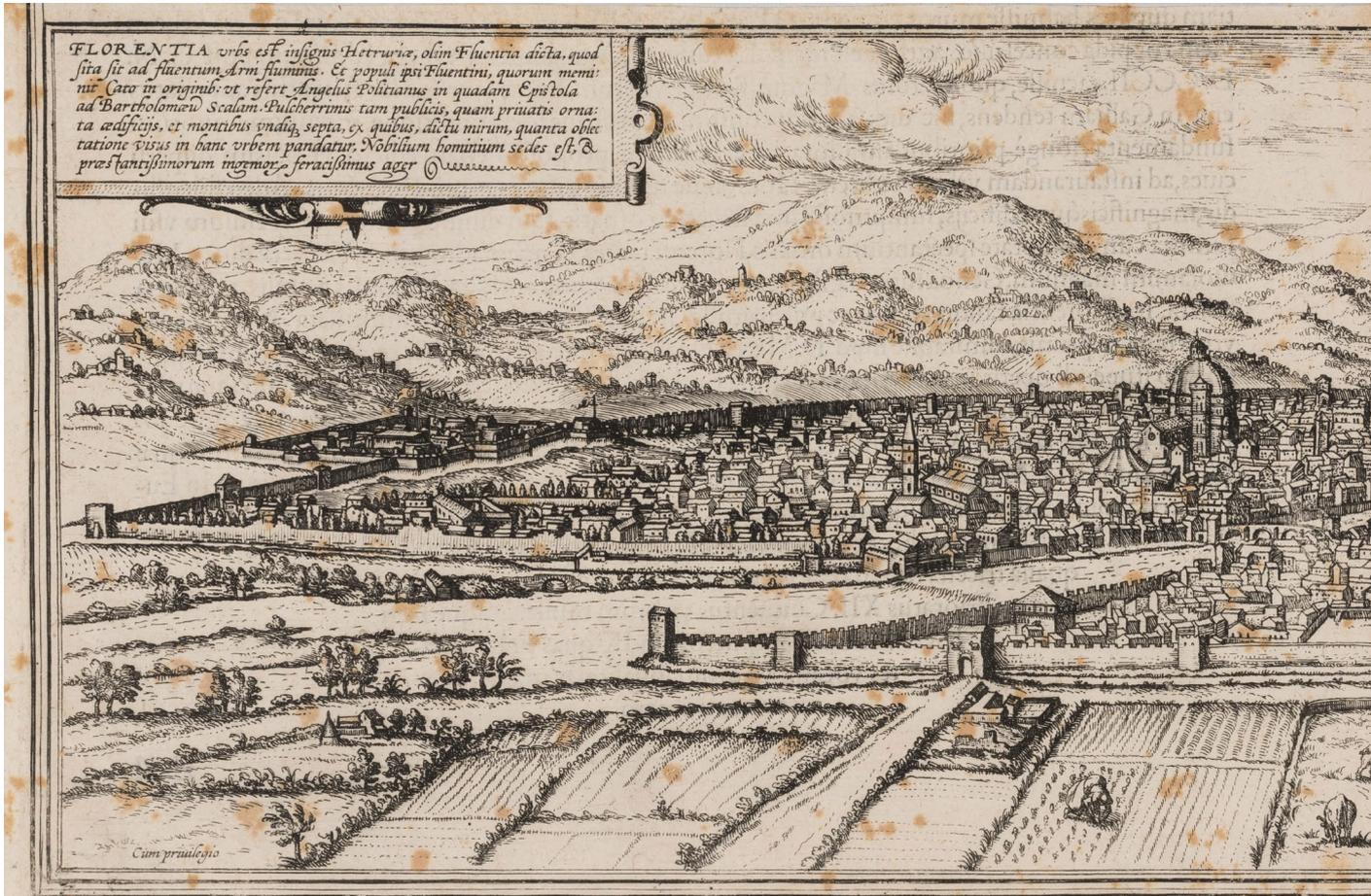
2.2 Le derivazioni

Se l'interesse del mercato continua a dare nuova vita alle vecchie matrici di Cock, questo non sembra essere il caso di *Florentia*, della quale non sono noti stati successivi a quello con l'*excudit* di de la Houve. Si conoscono, però, e hanno avuto grande diffusione, alcune derivazioni. Essa, infatti, diede origine a un prototipo iconografico che godette di indiscutibile fortuna. Una copia di grandi dimensioni a quattro rami fu pubblicata nel 1643 ad Amsterdam da Claes Jansz Visscher (fig. 7), al quale viene generalmente ricondotta anche l'esecuzione dell'incisione⁴⁰ e che abbiamo già ricordato tra coloro che entrarono in possesso di alcune matrici della stamperia di Anversa. È dunque ipotizzabile che all'epoca avesse acquistato anche delle impressioni su carta, che rielaborò per produrre la propria versione. La eseguì all'acquaforte con intenti certamente più pittorici rispetto alla veduta di Cock, ma seguendo pedissequamente quest'ultima. La riprese sia nella composizione generale che nei minimi dettagli. Ne ripropose anche gli errori, come le otto finestre sul prospetto di Palazzo Pitti, sul quale all'epoca – sia prima che dopo i lavori di Bartolomeo Ammannati – se ne contavano



7

Claes Jansz Visscher, *Florentia*, aquaforte,
Minneapolis Institute of Art, inv. P.12,835, mm 430 x 2184.

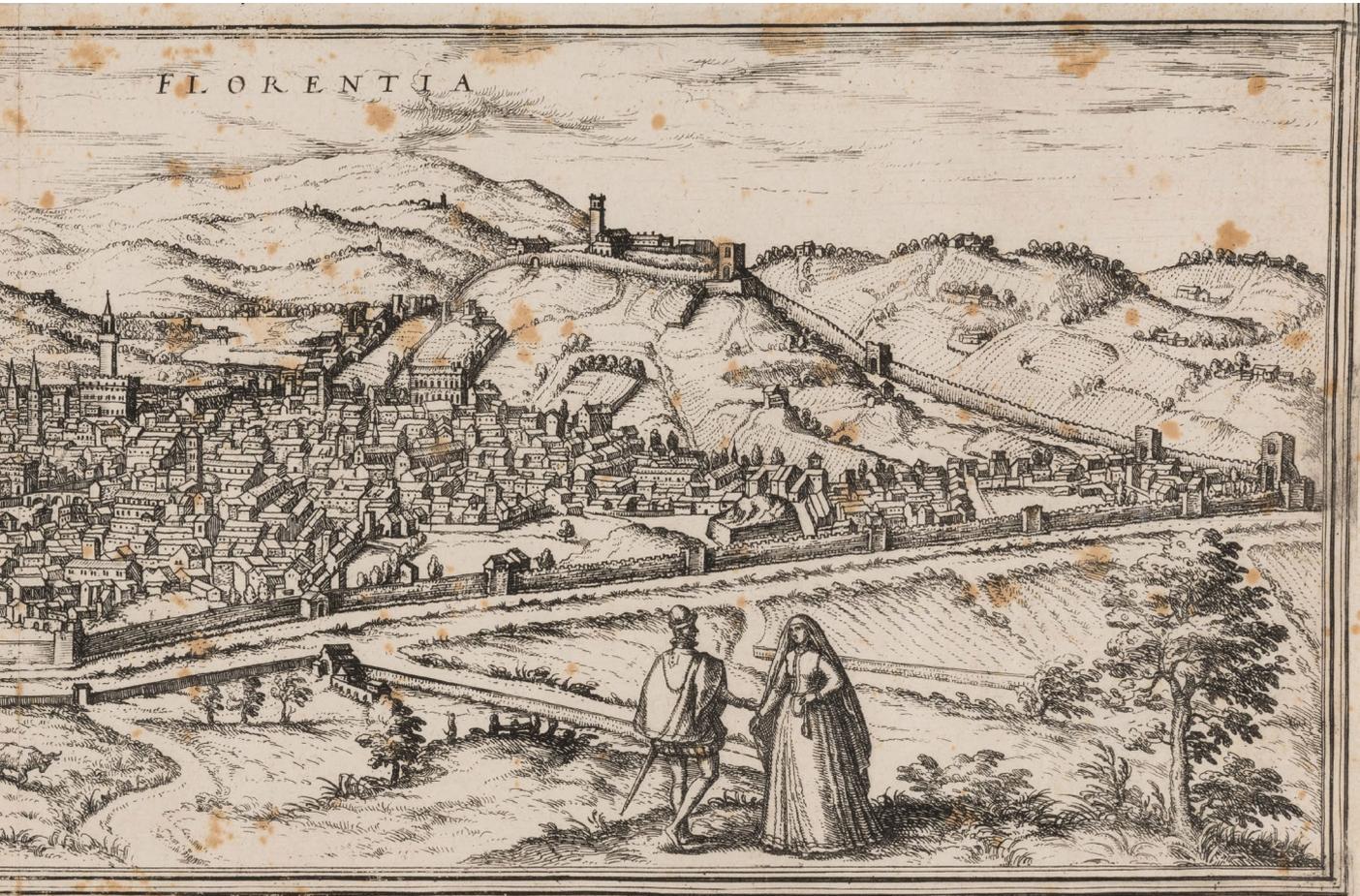


imagines



8

Franz Hogenberg, *Florentia*, tavola dalle *Civitates Orbis Terrarum*,
inv. GDSU 101028 st. sc., mm 160 x 480.



solo sette. Adottò il medesimo titolo e ne reinterpretò l'iscrizione latina contenuta nella cornice in basso a destra.

A parte la copia di Visscher, della quale comunque si conoscono diversi esemplari superstiti⁴¹, ciò che maggiormente determinò la fortuna del modello nato con *Florentia* fu il suo inserimento – in dimensioni notevolmente ridotte – in uno dei libri di città che maggiore diffusione ebbero a partire dalla seconda metà del XVI secolo: la collana delle *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617)⁴² di Georg Braun e Frans Hogenberg, che la illustrò e probabilmente ne ideò l'impianto generale⁴³. Nell'intenzione di restituire un'immagine urbana il più possibile realistica, quest'opera segnò un decisivo passo in avanti rispetto a progetti editoriali precedenti anche solo di pochissimi anni, come ad esempio quello di Antoine Du Pinet, pubblicato nel 1564, *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses*. Braun e Hogenberg, infatti, recuperarono i modelli di città che ritenevano più aderenti al vero, molto spesso avvalendosi del lavoro di Joris Hohefnagel. Questi fornì disegni originali o rielaborazioni da precedenti iconografie e a lui probabilmente si deve, nel caso dell'illustrazione dedicata a Firenze, l'inserimento dell'espedito retorico dei personaggi in costumi locali che si collocano sul primo piano tra l'osservatore e la città (fig. 8). Per gli aspetti topografici *Florentia* dovette essere considerata sufficientemente “vera” da poter essere adottata come modello. Del resto Hogenberg – che aveva lavorato come incisore per la stamperia Aux Quatre Vents – attinse alla produzione di Cock anche per l'illustrazione di Siena, per la quale si ispirò all'acquaforte con l'assedio della città che era stata incisa e pubblicata dal fiammingo nel 1555⁴⁴.

La grande diffusione che ebbero le diverse edizioni dell'opera di Braun e Hogenberg segnò dunque il successo del prototipo di Cock, riproposto con piccole varianti per i successivi due secoli.

3. Florentia

La raffigurazione di luoghi, che si trattasse di carte geografiche, vedute di città, assedi o paesi immaginari, è fin dall'inizio un settore importante nella produzione della stamperia Aux Quatre Vents. Se Anversa era il centro più importante in Nord Europa per la produzione di cartografia, la casa editrice di Cock, sebbene non specializzata esclusivamente in questo ambito, era la più prolifica della città⁴⁵.

Le carte geografiche solo raramente erano riconducibili a progetti originali. Spesso si basavano su cartografie preesistenti, che venivano riproposte con le correzioni e gli aggiornamenti del caso. Abbiamo visto, ad esempio, che Cock incise la carta della Spagna partendo da un precedente probabilmente del croato Vinko Paletin e quella

della Sicilia da un modello del veneziano Giacomo Gastaldi. A loro volta, le carte pubblicate dalla stamperia anversese venivano copiate e aggiornate da altri editori.

Più originale fu invece la produzione di ritratti di città, che proprio dalle incisioni pubblicate nella stamperia fiamminga ricevettero una nuova e duratura codificazione tipologica⁴⁶. Fu così che nella rappresentazione urbana i Paesi Bassi recuperarono il ritardo accumulato rispetto all'Italia e iniziarono a proporre dei prototipi iconografici dall'indiscutibile fortuna come, appunto, *Florentia*.

3.1 Jan e Lucas Van Doetecum, incisori al servizio di Cock

L'incisione dei tre rami fu affidata ai fratelli Van Doetecum, stretti collaboratori di Cock e fedeli esecutori delle sue direttive. Alle indicazioni dell'editore i due si attennero scrupolosamente, pur contribuendo con originalità nell'adozione di procedimenti tecnici sperimentali. Come spesso accadeva per gli incisori della stamperia Aux Quatre Vents, i Van Doetecum non si firmarono, lasciando l'*excudit* come unica indicazione di responsabilità presente nella stampa. Malgrado ciò, l'attribuzione non è stata mai messa in discussione per la particolare tecnica adottata sulle lastre: ritocchi a bulino su una prima stesura ad acquaforte eseguita con tratti che già di per sé tendono ad imitare l'incisione diretta. Come osserva Timothy A. Riggs nel descrivere le caratteristiche tecnico-stilistiche delle loro opere, ne risulta un'ideale combinazione tra la libertà dell'acquaforte e la disciplina del bulino⁴⁷.

I due fratelli, originari di Deventer, erano noti e apprezzati appunto per queste novità apportate alle tecniche calcografiche e lavorarono a lungo per la casa editrice Aux Quatre Vents, oltre che per altri editori di rilievo come Gerard De Jode e Willem Silvius. I rispettivi caratteri stilistici non sono distinguibili ed è stato osservato come nelle stesure ad acquaforte appaiano debitori all'insegnamento del Cock incisore, che come è noto per i suoi lavori adottò solo questa tecnica di incisione indiretta. Anche alcuni elementi secondari presenti in *Florentia* – si pensi ai numerosi dettagli aneddotici di gusto nordico come i piccoli personaggi impegnati in varie attività – ricorrono, del resto, nelle vedute realizzate in prima persona da quest'ultimo, come l'*Antverpia* dello stesso anno⁴⁸, e popolavano le rovine romane pubblicate, e alcune anche da lui stesso incise, nel 1551⁴⁹. Ciò dimostra, da parte di Cock anche nelle sue vesti di editore, il mantenimento di uno stretto controllo tecnico e iconografico sui prodotti della stamperia anche quando l'esecuzione era affidata ad altri.

L'impostazione generale della veduta – una prospettiva a volo d'uccello, campagne sul primo piano, il titolo nel cielo al centro, putti alati che reggono le insegne della città e della famiglia che deteneva il potere politico – viene ripresa dai Van Doetecum negli anni successivi in incisioni come quella dedicata alla città di

Ypres⁵⁰ – sempre con l’indirizzo di Cock, datata 1562 – e nella più tarda e meno raffinata *Leiden*⁵¹, eseguita da Jan con i figli dopo il trasferimento ad Haarlem attorno alla metà degli anni settanta del secolo.

3.2 Il taglio e le caratteristiche iconografiche della veduta

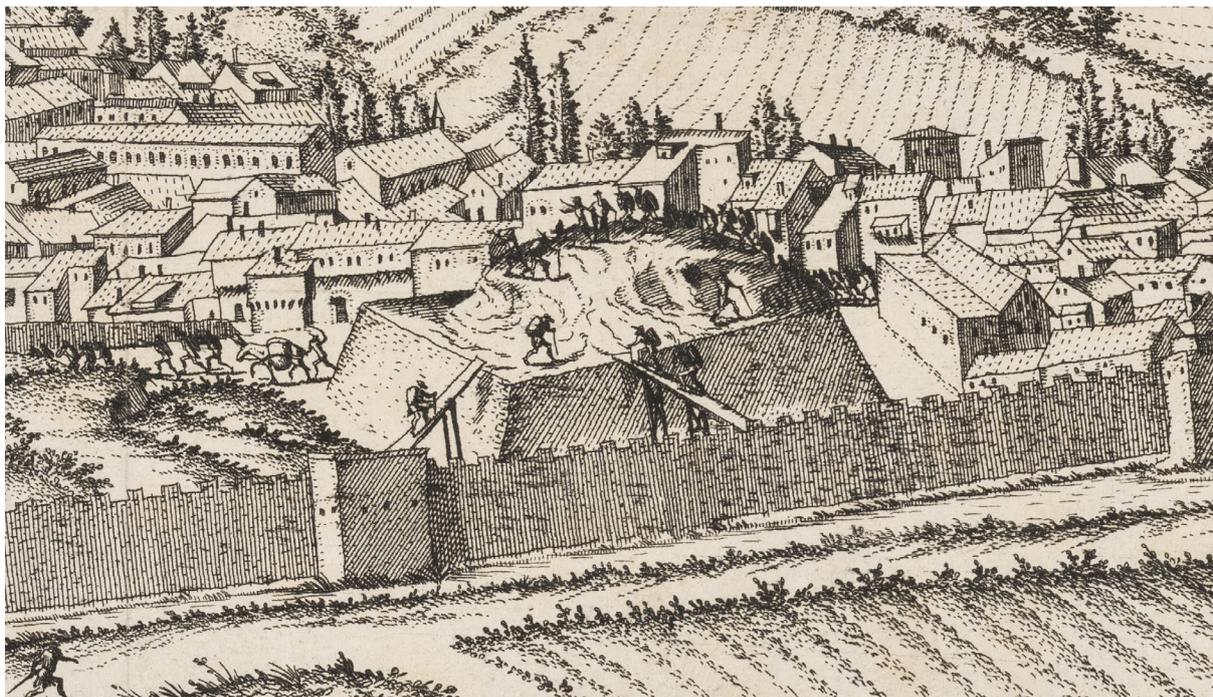
Composta da tre lastre impresse su diversi fogli poi assemblati, *Florentia* reca il titolo lungo il bordo superiore del centrale. Nei due laterali compaiono lo stemma mediceo a sinistra e il giglio fiorentino a destra retti da putti alati. La città è raffigurata tra le campagne che occupano il primo piano e le colline che la chiudono alle spalle, all’interno di una cinta muraria perfettamente descritta. L’Arno, che la attraversa, risulta parzialmente nascosto dagli edifici del centro cittadino.

Come già detto, la veduta “della Catena” e *Florentia* forniscono i due modelli ai quali si rifà una buona parte delle successive raffigurazioni a stampa di Firenze⁵². La soluzione della prospettiva a volo d’uccello da sud-ovest è la caratteristica che le accomuna, con la differenza che nella versione di Cock il punto di vista risulta decisamente più basso, fatto che comporta notevoli diversità nella resa del tessuto urbano. Il tracciato delle strade non risulta leggibile, i singoli monumenti sono individuabili con maggiore difficoltà e lo stesso accade per gli spazi, come le piazze, che per lo più scompaiono⁵³.

Come in tutte le rappresentazioni topografiche, vengono introdotti alcuni aggiustamenti necessari per rendere visibili particolari che dal punto di vista adottato non lo sarebbero, pur nel rispetto delle corrette relazioni spaziali tra gli edifici. L’impressione che ne deriva è quella, decisamente realistica, di un assetto urbanistico di impianto ancora medievale, restituito con un eccezionale livello di dettaglio.

Nelle raffigurazioni di luoghi – che si tratti di carte geografiche, paesi o assedi di città – la veridicità dell’immagine era uno dei punti di forza della casa editrice di Cock, che nel 1559 nel frontespizio dei *Piccoli Paesaggi* dichiarava esplicitamente come ripresi dal vero i campi, le abitazioni, le fattorie, le strade di campagna. In quel caso, come nel nostro, le iscrizioni presenti sulle stampe omettevano i nomi degli incisori, forse anche con l’intento di negare una mediazione soggettiva alla riproduzione del reale⁵⁴.

Florentia non trascurava riferimenti a situazioni contingenti e alla vita economica e militare della città. Accanto a particolari narrativi come i viandanti sul primo piano, i contadini che lavorano nei campi e i barcaioli indaffarati nell’Arno, troviamo dettagli strettamente legati al contesto storico-politico, come il cantiere in piena attività nell’area oggi occupata dal giardino Torrigiani (fig. 9). La precisione spaziale della scena e la sua aderenza a eventi documentati indica che lo scopo dell’autore della veduta non poteva essere solo quella di restituire la generica idea di una Firenze in fase di trasformazione e potenziamento, senza collegamenti a una specifica situazione cronologica-



9

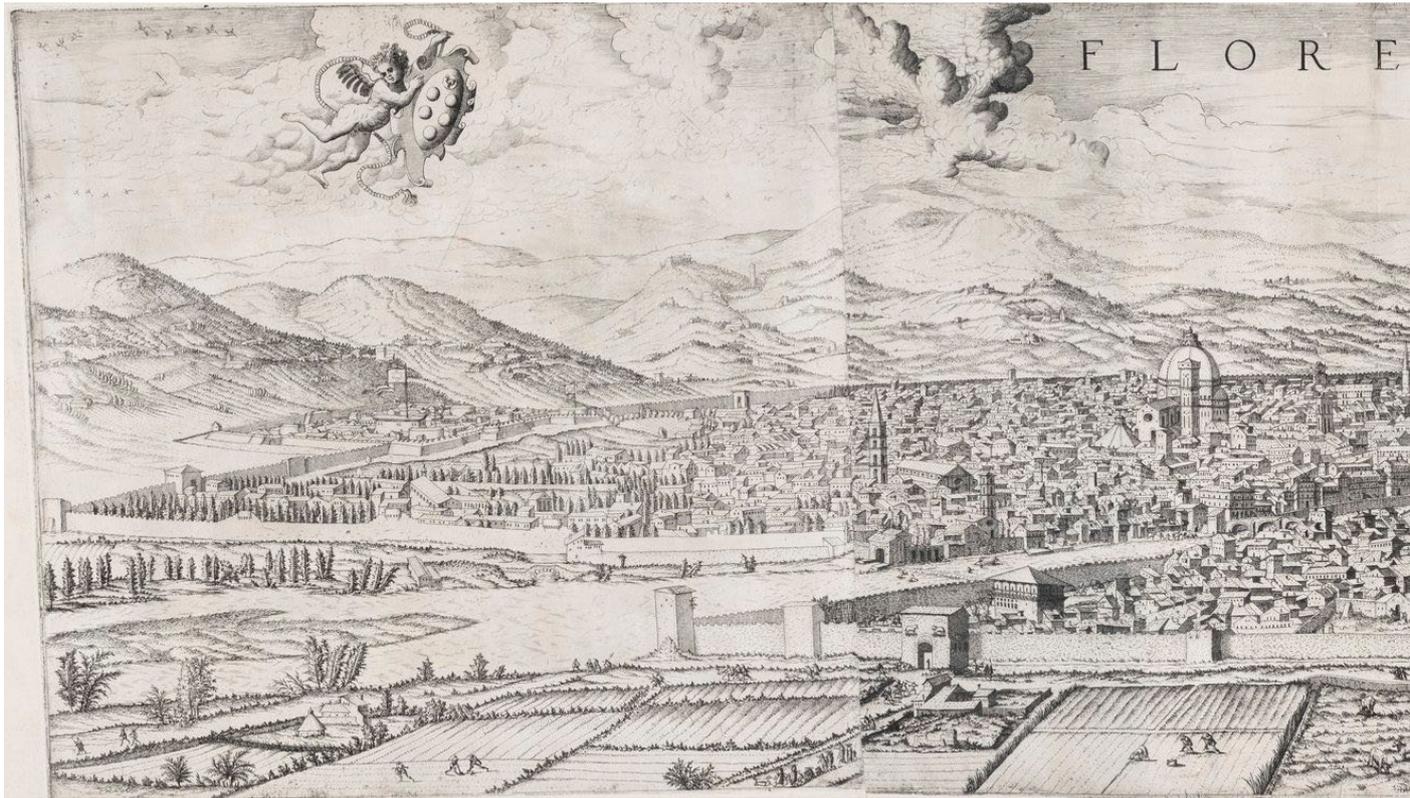
Jan e Lucas van Doetecum, *Florentia*, 1557, acquaforte e bulino,
inv. GDSU 101715, particolare del cantiere in costruzione.

mente contestualizzata. I lavori in corso, infatti, coincidono con quelli avviati da Cosimo I sui bastioni interni alle mura a partire dal 1544 durante la guerra contro Siena⁵⁵.

Ciò dimostra che il disegno preparatorio per l'incisione, oggi non noto, derivava da un'osservazione diretta della città in un momento poco precedente la pubblicazione della veduta. Lo stesso, tra l'altro, era accaduto per Siena sotto assedio, incisa e stampata da Cock nel 1555, dove sono documentate le vicende militari che interessarono la città all'inizio di quello stesso anno⁵⁶.

Altri dettagli, come Palazzo Pitti prima degli interventi di Bartolomeo Ammannati o la chiesa di San Pier Scheraggio ancora non inglobata negli Uffizi, che furono costruiti a partire dal 1560, confermano questa cronologia.

Nell'angolo inferiore destro, all'interno di una cornice, si legge una lunga iscrizione che esalta le qualità di Firenze e dei suoi cittadini illustri, tra i quali si ricordano Michelangelo, Dante, Petrarca, Boccaccio e Poliziano⁵⁷. In genere le iscrizioni presenti nelle opere prodotte dalla stamperia Aux Quatre Vents venivano elaborate con molta cura. È stato osservato come i primi bulini di Giorgio Ghisi a presentare delle indicazioni scritte sul soggetto – a volte anche fuorvianti, purché in grado di stimolare l'interesse dei potenziali clienti – sono proprio quelli eseguiti dall'incisore mantovano per Cock⁵⁸. E questa attenzione all'inserimento del commento scritto si trasferisce, come accade qui, dalle traduzioni di opere pittoriche alle geografie e vedute.



10

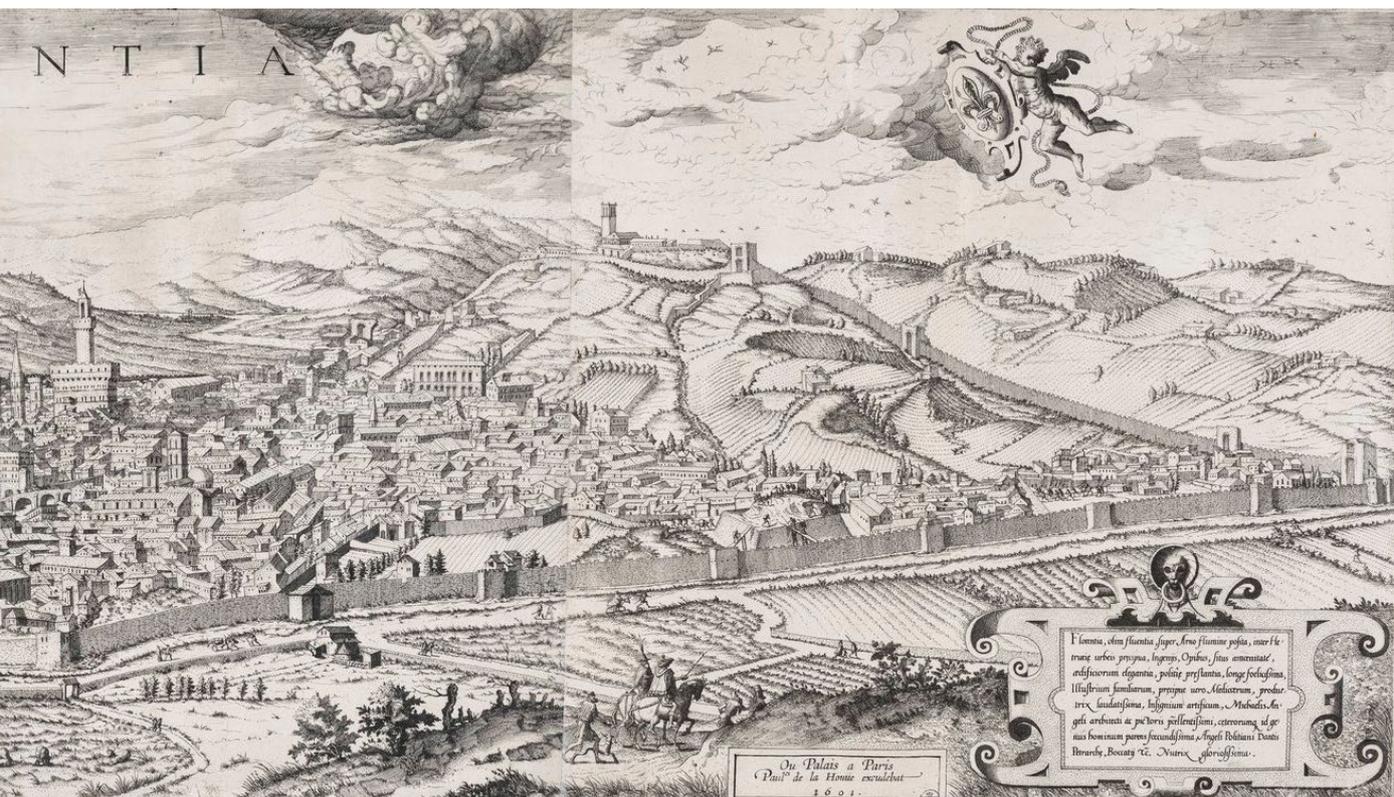
Jan e Lucas van Doetecum, *Florentia*, 1601, acquaforte e bulino, inv. GDSU 124440.

L'utilizzo del latino, come in questo caso sia nel titolo che nelle righe all'interno della cornice, tradisce l'intenzione di rivolgersi a un pubblico colto e internazionale⁵⁹, come fa intendere anche il riferimento a Michelangelo e ai poeti citati come esempi rappresentativi di fiorentinità.

La scelta del francese invece si limita, in entrambi gli stati, agli indirizzi: "Ou Palais a Paris / Paul^{cs} de la Houve excudebat / 1601", che sostituisce "Imprimé en Anuers aupres la bourse nueue en la maison / de Hieronymus Cocq payntre, aux quatre Vens 1557 / Avec privilege du Roy pur quatre ans".

Conclusioni

Come abbiamo visto, di *Florentia* sono noti solo questi due stati, entrambi rarissimi e posseduti dalle Gallerie degli Uffizi. Il primo - del quale esiste un solo altro esemplare presso la Kungliga Biblioteket di Stoccolma⁶⁰ - fu acquistato nel 1938 per il Museo Topografico Fiorentino⁶¹, il secondo è entrato in collezione grazie alla ricordata acquisizione sul mercato antiquario (fig. 10)⁶².



Non sappiamo quale sia stata l'effettiva diffusione degli esemplari della stampa appartenenti alle tirature di Cock e de la Houve all'epoca della loro esecuzione e nei decenni immediatamente successivi. Probabilmente la prima non dovette circolare molto tra i collezionisti italiani, se Giorgio Vasari nelle pagine dedicate a "Ieronimo Cocca" dell'edizione giuntina delle *Vite* – dunque pochi anni dopo la pubblicazione della veduta – non la cita tra le numerosissime stampe che attribuisce, a ragione o a torto, all'incisore di Anversa⁶³.

C'è da dire che l'estrema rarità degli esemplari oggi noti deve essere ricondotta anche alle vicende conservative delle stampe di grandi dimensioni, in particolare delle vedute, che spesso non erano destinate alla conservazione all'interno di cartelle o volumi. Piuttosto venivano incollate su tele di lino, incorniciate e appese alle pareti, con tutte le conseguenze negative che un'esposizione prolungata alla luce provoca nel tempo alle opere su carta. A maggior ragione appare considerevole la presenza nella raccolta del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di due impressioni che testimoniano entrambi gli stati dell'incisione.

Ad ogni modo, se non possediamo dati certi sulla circolazione degli esemplari prodotti, abbiamo visto che diverso è il caso del prototipo iconografico che, come dimostrano le derivazioni sopra ricordate, fu copiato e imitato per lungo tempo.

NOTE

Le foto delle opere del Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi sono tutte di Roberto Palermo (Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi)

- 1 Non si tratta di una copia, contrariamente a quanto recentemente affermato da M. Piccardi, ma di un'impressione dalla stessa matrice della tiratura del 1557. Piccardi, inoltre, confonde i rapporti di derivazione tra i due stati di *Florentia* e le successive vedute di Firenze che ad essa si riferiscono, come le incisioni di Franz Hogenberg e Claes Jansz Visscher, delle quali si parlerà più avanti, vd. Piccardi 2020.
- 2 La versione francesizzata del proprio nome è quella che Paul van der Houve sempre adottò nel firmarsi. Le vicende biografiche e la produzione della sua stamperia sono state ricostruite sulla base di evidenze documentarie in quello che ad oggi è l'unico studio monografico sul mercante-editore di stampe: de Ramaix 1980, Id. 1981. Vd. anche, per una scheda sintetica, Préaud *et alii* 1987, pp. 184-185.
- 3 De Ramaix 1980, pp. 9-10.
- 4 Ora alle Gallerie degli Uffizi, GDSU, inv. 124440. Rintracciata grazie a una segnalazione di Stefano Bifulco.
- 5 Ai repertori citati in nota si rimanda per gli esemplari conosciuti e per gli ulteriori dati tecnici. Per le impressioni superstiti delle carte di Sicilia e Gheldria ripubblicate da de la Houve, vd. Bracke – Martens 2013, p. 67 note 10 e 12.
- 6 Hollstein IX, p. 26, n. 4; Riggs 1977, pp. 357-358, n. 184; de Ramaix 1980, p. 40, n. 46.
- 7 Riggs 1977, p. 375, n. 254; de Ramaix 1980, pp. 39-40, n. 45 (senza il riferimento a Cock). Per l'individuazione dell'iconografia peruzziana, Ziefer 2010, pp. 211-212, 230-231.
- 8 De Ramaix 1980, pp. 53-54, n. 81 (senza il riferimento a Cock); W. Bracke in Van Grieken *et alii* 2013, pp. 336-337, n. 91.
- 9 Almagià 1929, p. 23; Riggs 1977, p. 284, n. 57 e p. 380, n. 276; de Ramaix 1980, p. 55-57, n. 85 (senza il riferimento a Cock); Van Grieken *et alii* 2013, pp. 60, 63; su questa carta vd. anche Valerio 2012, tutto il saggio.
- 10 Hollstein IV, p. 189, n. 457; Hollstein IX, p. 168, n. 132; De Pauw-De Veen 1970, p. 56, n. 137; Riggs 1977, p. 347, n. 150; de Ramaix 1980, p. 33, n. 32; Burgers 1988, p. 119, n. 106.
- 11 Hollstein XLVII, pp. 47-51, nn. 27-29; Riggs 1977, n. 215; de Ramaix 1980, p. 52, nn. 78-79 (per due delle tre tavole e senza il riferimento a Cock); NHD-Van Doetecum, I, pp. 10-13, nn. 7-9.
- 12 Hollstein IV, p. 190, n. 468; De Pauw-De Veen 1970, p. 17, n. 44; de Ramaix 1980, p. 45, n. 53 (senza il riferimento a Cock).
- 13 Riggs 1977, p. 381, n. 282; NHD-Van Doetecum, I, pp. 40-41, n. 52.
- 14 Hollstein III, p. 300, n. 207; Hollstein IV, p. 188, n. 264; De Pauw-De Veen 1970, pp. 51-52, n. 128; Riggs 1977, p. 318, n. 27; de Ramaix 1980, p. 38 n. 42; NHD-Van Doetecum, II, p. 53, n. 219; NHD-Bruegel, pp. 102-103, n. 42; G. Luijten in Van Grieken *et alii* 2013, pp. 270-271, n. 72.
- 15 Hollstein IV, p. 187, n. 215; Hollstein IX, p. 163, n. 15; De Pauw-De Veen 1970, p. 67, n. 159; Riggs 1977, p. 324, n. 53; de Ramaix 1980, pp. 58-59, n. 88; NHD-Bruegel, pp. 115-118, n. 48; R. S. Blok in Van Grieken *et alii* 2013, pp. 372-375, n. 102.
- 16 Hollstein III, p. 147, n. 43; Hollstein IV, n. 148; De Pauw-De Veen 1970, p. 41, n. 107; Riggs 1977, p. 314, n. 11; de Ramaix 1980, p. 38, n. 43; Burgers 1988, p. 71, n. 54; NHD-Van Doetecum, II, p. 52, n. 218; M. IJssink in Van Grieken *et alii* 2013, pp. 246-247, n. 61.
- 17 Riggs 1977, p. 394, n. a-45; De Ramaix 1980, p. 54, n. 83; NHD-Van Doetecum, II, p. 147, n. 340.
- 18 Riggs 1977, p. 382, n. 288; NHD-Van Doetecum, II, pp. 230-232, n. 463; Bracke – Martens 2013, pp. 58-59, 66-67 nota 2.
- 19 Hollstein VI, p. 225, n. 98; Riggs 1977, p. 376, n. 262; de Ramaix 1980, pp. 37-38, n. 41.
- 20 La bibliografia sulla produzione della stamperia Aux Quatre Vents è molto ampia. Rimandando alle altre note per alcuni temi specifici, ricorderei qui solo gli studi monografici più recenti: il numero monotematico di "Simiolus", XXXIX, 2017, n. 3, e il catalogo della mostra di Lovanio e Parigi del 2013 (Van Grieken *et alii* 2013), tutti ricchi di riferimenti ai precedenti studi. È inoltre doveroso citare il fondamentale lavoro svolto da T. A. Riggs per la sua tesi di dottorato – che ricostruisce globalmente la produzione di Cock come incisore ed editore (Riggs 1977) – pubblicato dopo il catalogo della mostra della Bibliothèque Royale di Bruxelles del 1970 (De Pauw-De Veen 1970), anch'esso denso di informazioni.

- 21 Era un mercante d'arte in senso lato, che non si limitava al commercio delle stampe ma si adeguava alle esigenze dei potenziali acquirenti. Anche la figura del collezionista dedito esclusivamente alla raccolta di incisioni, del resto, si sarebbe affermata in Francia non prima del 1630-50, vd. Grivel 1986, p. 207 ss.
- 22 J. Van Grieken (2013, p. 23) ipotizza che anche Hieronymus Cock possa aver pubblicato immagini devozionali evitando di apporre l'indirizzo per non legare il nome della stamperia a prodotti dal valore esclusivamente commerciale. Ciò non farebbe che confermare il differente atteggiamento che animava Cock rispetto a de la Houve nella gestione delle rispettive imprese editoriali.
- 23 De Ramaix 1980, pp. 22-29.
- 24 Grivel 1986, p. 138 ss.
- 25 Da ultimi e con bibliografia precedente, Van der Stock 2013, Van Grieken 2013, Id in Van Grieken *et alii* 2013, p. 82 cat. n. 6, Tuin 2017, Di Furia 2019.
- 26 Come nel caso delle *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* del 1572, le cui tavole furono incise da Cornelis Cort, Johannes Wierix e un altro anonimo incisore, cfr. Hollstein LXVII, parte IX, pp. 166-176, nn. 2023-2035; NHD-Cort, III, pp. 160-171, nn. 223-227; Van Grieken *et alii* 2013, pp. 272-273, n. 73. Sulla pubblicazione autonoma di stampe da parte di Volcxken, cfr. Riggs 1977, p. 55; Van Grieken 2013, pp. 22-23.
- 27 Per il possibile coinvolgimento dell'uomo nell'attività di Volcxken, vd. Riggs 1977, p. 55; Van Grieken 2013, p. 27.
- 28 Su questo sistema di distribuzione commerciale e sul suo declino, vd. Van der Stock 2013, p. 18; secondo E. H. Wouk (2015-2016, pp. 59-61) la stamperia iniziò a perdere colpi con il venire meno del costante sostegno del suo principale protettore, il cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, quando questi nel 1564 lasciò i Paesi Bassi perché invisato alla nobiltà locale.
- 29 Duverger 1984-2009, I, pp. 17-37; Van Grieken 2013, pp. 22-23, p. 28 note 6, 7; Maclot 2017, p. 167.
- 30 Van der Stock 2013, p. 19, p. 21 nota 67; Tuin 2017, pp. 149-151; Maclot 2017, pp. 162-168.
- 31 Cfr. Duverger 1984-2009, I, pp. 24, 25, 27, 28; vd. anche le relative schede in NHD-Van Doetecum sopra citate e Van Grieken *et alii* 2013, pp. 246, 270, 336, 372. Per l'identificazione delle lastre che componevano le due carte della Germania di Cock con quella edita da de la Houve vd. Bracke – Martens 2013, pp. 66-67, nota 2.
- 32 Duverger 1984-2009, I, p. 27; NHD-Van Doetecum, I, p. 41.
- 33 “Negentien bladeren van de Stadt van Florence [...] Twintig bladeren van de Stadt van Florenzen [...] Achtien bladeren van de Stadt van Florenzen”, Duverger 1984-2009, I, pp. 24-25.
- 34 Per un elenco dei rami passati da de la Houve ad Adolfz vd. de Ramaix 1981, p. 221, nota 10.
- 35 È il caso, ad esempio, della bella serie con storie della vita della Vergine incisa da Egidio Sadeler *d'apres* Joan Speccard e pubblicata una prima volta da Pieter de Jode, Hollstein XXI, pp. 25-26, nn. 81-86; de Ramaix 1981, pp. 222-227, nn. 1-6.
- 36 Cfr. nota 13.
- 37 IT ATSL DS Misc. 669 / 1.
- 38 Inv. 899-100. La bibliografia sulla veduta detta “della Catena” è ricchissima. Mi limito a indicare Boffito – Mori 1926, pp. 12-21; Fanelli 1980, pp. 267-268, n. 3; Fanelli 1994, p. 13; Nuti in Chiarini – Marabottini 1994, p. 60 n. 7; Nuti 2010, pp. 6-8; Friedman 2001, l'intero saggio; e, da ultimo, Bifulco – Ronca 2018, III, pp. 2148-2149; mentre per l'influenza della veduta sulla scuola di Anversa vd. Gregg 2018, pp. 154-156, tutti con riferimenti bibliografici precedenti.
- 39 Sul *Liber Chronicarum*, vd. De Seta 2011, pp. 114 ss.; sulla veduta di Firenze contenuta nella *Cosmographia Universalis*, vd. G. Amodio in De Seta 1998, p. 138, n. 20; De Seta 2011, pp. 131-133 con bibliografia precedente.
- 40 Hollstein XXXVIII, p. 76, n. 130. Cfr. anche Fanelli 1980, pp. 269-270, n. 9 e L. Nuti in Chiarini – Marabottini 1994, pp. 78-79, n. 18 (in entrambi come di anonimo del XVI secolo, 1570 ca.), dove viene correttamente messa in rapporto con la veduta pubblicata da Cock e con la rappresentazione di Firenze nelle *Civitates Orbis Terrarum* (che però è precedente), e poi Nuti 1996, p. 142, nota 26. Un riferimento ad Antonio Tempesta come fiorentino illustre accanto a Dante, Petrarca, Boccaccio e Poliziano nell'iscrizione in basso a destra – probabilmente dettato dall'ammirazione di Visscher per il pittore e incisore fiorentino, o forse un riferimento a una sua rielaborazione della stampa di Cock oggi non nota – ha determinato equivoci attributivi e cronologici.
- 41 Ashmolean Museum, British Museum, Kunshistorisches Institut in Florenz, Skoklosters Slott (Svezia), Minneapolis Institute of Art, oltre a

un esemplare passato recentemente sul mercato antiquario parigino.

42 Hollstein IX, p. 55, n. 130, mm 556 x 1672.

43 Sulla veduta di Firenze contenuta nelle *Civitates Orbis Terrarum*, vd. G. Amodio in De Seta 1998, p. 139, n. 21. Sul ruolo dell'opera di Braun e Hogenberg nell'evoluzione storica dei ritratti di città, Nuti 1999, pp. 21-24; De Seta 2011, pp. 147-161. Per una sintesi della storia dei libri di città si rimanda a Iaccarino 2014, l'intero saggio; per approfondimenti a Nuti 1996, pp. 32-42; e De Seta 2011, pp. 112-167, tutti con riferimenti a bibliografia precedente.

44 Hollstein IV, p. 176, n. 6; cfr. Bracke - Martens 2013, p. 64. Riggs, tra l'altro, nota come anche la tecnica incisoria di Hogenberg nelle illustrazioni delle *Civitates* sia vicina nel modo di utilizzare l'acquaforse, con linee ben definite e poche ombreggiature, a quella che Cock adottò per la *Veduta di Anversa* del 1557 (Riggs 1977, pp. 139-140).

45 Sull'importanza di Anversa come centro di produzione e vendita di carte, atlanti e altro materiale cartografico, e sul ruolo di Hieronymus Cock in questo settore, cfr. Koeman *et alii* 2007, pp. 1297-1300, 1376 (appendice 44.1), 1378 (appendice 44.4), 1381 (appendice 44.6); del resto è ad Anversa che operavano geografi e cartografi del calibro di Mercator e Ortelius. In generale sul ruolo della città nella produzione e diffusione delle stampe rimane fondamentale il lavoro di J. Van der Stock (1998).

46 Cfr. Bracke 2014, p. 52, anche riguardo all'influenza che alcune vedute urbane di Cock ebbero sulle illustrazioni xilografiche della *Descriptione di tutti i Paesi Bassi* di Lodovico Guicciardini (Anversa 1567).

47 Riggs 1977, p. 148. Sulla produzione dei fratelli Van Doetecum vd. NHD-Van Doetecum, I, pp. XI-XIV. Sulle novità tecniche da loro introdotte vd. Riggs 1977, pp. 140-149; Orenstein 2019, pp. 244, 257, n. 121.

48 Sulla veduta di Anversa di Cock, Hollstein IV, p. 176, n. 4; Riggs 1977, pp. 287-288, n. 62, p. 380, n. 281; Martens 2017. Per i diversi sistemi di raffigurazione della città, vd. Silver 2018.

49 Hollstein IV, pp. 180-183, nn. 22-46; Van Grieken *et alii* 2013, pp. 90-95, n. 9.

50 NHD-Van Doetecum, II, p. 111, n. 290. Per un inquadramento di *Florentia* e della veduta dedicata alla città di Ypres nella produzione della scuola di Anversa, Gregg 2018, pp. 166-170, con bibliografia precedente.

51 NHD-Van Doetecum, IV, p. 31, n. 855.

52 Le due vedute - quella detta "della Catena" e *Florentia* - rimarranno i soli modelli di riferimento fino alla pianta prospettica di Firenze di Stefano Bonsignori, che risale al 1584 e propone una rappresentazione topografica di tipo completamente differente, cfr. Nuti 1996, p. 142. Solo per fare qualche esempio, si vedano le similarità d'impianto generale tra la veduta "della catena" e quelle ricondotte rispettivamente a Donato Bertelli (attribuita anche a Paolo Forlani, Venezia, 1568), Giovanni Maggi (Roma, Giovanni Domenico de Rossi, 1597), la veduta anonima pubblicata a Venezia nel 1567 e attribuita alternativamente a Domenico Zenoi o Paolo Forlani, e quelle pubblicata a Roma da Claude Duchet nel 1580, tutte illustrate in Bifulco - Ronca 2018, III, pp. 2151-2153, 2155-2157, 2162-2163. Per *Florentia* abbiamo già indicato nella copia di Visscher, ma soprattutto nella più conosciuta rielaborazione di Hogenberg, le due derivazioni principali. Esulano dall'argomento qui affrontato le vedute non autonome, come le diverse raffigurazioni di Firenze che compaiono nella decorazione vasariana in Palazzo Vecchio, che segue di pochissimo tempo la veduta di Cock e per la quale si rimanda, relativamente al rapporto con il fenomeno dei ritratti di città, a Marabottini 1994, pp. 30-37; Nuti 1996, pp. 140-141; De Seta 1998, pp. 98-102.

53 Sulla questione della veduta obliqua che - riportando più informazioni topografiche rispetto al profilo di città - diviene la tipologia privilegiata per raffigurare Firenze nel XVI secolo, vd. Frangenberg 1994, pp. 41-42. Sui profili di città che si diffondono soprattutto in Nord Europa in contrapposizione all'esigenza di totalità sentita nella Penisola, e a Firenze in particolare, fino agli esperimenti di veduta circolare, vd. Nuti 2010, pp. 6, 13-16.

54 Sul rapporto tra osservazione soggettiva e visione oggettiva nel Rinascimento nordico con particolare riferimento ai *Piccoli Paesaggi* editi da Cock, cfr. Parshall 1993, pp. 570-572. Per una riflessione sull'esigenza, che si afferma a metà Cinquecento, di rappresentazione della città in modo globale e quanto più possibile corrispondente al "vero", vd. Ricci 1998, pp. 67-69.

55 La rappresentazione del cantiere - con gli operai al lavoro e gli asini impegnati nel trasporto del materiale da costruzione e di risulta - presenta analogie con la veduta di Giovanni Stradano nella sala di Cosimo I in Palazzo Vecchio con i lavori sulle fortificazioni in primo piano, databile appena dopo la veduta di Cock. Il cantiere con i bastioni già completati è documentato, invece,

nel famoso disegno di Hendrick van Cleve che raffigura Firenze dalle alture a sud (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, F.N. n. 166) variamente datato tra il 1560 (L. Nuti in Romanelli *et alii* 1999, p. 159, n. 17) e il 1582-83 (S. Blasio in Chiarini – Marabottini 1994, pp. 78, 80, n. 19).

56 Riggs 1977, pp. 284-285, n. 58. Il confronto tra le due incisioni dedicate rispettivamente a Firenze e a Siena mostra le tangenze tra il genere dei ritratti di città, che dovrebbero presentare un'illustrazione il più possibile rappresentativa e duratura, e quello delle vedute di città sotto assedio, che invece documentano fatti transitori.

57 “*Florentia, olim fluentia, super Arno flumine posita, inter He/trurie urbeis precipua, Ingenijs, Opibus, situs amoenitate, / aedificiorum elegantia, politie prestantia, longe foelicissima, / Illustrium familiarum, precipue uero Medicoerum, produc/trix laudatissima, Insignium artificum, Michaelis An/geli architecti ac pictoris jxellentissimi, ceterorumq. id ge/nus hominum parens foecundissima, Angeli Politiani Dantis / Petrarche, Boccattij etc. Nutrix gloriosissima*”.

58 Cfr. Bury 1993, p. 17, che condivide quanto già osservato da Riggs. La funzione e il significato delle iscrizioni nelle incisioni pubblicate da Cock e più o meno contemporaneamente a Roma da Salamanca e Lafrery è stato il tema di una recente tesi di dottorato presso la Freie Universität Berlin (Kocsis 2017).

59 Sull'utilizzo delle iscrizioni latine da parte di Cock, vd. Bakker 2008, p. 56.

60 Inv. KoB DelaG 35, proveniente dalla collezione del Conte Magnus Gabriel De la Gardie (1622-86), Collijn 1915, p. 12 n. 35.

61 Su sottile carta vergellata priva di filigrana, complessivamente mm 364 x 1286, smarginata. La prima notizia su questo esemplare risale al 1935, quando fu esposto a Firenze alla Galleria dell'Accademia, *Mostra iconografica della Toscana* 1935, p. 34, n. 195. La stampa apparteneva a Leo Olschki, che la cedette per il Museo Storico-Topografico fiorentino il 18 maggio 1938, pochi mesi prima di essere costretto alla sospensione delle attività editoriali e commerciali e a lasciare definitivamente l'Italia per l'emanazione delle leggi razziali (GDSU, Inventario descrittivo di disegni e stampe acquistati o donati compilato da Odoardo H. Giglioli, coll. n. 91 VI).

62 Controfondata, con la stessa filigrana presente su tutti e tre i fogli incollati tra loro – corno da caccia entro scudo simile a Briquet 1907 n. 7862, documentata in Brabante e a Middelburg nell'ultimo decennio del XVI secolo – mm 364 x 1269, misure alla battuta, margini di restauro con carta antica. La leggera differenza nella larghezza rispetto al primo stato sopra descritto è dovuta a una lacuna che corre verticalmente lungo il bordo sinistro del foglio centrale. Le verifiche tecniche e conservative sulle due vedute degli Uffizi si devono a Luciano Mori.

63 Bettarini – Barocchi 1966-1987, V, pp. 22-25. Sulle pagine che Vasari dedica a Cock, vd. Gregory 2012, pp. 30-31; Borea 1989-1990, pp. 32-33.

BIBLIOGRAFIA

- Almagià 1929: R. Almagià, *Monumenta Italiae cartographica, riproduzioni di carte generali e regionali d'Italia dal secolo XIV al XVII*, Firenze 1929.
- Bettarini – Barocchi 1966-1987: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987.
- Bifolco – Ronca 2018: S. Bifolco, F. Ronca, *Cartografia e topografia italiana del XVI secolo. Catalogo ragionato delle opere a stampa*, Roma 2018.
- Boffito – Mori 1926: G. Boffito, A. Mori, *Piante e vedute di Firenze*, Firenze 1926.
- Borea 1989-1990: E. Borea, *Vasari e le stampe*, in “Prospettiva”, n. 57/60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, aprile 1989 - ottobre 1990, pp. 18-38.
- Bracke – Martens 2013: W. Bracke, W. Martens, *A new view on the world. The Cartographic and Chorographic Publications of Hieronymus Cock*, in *Van Grieken et alii* 2013, pp. 58-67.
- Bracke 2014: W. Bracke, *I Paesi Bassi*, in *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, catalogo della mostra (Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2014), a cura di C. De Seta, Milano 2014, pp. 40-61.
- Briquet 1907: C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève 1907.
- Burgers 1988: *In de Vier Winden: de prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen*, catalogo della mostra (Rotterdam, 1988), a cura di J. Burgers, Rotterdam 1988.
- Bury 1993: M. Bury, *On some Engravings by Giorgio Ghisi commonly called reproductive*, in “Print Quarterly”, X, 1993, 1, pp. 4-19.
- Chiarini – Marabottini 1994: *Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno - 30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994.
- Collijn 1915: I. Collijn, *Magnus Gabriel de la Gardie's samling af äldre stadsvyer och historiska planscher i Kungl. Biblioteken*, Stokholm 1915.
- De Pauw-De Veen 1970: *Jérôme Cock, éditeur d'estampes et graveur, 1507?-1570*, catalogo della mostra (Bruxelles, 21 novembre - 24 dicembre 1970), a cura di L. De Pauw-De Veen, Bruxelles, 1970.
- de Ramaix 1980: I. de Ramaix, *Paul de la Houve. Contribution à sa vie et à son oeuvre*, in “Le livre et l'estampe”, XXVI, nn. 101/102, 1980, pp. 7-69.
- de Ramaix 1981: I. de Ramaix, *Paul de la Houve. Contribution à sa vie et à son oeuvre*, “Le livre et l'estampe”, XXVII, nn. 107/108, 1981, pp. 219-230.
- De Seta 1998: *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli, 30 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999), a cura di C. De Seta, Roma 1998.
- De Seta 2011: C. de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino 2011.
- Di Furia 2019: A. J. Di Furia, *Towards an understanding of Mayken Verhulst and Volcxken Diericx*, in E. Sutton (a cura di), *Women artists and patrons in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam 2019, pp. 157-177.
- Duverger 1984-2009: E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, *Fontes Historiae Artis Neerlandicae*, I, Brussel 1984-2009.
- Fanelli 1980: G. Fanelli, *Firenze*, Roma 1980.
- Fanelli 1994: G. Fanelli, *Topografia e forma urbana nelle vedute di Firenze*, in *Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno - 30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994, pp. 12-17.
- Frangenberg 1994: T. Frangenberg, *Chorographies of Florence. The Use of City Views and City Plans in the Sixteenth Century*, in “Imago Mundi”, XLVI, 1994, pp. 41-64.
- Friedman 2001: D. Friedman, “Firenze”: *Geography and Representation in a Fifteenth Century City View*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LXIV, 2001, 1, pp. 56-77.
- Gregg 2018: R. E. Gregg, *City Views in the Habsburg and Medici Courts. Depictions of Rhetoric and Rule in the Sixteenth Century*, Leiden-Boston 2018.
- Gregory 2012: S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.
- Grivel 1986: Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe a Paris au XVII siècle*, Genève 1986.
- Hollstein III: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, III, Amsterdam 1950.
- Hollstein IV: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, IV, Amsterdam 1951.
- Hollstein VI: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, VI, Amsterdam 1952.

Hollstein IX: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, IX, Amsterdam 1953.

Hollstein XXI: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts ca. 1450-1700*, XXI, compilato da D. de Hoop Scheffer, a cura di K. G. Boon, Amsterdam 1980.

Hollstein XXXVIII: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts ca. 1450-1700*, XXXVIII, compilato da Ch. Schuckman, a cura di D. De Hoop Scheffer, Rotterdam- Roosendaal 1991.

Hollstein XLVII: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts ca. 1450-1700*, XLVII, compilato da P. Fuhring, a cura di G. Luijten, Rotterdam-Amsterdam 1997.

Hollstein LXVII: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, The Wierix family*, LXVII, compilato da Zsuzsanna van Ruyven-Zeman con Marjolein Leesberg, a cura di Jan van der Stock e Marjolein Leesberg, Rotterdam-Amsterdam 2003-2007.

Iaccarino 2014: M. Iaccarino, *La rappresentazione urbana tra XVI e XVII secolo: i "libri di città"*, in *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, catalogo della mostra (Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2014), a cura di C. De Seta, Milano 2014, pp. 124-141.

Kocsis 2017: A. Kocsis, *The functions of texts in printed images: text and image in reproductive prints by Hieronymus Cock, Antonio Salamanca, and Antonio Lafreri*, Berlin 2017.

Koeman et alii 2007: C. Koeman, G. Schilder, M. Van Egmond, P. Van der Krogt, *Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500 - ca. 1672*, in *The History of Cartography*, III, *Cartography in the European Renaissance*, a cura di D. Woodward, Chicago 2007, pp. 1296-1383.

Maclot 2017: P. Maclot, *An imaginary visit to The Four Winds, the house and shop of Hieronymus Cock and Volcxken Diericx*, in "Simiolus", XXXIX, 2017, n. 3, pp. 161-170.

Marabottini 1994: A. Marabottini, *La capitale del dominio: Firenze a Palazzo Vecchio*, in *Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno - 30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994, pp. 28-41.

Martens 2017: P. Martens, *Hieronymus Cock's view of Antwerp (1557): its genesis and offspring, from Antwerp to Italy*, in "Simiolus", XXXIX, 2017, n. 3, pp. 171-196.

Mostra iconografica della Toscana 1935: *Catalogo della Mostra iconografica della Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 1935), Firenze 1935.

NHD-Bruegel: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Pieter Bruegel the Elder, compilato da N. M. Orenstein, a cura di M. Sellink, Amsterdam 2006.

NHD-Cort: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Cornelis Cort, compilato da M. Sellink, a cura di H. Leeftang, Rotterdam 2003.

NHD-Van Doetecum: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, The Van Doetecum family*, compilato da H. Nalis con P. Fuhring, a cura di G. Luijten e Ch. Schuckman, Rotterdam-Amsterdam 1998.

Nuti 1996: L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996.

Nuti 1999: L. Nuti, *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, 20 novembre 1999 - 27 febbraio 2000), a cura di G. Romanelli, S. Biaden, C. Tonini, Venezia 1999, pp. 21-27.

Nuti 2010: L. Nuti, *La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi*, in D. Calabi, E. Svalduz (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, VI. *Luoghi, spazi, architetture*, Treviso-Costabissara 2010, pp. 3-16.

Orenstein 2019: N. M. Orenstein, *The Professionalization of Etching: The Netherlands in the 1550s*, in C. Jenkins, N. M. Orenstein, F. Spira (a cura di), *The Renaissance of Etching*, New Haven-London 2019, pp. 241-265.

Parshall 1993: P. Parshall, *Imago contrafacta: images and facts in the northern Renaissance*, in "Art History", XVI, 4, 1993, pp. 554-579.

Piccardi 2020: M. Piccardi, *A questionable purchase by the Uffizi Gallery of Florence. Questions about the supposed "second oldest view of Florence after the Veduta della Catena (the Chain View)" recently purchased by the Uffizi*, maggio 2020 (www.researchgate.net/publication/341579822_A_questionable_purchase_by_the_Uffizi_Gallery_of_Florence_Questions_about_the_supposed_second_oldest_view_of_Florence_after_the_Veduta_della_Catena_the_Chain_View_recently_purchased_by_the_Uffizi); (ultimo accesso 3 dicembre 2021).

Préaud et alii 1987: M. Préaud, P. Casselle, M. Grivél, C. Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987.

Ricci 1998: G. Ricci, "Verare la città" (*La città e il suo doppio*), in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli, 30 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999), a cura di C. De Seta, Roma 1998, pp. 67-71.

Riggs 1977: T. A. Riggs, *Hieronymus Cock, printmaker and publisher*, New York-London 1977.

Romanelli et alii 1999: *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, 20 novembre 1999 - 27 febbraio 2000), a cura di G. Romanelli, S. Biadene, C. Tonini, Venezia 1999.

Silver 2018: L. Silver, *Antwerp Civic Self-Portraits*, in I. Baumgärtner, N. Ben-Aryeh Debby, K. Kogman-Appel (a cura di), *Maps and Travel in the Middle Ages and the Early Modern Period: knowledge, imagination and visual culture*, Berlin-Boston 2018, pp. 315-341.

Tuin 2017: B. P. Tuin, *Hieronymus Cock's Volck: her family, wealth and anxieties*, in "Simiolus", XXXIX, 2017, n. 3, pp. 141-160.

Valerio 2012: V. Valerio, *Notizie su una rara carta della Sicilia pubblicata nel 1553 ad Anversa*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", Serie XIII, V, 2012, pp. 73-88.

Van der Stock 1998: J. Van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam 1998.

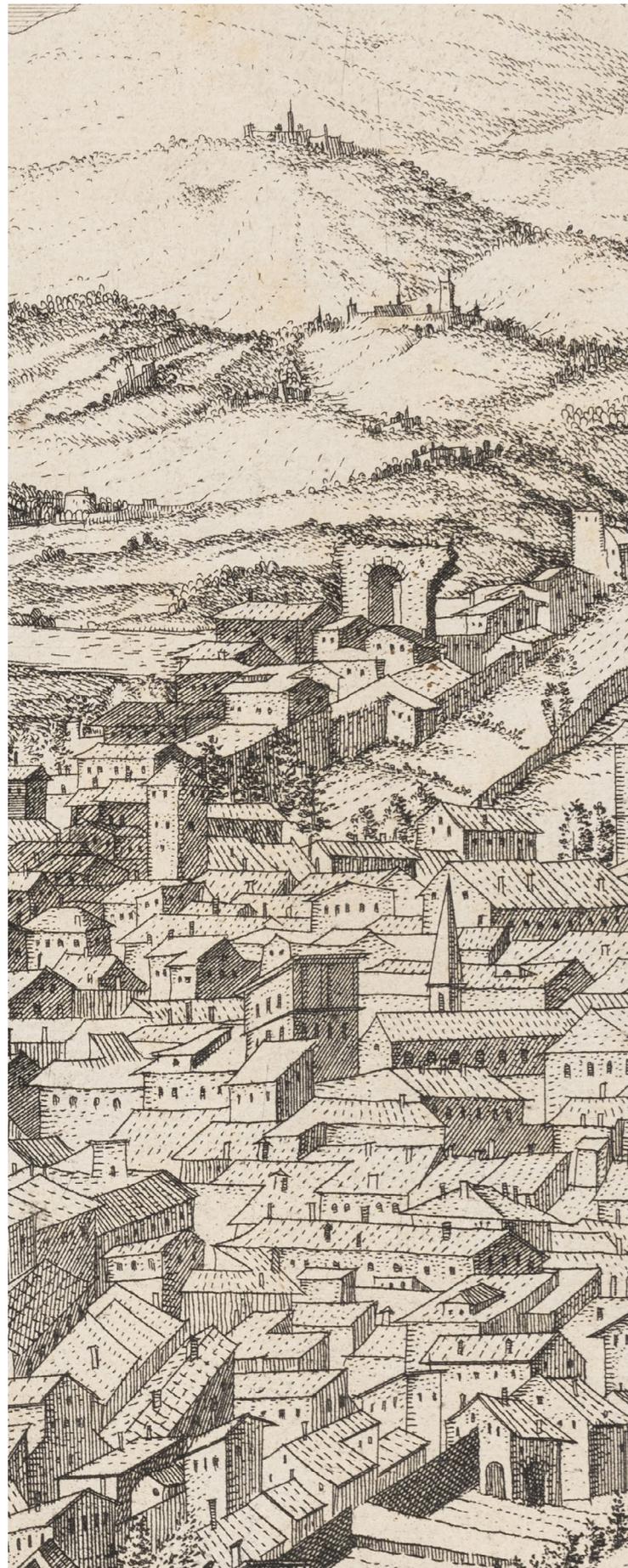
Van der Stock 2013: J. Van der Stock, *Hieronymus Cock and Volcxken Diericx print publishers in Antwerp*, in Van Grieken et alii 2013, pp. 14-21.

Van Grieken 2013: J. Van Grieken, *Establishing and marketing a publisher's list*, in Van Grieken et alii 2013, pp. 22-29.

Van Grieken et alii 2013: *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, catalogo della mostra (Lovanio, 14 marzo - 9 giugno; Parigi 18 settembre - 15 dicembre 2013), a cura di J. Van Grieken, G. Luijten, J. Van der Stock, Brussels-Leuven 2013.

Wouk 2015-2016: E. H. Wouk, *Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in early modern Europe*, in "Simiolus", XXXVIII, nn. 1-2, 2015-2016, pp. 31-61.

Ziefer 2010: A. Ziefer, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma*, in M. Beltramini e C. Elam (a cura di), *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa 2010, pp. 207-231, 722-725.







Rosy Mattatelli

I PROGETTI DI PIETRO DA CORTONA E PIER FRANCESCO SILVANI PER LA "CHIESA NUOVA" DEGLI ORATORIANI A FIRENZE*

1. La "Chiesa Nuova" di San Firenze: cronologia di una vicenda complessa

Il grande complesso oratoriano di San Firenze e la piazza antistante sono frutto di un cantiere durato, tra interruzioni e riprese, più di 130 anni: un percorso progettuale e costruttivo tutt'altro che lineare, che ha modificato gradualmente il disegno urbano dell'area in esame. L'edificio, eretto per singole parti in tempi assai distanziati, "[...] nella sua struttura e fisionomia definitiva, è ben lungi dall'essere realmente quell'insieme unitario che apparentemente dimostra, e per nulla riflette l'idea originaria coltivata dagli antichi Padri": il disegno viene, infatti, modificato di volta in volta durante il corso dei lavori, dai diversi architetti che si avvicendano alla guida del cantiere (figg. 1, 2).

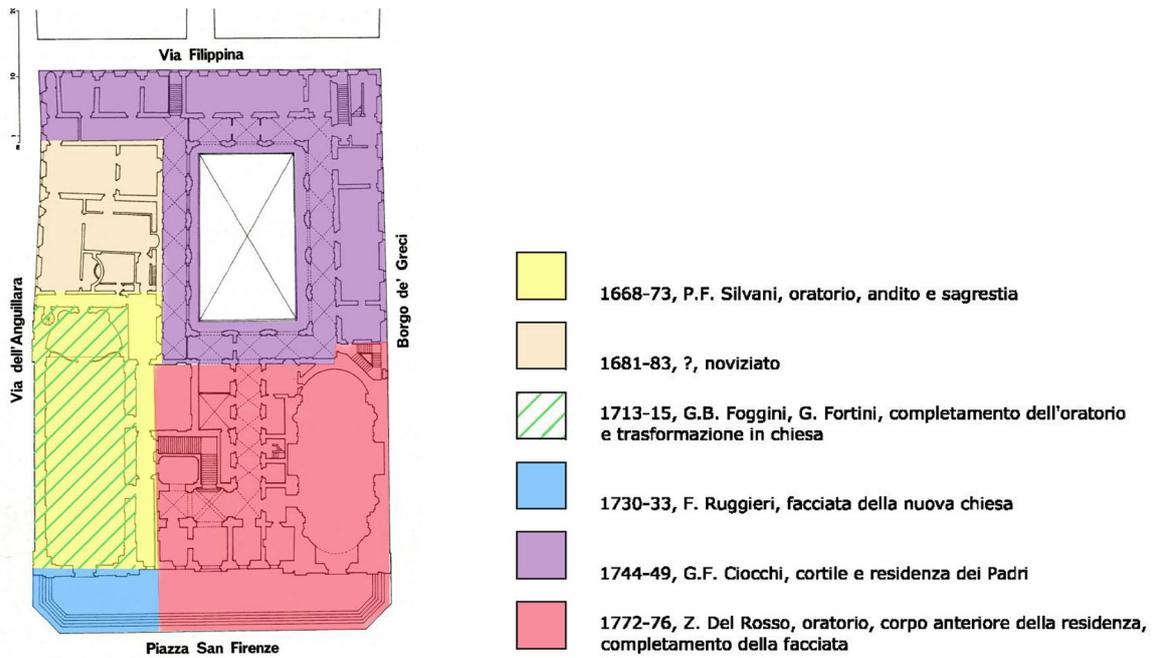
I Padri Pietro Bini e Francesco Cerretani, patrizi fiorentini trasferitisi a Roma rispettivamente per affari e per completare la propria formazione culturale, maturano la propria vocazione religiosa presso la comunità oratoriana di Santa Maria in Vallicella, e fondano nel 1632 la Congregazione fiorentina dell'Oratorio di San Filippo Neri, su modello di quella romana, benché indipendente da essa². Dopo altri ordini controriformati – Gesuiti, Teatini, Camilliani, Barnabiti e Scolopi – i Padri dell'Oratorio si inseriscono, col favore del granduca Ferdinando II de' Medici, e soprattutto delle granduchesse reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, in una realtà urbana funestata da una grave crisi economica e politica causata dalle conseguenze della Guerra dei Trent'Anni, dalle cattive annate agricole, dalla caduta del commercio della seta e dalle epidemie di tifo esantematico (1620-22) e peste (1630-33)³. Complesse vicende portano, nel 1640, all'assegnazione della chiesa medievale di San Firenze ai padri della Congregazione dell'Oratorio che, per costruire una nuova chiesa, e valorizzarla attraverso l'ampliamento della piazza antistante, iniziano una politica di graduale acquisizione degli immobili circostanti.

Diversi architetti si avvicendano alla guida del cantiere della 'Chiesa Nuova' degli Oratoriani, ciascuno con un proprio progetto che modifica del tutto o in par-

te quello del predecessore. Tra il 1644 e il 1645 Pietro da Cortona, già impegnato nell'importante cantiere pittorico delle Sale dei Pianeti in palazzo Pitti, studia diverse soluzioni progettuali per San Firenze ed è nominato ufficialmente architetto della fabbrica dopo un 'concorso' – o meglio, una 'consulta'⁴ – con Gherardo Silvani e Giovanni Coccapani. Il suo grandioso progetto definitivo fallisce miseramente, ufficialmente per motivi economici – ma, molto probabilmente, anche per incomprendimenti di carattere culturale – dopo la realizzazione delle fondazioni della parte absidale. Dopo un'interruzione di quindici anni, nel 1660 Pier Francesco Silvani è incaricato di 'rimoderare' il disegno del maestro cortonese riducendo nelle dimensioni le grandiose colonne binate previste, e di aprire delle porte laterali, su richiesta del Granduca. Pier Francesco Silvani prende ufficialmente il posto di Pietro da Cortona nel 1667, con un progetto completamente diverso, comprendente chiesa, oratorio e residenza per i Padri. Delle prime fasi progettuali restano 41 disegni conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, e il modello ligneo del progetto finale di Pier Francesco Silvani, attualmente nel deposito del Museo Bardini. Del progetto ufficiale di Pier Francesco Silvani è realizzato il solo oratorio lungo via dell'Anguillara, a partire dal 1668; tra il 1672 e il 1673 viene edificata, sempre sotto la direzione di Pier Francesco Silvani, una sagrestia laterale rispetto all'oratorio, non prevista dal progetto precedentemente approvato. Benché l'oratorio non possa dirsi ancora del tutto compiuto, esso è subito officiato come chiesa.

Il cantiere lungo via dell'Anguillara è riaperto dal 1681 al 1683, con la realizzazione, dietro l'oratorio, di un alloggio per i novizi: di tale corpo di fabbrica, che modifica profondamente il progetto di Pier Francesco Silvani, non si conosce, a oggi, né il progettista, né il direttore dei lavori. Tra il 1713 e il 1714, sotto la direzione di Giovan Battista Foggini, scultore e architetto, sono eseguiti gli interventi necessari a trasformare effettivamente il nuovo oratorio in chiesa: gli altari laterali in pietra con le rispettive tavole, la cantoria in controfacciata. Foggini studia, inoltre, un interessante progetto per il completamento del complesso, pervenutoci in copia e ad oggi inedito. Nel 1714 a Giovan Battista Foggini subentra Giovacchino Fortini, suo allievo, incaricato di scolpire le due statue per la tribuna, due medaglioni in bassorilievo, due acquasantiere e altri elementi decorativi in marmo. Fortini si impegna inoltre ad assistere gratuitamente la fabbrica fino al suo completamento. Terminata la sua opera di assistenza al cantiere nel 1715, la sua presenza a San Firenze come scultore è documentata fino al 1736, anno della sua morte. Trasformato definitivamente il nuovo oratorio in chiesa, la vecchia chiesa di San Firenze, non ancora demolita, è adibita provvisoriamente ad oratorio. Al 1730 – data anticipata da tutte le fonti bibliografiche al 1715 – risale il progetto di Ferdinando Ruggieri per la facciata in pietra forte della nuova chiesa, completata nel 1733 dal gruppo scultoreo in marmo eseguito da Giovacchino Fortini.

images



1

Lo stato attuale e le fasi costruttive (da Mattatelli a.a. 2013-2014, vol. 2, p. 122).



2

Cosimo Zocchi, *Veduta della Chiesa dei R.PP. dell'Oratorio*, 1780 ca., incisione, Firenze, Museo storico-topografico di Firenze com'era, n° 20544 - Inv. Sop_za Gall.

Dal 1743 al 1749 Giovan Filippo Ciocchi realizza il corpo centrale della casa dei Padri, organizzato intorno a un grande cortile, citazione puntuale del cortile dell'Oratorio romano di Borromini.

Gli interventi finali sul complesso di San Firenze sono eseguiti secondo il progetto di Zanobi del Rosso, allievo di Ciocchi, a partire dal 1772, con la costruzione del nuovo oratorio e del retrostante nuovo corpo della casa per i Padri lungo Borgo de' Greci. Infine, il prospetto del complesso è reso unitario e simmetrico replicando sulla nuova ala la stessa facciata realizzata da Ruggieri per la chiesa, sul lato opposto del fronte⁵. I lavori possono dirsi del tutto finiti nel novembre del 1775.

2. I disegni di Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani al GDSU: la fortuna critica e la vicenda attributiva

Gli studi per la Chiesa Nuova di San Firenze conservati al GDSU fanno parte di una raccolta di cinquanta disegni di soggetto architettonico, precedentemente tutti erroneamente catalogati sotto il nome di Pietro da Cortona. Piuttosto complessa e interessante risulta la vicenda attributiva di tali disegni. L'effettivo corpus di disegni architettonici attribuiti a Pietro da Cortona è infatti molto limitato se confrontato con quello di Bernini o Borromini, o con gli studi di figura dello stesso Pietro, e solo raramente consente di ricostruire con precisione il processo progettuale. Di alcuni incarichi (come la facciata di Santa Maria in via Lata a Roma) non ci sono giunti disegni, mentre di altri si conservano solo elaborati grafici di bottega o copie di disegni di Pietro presumibilmente perduti⁶.

Come evidenziato da Elisabeth Kieven (2001) e Miriam Fileti Mazza (2014), la collezione è appartenuta prima a Giovanni Battista Nelli (1661-1725), matematico e architetto 'dilettante' e allievo di Giovan Battista Foggini; è ereditata poi da suo figlio, l'erudito Giovanni Battista Clemente (1725-1793); passa successivamente al latinista Michele Ferrucci (1801-1881), docente di Storia, Archeologia e Lettere Antiche all'Università di Pisa dal 1845, ed è acquisita, infine, dalle Gallerie fiorentine negli anni della direzione di Luca Bourbon Del Monte, in carica dal 1849 al 1860.

Pasquale Nerino Ferri (1885), nel suo 'Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze' (1885), cataloga i disegni 2226A-2262A come "Molti studi in pianta e in alzato per l'interno e l'esterno" della chiesa di San Firenze, attribuendoli a Pietro da Cortona.⁷ Molto probabilmente, l'attribuzione da parte di Ferri dell'intero corpus di disegni per San Firenze a Pietro da Cortona si basa sull'errata ricostruzione dell'iter progettuale riportata dal gesuita Giuseppe Richa (1754-1762) nelle sue *Notizie storiche delle chiese fiorentine*. Richa,

infatti, inverte cronologicamente l'ordine degli interventi di Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani:

[...] perché l'istituto di questi Padri è d'avere un Oratorio separato dalla Chiesa, per ivi fare le fruttuose loro tornate, a manritta poco distante dalla Chiesa di S. Firenze fu disegnata per quest'uso una fabbrica da Pier Francesco Silvani, e nel 1645 ai 26 di Maggio si fece la funzione di gettarvi la prima pietra [...]. Nel 1648 in via de' Buonfanti avvenne la morte di Giuliano del Senatore Giuliano Serragli, il quale per suo testamento lasciò erede la Congregazione de'Filippini, i quali volendo con quella ricca eredità secondare la pia mente del testatore, pensarono subito al disegno di una nuova Chiesa, che fu fatto da Pietro da Cortona, ma con idea così grandiosa, che per darvi esecuzione, oltre al suolo di S. Firenze, era di mestieri comprare una gran porzione di Borgo de'Greci. E però ripugnando la modestia de'Padri, non ostante, che si fossero principiate a scavare in Fiesole le alte colonne, si giudicò per allora d'ingrandire il nuovo Oratorio, riducendolo ad uso di più comoda, e pubblica Chiesa[...]⁸.

L'erronea attribuzione di Ferri a Pietro da Cortona, basata probabilmente su quanto scritto da Richa, risulterà fuorviante per gli studi prodotti nei decenni successivi.

Vittorio Moschini (1921) considera il gruppo di disegni degli Uffizi “degno di uno studio particolare e preciso” e ne analizza alcuni, senza però sfiorare il problema attributivo e critico:

[...] Nei disegni rimastici si osservano moltissime variazioni e d'ogni sorta. Ricorre attraverso tutte le differenze l'idea di una grande chiesa a tre navi, con pianta a croce latina e sormontata da una grande e alta cupola all'incrocio dei bracci. Cappelle si aprivano lungo le navi laterali e grandi finestre davano luce alla chiesa, aperte nella parete della nave di mezzo. Quello che è caratteristico di ogni progetto è il grande impiego delle colonne, veramente profuse, a reggere trabeazioni, a inquadrare altari, a sostenere i molti coretti ove il Cortona si prende cura di disegnare musici e cantori, pensando anche alla musica che doveva inondare la chiesa e renderla più melodiosa e stupefacente [...]⁹.

Nel 1941 il progetto di Pietro da Cortona per San Firenze è oggetto della tesi in Storia dell'Arte di K. Janet Hoffman (1941), della New York University¹⁰. La studiosa statunitense cerca di ricostruire l'iter progettuale a partire dall'analisi dei disegni degli Uffizi, riprodotti per la prima volta, di cui l'attribuzione cortoniana di Ferri, ancora

una volta, non è messa in discussione. K. Janet Hoffman non effettua ricerche sulle fonti documentarie e desume le informazioni storiche principalmente dalle *Notizie storiche* di Giuseppe Richa, in gran parte errate. Tali presupposti rendono il suo lavoro inesatto dal punto di vista storico; tuttavia la minuziosa analisi dei disegni e le corrette relazioni stabilite tra piante e sezioni – risultato non banale, date le differenze di scala tra elaborati facenti parte dello stesso progetto – risultano efficaci nell’individuazione delle diverse fasi progettuali e delle transizioni da una fase all’altra.

Nel catalogo della mostra dedicata a Pietro da Cortona tenutasi nella stessa Cortona nel 1956, Alessandro Marabotti Marabottini (1956) accenna brevemente all’esistenza dei progetti per San Firenze¹¹, come, alcuni anni dopo, Giuliano Briganti (1962)¹²; Rudolf Wittkower (1958), nella sua breve ma accurata biografia dell’artista in *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, si limita a citare il progetto per San Firenze, che “avrebbe potuto essere una delle più importanti opere ecclesiastiche del Cortona”¹³, e scrive in una nota: “I problemi che presentano questi disegni sono assai complessi. Il principale disegno del Cortona sembra sia quello Uffizi 2231”; accenna, inoltre, alla tesi inedita di K. Janet Hoffman¹⁴.

Il primo intervento critico a proposito dell’attribuzione dei progetti per San Firenze è dovuto a Paolo Portoghesi (1961), che, in un articolo a proposito dei progetti degli architetti italiani per il Louvre, descrivendo le caratteristiche grafiche degli elaborati progettuali di Pietro da Cortona scrive:

Un esempio di attribuzioni non sostenibili è quello che riguarda un gruppo di disegni di carattere pittorico considerati come riguardanti il progetto cortoniano per S. Firenze. A parte la mancanza di tangenze con le numerosissime piante disegnate per questa chiesa (a loro volta solo in parte riferibili a Pietro), mancano in essi le caratteristiche più sottili e perciò probanti del linguaggio cortoniano. [...]. La discontinuità e la variabilità di peso luminoso del ductus cortoniano è qui decisamente assente¹⁵.

Un intervento più esteso sull’argomento è quello di Francesco Gurrieri (1969) che, in un articolo intitolato *L’architettura di Pietro da Cortona* in margine al convegno per il terzo centenario dalla morte dell’artista, riassume brevemente la vicenda del progetto non realizzato, e analizza alcuni dei disegni degli Uffizi cercando “[...] una possibile comune matrice spaziale, di cui alcuni disegni potrebbero essere successive rielaborazioni”, sebbene essi siano “difficilmente ordinabili cronologicamente”¹⁶; ancora una volta, però, non è messa in dubbio l’attribuzione cortoniana dei disegni.

Elisabetta Rasy (1972) in *Pietro da Cortona. I progetti per la “Chiesa Nuova” di Firenze*¹⁷, analizza sistematicamente la documentazione conosciuta sull’argomento e aggiunge ad alcune lettere a Cassiano del Pozzo e ai principi Medici, già pubblicate da Gio-

vanni Bottari (1754) e Hans Gesenheimer (1909), altre due lettere inedite di Pietro da Cortona conservate all'Archivio di Stato di Firenze: una, datata 4 ottobre 1660, in risposta a quella già nota del cardinale Giovan Carlo de' Medici, l'altra del 27 novembre dello stesso anno al principe Mattias de' Medici. L'autrice ricostruisce, in questo modo, un quadro più completo delle modifiche al progetto di San Firenze sottoposte a Pietro da Cortona in quell'anno, e delle obiezioni dell'architetto in proposito. Elisabetta Rasy analizza poi separatamente le sezioni e le piante conservate agli Uffizi, confrontandole con altre architetture, ma senza cercare di mettere gli elaborati in relazione tra loro. Il problema attributivo risulta complesso, "non solo per la mancanza di un completo materiale documentario ma per la possibilità di un'architettura cortoniana diversa da quella conosciuta"¹⁸, e conclude mettendo in evidenza le caratteristiche ibride dei progetti, con elementi di origini romane e fiorentine:

Se non estranei sicuramente eterogenei si presentano dunque i progetti attribuiti dal Ferri a Pietro da Cortona per il S. Firenze rispetto ai due punti di riferimento storico-critico sicuri, cioè l'ambiente del Barocco romano e quello dell'architettura secentesca fiorentina. A questa matrice, così evidentemente composita, si può ascrivere il carattere di irrealizzabilità della maggior parte dei progetti, ricordando che certe 'combinazioni' architettoniche (quella, in questo caso, di un codice con una struttura spaziale di diversa origine) non sono produttive, se non nel momento e nella misura in cui tale natura composita viene risolta e travolta nella possibilità di porsi come «pratica artistica» dell'architettura, quando è veramente tale¹⁹.

Un apporto fondamentale agli studi su San Firenze è dovuto alla studiosa australiana Caroline Coffey (1976, 1978), con due importanti contributi tratti dalla sua tesi di dottorato: *The projects of Pietro da Cortona and Silvani for the Church of San Firenze in Florence* e *Pietro da Cortona's project for the Church of San Firenze in Florence*²⁰. Per quanto riguarda il problema attributivo dei disegni degli Uffizi, Caroline Coffey considera attribuibile a Pietro da Cortona il solo disegno GDSU 2251 A. Il disegno, molto schematico, è certamente relativo al suo progetto – e l'autrice cita, per avvalorare l'ipotesi, le analogie con la chiesa dei Santi Luca e Martina – ma non necessariamente autografo: potrebbe essere, infatti, una variante disegnata da un altro architetto, oppure una delle diverse soluzioni che il Cortona stesso potrebbe aver pensato per San Firenze. Della pianta GDSU 2251 A è disegnata, per la prima volta, un'ipotesi di collocazione nel tessuto urbano. A proposito del progetto di Pietro da Cortona, sono inoltre pubblicati due schizzi autografi inediti, a corredo di una lettera di Pietro da Cortona a padre Girolamo Barnabei, già pubblicata da padre Cistellini nel 1970. Coffey ipotizza che il disegno GDSU 2252 A possa essere lo

studio di un progetto non eseguito per la Collegiata di Ronciglione – progettata da Girolamo Rainaldi e Francesco Peparelli – dalla quale, secondo un manoscritto settecentesco attribuito al fratello laico di Congregazione Giovanni Margheri, Pietro da Cortona aveva tratto ispirazione. Tutti gli altri progetti per San Firenze conservati al GDSU sono invece attribuiti a Pier Francesco Silvani. In particolare è analizzata, e riprodotta ipoteticamente nel tessuto urbano, la pianta GDSU 2259 A, le cui misure variano di poco rispetto alla pianta GDSU 2251 A: sovrapponendo i due disegni, i piloni della crociera, infatti, corrispondono, mentre le principali differenze sono le semicolonne addossate ai piloni e l'apertura degli ingressi laterali²¹.

Per quanto riguarda i progetti attribuiti a Pier Francesco Silvani, l'autrice cerca di ricostruirne una cronologia in varie fasi attraverso le lettere pubblicate da Gesenheimer (1909) ed Elisabetta Rasy (1972) e altri documenti, e di individuare alcuni degli elaborati riconducibili a ciascuna fase; non cerca però di mettere in relazione le piante con le relative sezioni²².

Carlo Cresti (1990), nel suo volume sull'architettura fiorentina del Seicento, dedica due lunghi paragrafi alla vicenda progettuale e costruttiva di San Firenze, e in particolare al lavoro di Pietro da Cortona e di Pier Francesco Silvani²³. Cresti considera improbabile l'ipotesi di Caroline Coffey sulla relazione tra il disegno GDSU 2252 A e la Collegiata di Ronciglione, poiché quest'ultima non ha colonne ma pilastri. Egli ipotizza, pertanto, che il disegno GDSU 2252 A sia uno degli elaborati redatti per il concorso del 1645, e che il disegno GDSU 2251 A registri la correzione delle dimensioni dell'abside dopo la gettata delle fondazioni del coro. Tra gli altri disegni degli Uffizi, Cresti data al 1658 le sezioni GDSU 2244 A, 2245 A, 2246 A e 2247 A – simili per caratteristiche grafiche e architettoniche – in virtù di una data leggibile su un cartiglio dell'arco centrale della sezione 2244 A, notata in precedenza da K. Janet Hoffman (1941)²⁴, e individua la pianta GDSU 2219 A come la più vicina alle caratteristiche delle sezioni. Tale gruppo di disegni è identificato con gli elaborati 'rimoderati' da Pier Francesco Silvani; la sezione GDSU 2238 A è identificata con una fase successiva, di 'mediazione'. L'autore evidenzia poi un "ritorno a caratteri decisamente cortoniani" nelle piante GDSU 2253 A, 2254 A e 2259 A, nelle quali sono introdotti, in modi diversi, gli ingressi laterali, secondo il desiderio del Granduca: "[...] non può sfuggire [...] sul fronte principale, il tema formale del colonnato curvilineo (che ricorda il portico cortoniano di S. Maria della Pace e quello berniniano di S. Andrea al Quirinale), difficilmente assegnabile ad un architetto fiorentino"²⁵; individua inoltre la corrispondenza tra le sezioni GDSU 2260 A e 2261 A e la pianta 2259 A. Per quanto riguarda il progetto 'ufficiale' di Pier Francesco Silvani, del 1668, Cresti individua le piante GDSU 2220 A, 2222 A e 2223 A come "[...] fasi di avvicinamento all'impianto planimetrico segnato nel foglio 2225 A in base al quale venne eseguito il modello ligneo"; al modello ligneo corrisponde particolarmente, in sezione, il disegno 2229 A: "[...] Il Silvani cancellava quindi il ricordo delle grandi colonne cortoniane intessendo le

pareti interne mediante paraste scanalate che coerentemente portava anche all'esterno per marcare gli scatti in oggetto delle superfici”²⁶.

Nella monografia *Pietro da Cortona architetto*, Annarosa Cerutti Fusco e Marcello Villani (2002) considerano valida la tesi di Cresti, che riconduce in ambito cortoniano le piante GDSU 2251 A, 2252 A e 2256 Ar,v, “[...] in cui spiccano appunto le colonne binate della navata e le convessità della facciata e dei bracci del transetto”²⁷, mentre meno plausibile è considerata l’attribuzione a Pietro da Cortona degli elaborati GDSU 2259 A, 2260 A, 2261 A, “[...] che presentano i pilastri tra le colonne, sempre e tenacemente rifiutati dal Berrettini, e che quindi si configurano come quelle soluzioni di compromesso inizialmente delineate da Pierfrancesco Silvani, ma non accettate da Pietro”. In accordo con quanto scritto dallo stesso Cresti sui restanti elaborati:

decisamente affrancate dall’idea originaria cortoniana, appaiono le soluzioni visibili in una terza, e più nutrita serie di disegni, che corrisponde quindi verosimilmente alla successiva fase di progetto, coincidente con la sostanziale estromissione del Berrettini dall’effettiva responsabilità del progetto. Pierfrancesco Silvani, forse anche grazie alla volontà di confrontarsi con un progetto cortoniano così rilevante e completo nella sua definizione, indubbiamente assunse poi un atteggiamento più aperto verso le innovazioni romane, specialmente quelle relative al rapporto tra architettura e contesto urbano [...]”²⁸.

Chiara Baglione (2003) considera riferibili al progetto di Pietro da Cortona tre sole piante, tra i disegni del GDSU: conferma l’attribuzione della pianta GDSU 2252 A, di impianto ‘gesuitico’ e caratterizzata dalle grandi colonne libere binate lungo la navata, “più chiaramente riconducibili ai modi compositivi di Pietro”, e dalla controfacciata convessa tra due parti rettilinee “a somiglianza della soluzione adottata in Santi Luca e Martina”²⁹; individua poi come corrispondente a un progetto successivo dello stesso Cortona, ma di dimensioni maggiori, la pianta GDSU 2251 A, e la pianta 2256 A v come un ridisegno del progetto stesso³⁰. Le piante GDSU 2259 A, 2260 A e 2261 A sono invece ricondotte alla revisione del progetto a opera di Pier Francesco Silvani³¹.

Jörg Martin Merz (2007, 2008), invece, riconduce al progetto di Pietro da Cortona la sola pianta GDSU 2251 A e il ritaglio di pianta 2262 A, attribuendole alla mano di un anonimo collaboratore dell’artista³².

Alla luce degli studi precedentemente condotti sul complesso di San Firenze, è quindi evidente come la fase più problematica dal punto di vista storico-critico sia il lungo iter di ‘rimoderazione’ del progetto finale di Pietro da Cortona ad opera di Pier Francesco Silvani. Benché diversi studiosi abbiano tentato di ricostruire tale percorso mettendo in relazione i disegni conservati al GDSU con lo scambio epistolare tra Pietro

da Cortona e i principi di casa Medici, la completezza dei loro studi, condotti attraverso la sola osservazione dei disegni, è stata ostacolata da fattori di carattere pratico e grafico, come la differenza di scala tra piante e sezioni, e la presenza di elaborati ‘ibridi’ – sezioni di passaggio, aventi caratteristiche miste e parzialmente corrispondenti a più piante. Riportando alla stessa scala, attraverso un programma di disegno vettoriale, le fotoproduzioni di tutti gli elaborati, è stato possibile abbinare con assoluta certezza le piante alle relative sezioni, e stabilire dei confronti dimensionali tra progetti diversi, in modo da poter operare un più sistematico confronto con le fonti scritte, e procedere così a un’ipotesi di datazione dei disegni, ricostruendo con migliore approssimazione il percorso di trasformazione operato da Pier Francesco Silvani sul progetto di Pietro da Cortona.

3. I disegni di Pietro da Cortona

Pietro da Cortona, già dal 1633 in rapporto lavorativo e spirituale con la Congregazione dell’Oratorio di Roma³³, è menzionato per la prima volta in quanto architetto della ‘Chiesa Nuova’ di San Firenze in una supplica indirizzata dai Padri al Granduca in data 7 gennaio 1645, volta ad ottenere il permesso di avvalersi della piazza situata dietro la chiesa e raddrizzare il Borgo de’Greci: la nuova fabbrica, “[...] più capace e più proporzionata alla frequenza di popolo [...]”, sarà “[...] riguardevole, e di ornamento particolare alla Città per dover essere fatta da un Architetto tanto insigne, quanto è il Cortona[...]³⁴”.

Soltanto il 6 marzo, però, il progetto di Pietro da Cortona è scelto ufficialmente: da una nota sul *Libro dei Decreti* si apprende infatti dell’esistenza di tre progetti, realizzati rispettivamente da Pietro da Cortona, Gherardo Silvani e Giovanni Coccapani, e sottoposti al giudizio della Congregazione nell’ambito di una ‘consulta’, come era consuetudine per le committenze dei Filippini:

Essendosi fatto fare diversi disegni della nuova chiesa da fabbricarsi, cioè uno del Sig. Dottore Coccapani, uno del Sig. Gherardo Silvani, et ultimamente uno dal Sig. Pietro Berrettini da Cortona detto il Cortona, fu proposto di quale dei suddetti disegni si doversi fare elezione. Fu risoluto da tutti comunemente che si dovesse eleggere quello del Sig. Pietro Berrettini, come più bello di tutti, e per conseguenza che il medesimo Sig. Pietro si dovesse eleggere ancora per architetto, essendosi certi che da un soggetto tale non si poteva sperare se non opera corrispondente, e senza eccezione³⁵.

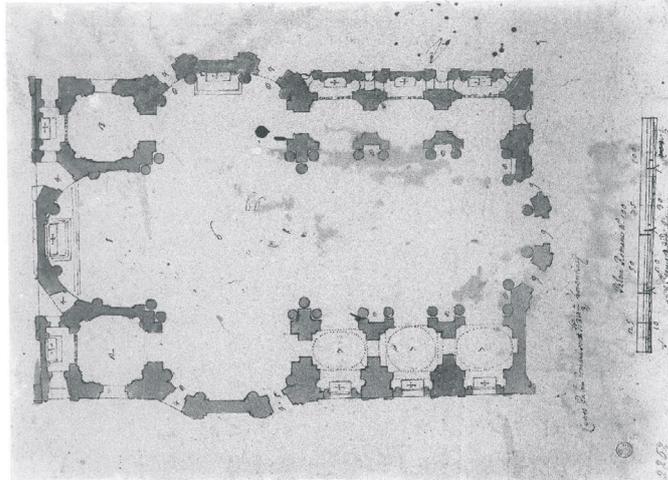
Come spiega efficacemente Joseph Connors a proposito del progetto di Borromini per l’Oratorio romano, gli Oratoriani:

[...] per arrivare al miglior disegno possibile preferivano servirsi di consulte. A differenza di un concorso, una consulta consentiva gradualità e stratificazione di esperienza. I partecipanti al concorso lavoravano in isolamento, mentre un membro della consulta era sempre al corrente delle idee accumulate dai suoi predecessori, [...] poiché gli veniva mostrato l'ultimo disegno disponibile. I primi lottavano per ottenere l'incarico e nei loro progetti l'originalità era un valore; i membri della consulta potevano solo sperare di esercitare una certa influenza su un progetto che qualcun altro avrebbe eseguito, e per quanto li concerneva, l'originalità poteva essere un difetto. I membri della consulta svolgevano al meglio il loro compito offrendo dei limitati consigli volti a migliorare un disegno dato [...]. Quando un gruppo di disegni può essere ordinato in una sequenza chiara, dove si riscontra un continuo e progressivo perfezionamento di un progetto, allora tale testimonianza indica che c'era stata una consulta e non un concorso³⁶.

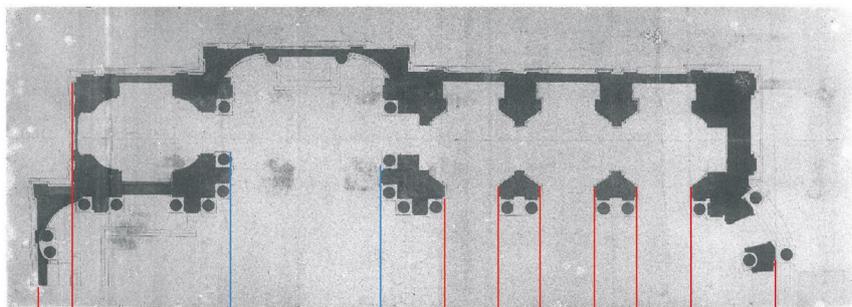
L'iter progettuale di Pietro da Cortona per la ricostruzione della chiesa di San Firenze risulta abbastanza complesso, benché concentrato in un breve arco di tempo, e testimoniato da molti documenti e soli due disegni di pianta, più alcuni schizzi e una medaglia di fondazione che riporta il disegno della facciata. Le relazioni tra i dati desumibili dalle diverse fonti, inoltre, sono certe soltanto in alcuni casi, e ipotetiche in tutti gli altri.

Sono certamente attribuiti a Pietro da Cortona due distinti progetti, identificabili con le planimetrie GDSU 2252 A e GDSU 2251 A, la cui evidente differenza di scala è strettamente legata al mutamento delle condizioni economiche della Congregazione (fig. 3).

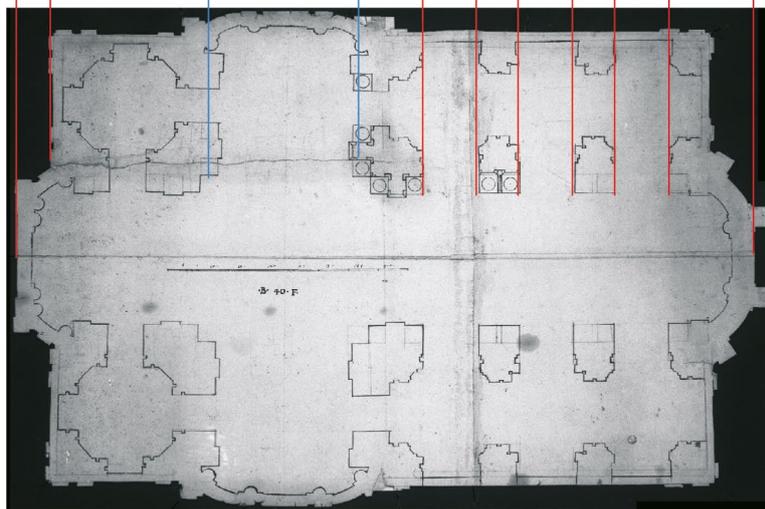
Il disegno GDSU 2252 A, sicuramente tracciato dalla mano di Pietro da Cortona e databile, con buona probabilità, agli ultimi mesi del 1644, rappresenta un progetto di dimensioni abbastanza contenute, pensato probabilmente in un momento in cui la Congregazione non dispone ancora di grandi risorse economiche. La planimetria è a croce latina di proporzioni 'tozze', molto vicina a una croce greca, con tre cappelle laterali per parte, ciascuna coperta da una piccola cupola, e due cappelle absidali. La facciata è convessa nella parte centrale, con colonne libere in controfacciata. L'impianto generale richiama alla mente la croce greca elaborata a partire dal 1635 per la chiesa dei Santi Luca e Martina. Segue un progetto del quale non resta alcuna planimetria, le cui caratteristiche sono desumibili da alcuni documenti: una perizia eseguita per conto dei Capitani di Parte Guelfa, e il memoriale di una controversia mossa alla Congregazione dalla Pia Opera delle Fanciulle di San Niccolò attestano l'esistenza, tra gennaio e febbraio 1645, di un progetto diverso sia dalla planimetria GDSU 2252 A che dalla GDSU 2251 A. Unica testimonianza grafica di questa fase progettuale intermedia potrebbe essere il prospetto inciso su una delle medaglie di fondazione³⁷, il quale non trova corrispondenza né nella pianta GDSU 2252 A, né nella GDSU 2251



2252 A



2256 Av



2251 A

3

Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani, *I progetti per San Firenze e il primo progetto 'rimoderato'* (da Mattatelli a.a. 2013-2014, vol. 2, p. 135). Dall'alto: Pietro da Cortona, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, pianta, 1644, stilo, penna e bistro su carta bianca, 44 x 26,9 cm, Firenze, GDSU 2252 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, metà pianta, 1660 ca., matita nera, penna, bistro su carta bianca, 76 x 187 cm, Firenze, GDSU 2256 Av; Carlo Morosi (attr.), *Copia del progetto di Pietro da Cortona per la chiesa di San Firenze*, pianta, 1658, matita nera e penna su carta bianca, 74,3 x 49,3 cm, Firenze, GDSU 2251 A.



4

Jacopo Tarchiani, *Medaglia di fondazione di San Firenze* (oggi perduta), 1645 (da Cistellini 1970, p. 40).

A (fig. 4). Infine, la planimetria GDSU 2251 A – insieme al frammento di planimetria GDSU 2262 A, disegnato esattamente nella stessa scala – rappresenta un progetto più ambizioso e dispendioso, di grandi dimensioni, elaborato probabilmente in seguito alla promessa di lascito testamentario da parte di Giuliano Serragli, gentiluomo fiorentino molto vicino alla Congregazione³⁸. Il disegno GDSU 2251 A, molto schematico, è certamente una delle due copie del progetto eseguite nel 1658 da Carlo Morosi, un disegnatore facente parte, probabilmente, della cerchia di Pier Francesco Silvani, rimasta presso la Congregazione, mentre l'altra copia, dalla quale è probabilmente tratto il ritaglio GDSU 2262 A, più dettagliato, è inviata a Pietro da Cortona a Roma³⁹. Nonostante il disegno non sia autografo, esso rappresenta certamente l'ultimo progetto elaborato da Pietro da Cortona per San Firenze: trova, infatti, piena corrispondenza negli schizzi autografi con alcune modifiche 'in corso d'opera' che corredano una lettera dell'artista a padre Girolamo Barnabei, religioso dell'Oratorio di Roma e suo collaboratore, datata 12 novembre 1645⁴⁰. La planimetria presenta un notevole accrescimento di scala rispetto alla GDSU 2252 A. Il disegno si presenta molto schematico e incompleto – non sono segnate tutte le colonne, né le aperture – è ritagliato

lungo i contorni e sembra sostanzialmente volto a specificare l'articolazione del pilone di crociera con colonne libere, sicuramente confrontabile anch'esso con quelli presenti nella chiesa dei Santi Luca e Martina. Altre interessanti informazioni sul 'progetto definitivo', in particolare su numero e dimensioni delle colonne (probabilmente 16 in facciata), possono essere desunte dalle note di pagamento autografe di Pietro da Cortona relative al modello ligneo eseguito nell'occasione, purtroppo perduto (19 marzo 1645 - 20 dicembre 1645)⁴¹, e dai documenti relativi al lavoro degli scalpellini (2 dicembre 1645 - 27 gennaio 1646)⁴².

4. Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani

Pier Francesco Silvani, figlio dell'architetto fiorentino Gherardo, lavora stabilmente per gli Oratoriani dal 1658 al 1673. La prima fase del suo lavoro, dal 1658 al 1666, consiste nel tentativo di 'rimoderare' il progetto di Pietro da Cortona - riducendo nelle dimensioni le colonne, in particolare - affinché, ridimensionando la spesa, l'opera possa essere portata a compimento, e nell'aprire delle porte laterali, su suggerimento del granduca Ferdinando II de' Medici. Negli anni successivi, dal 1667 al 1673, accantonato il progetto di Pietro da Cortona, Pier Francesco Silvani elabora un proprio progetto, che verrà realizzato solo in parte. L'intero iter progettuale è documentato da 41 disegni conservati presso il GDSU e un grande modello ligneo del progetto finale, conservato presso il museo Bardini di Firenze. Lo studio del corpus di disegni per San Firenze - composto da 11 piante, 20 sezioni longitudinali, 3 sezioni trasversali, 6 dettagli di sezione e un prospetto della facciata - si è rivelato particolarmente difficile: i disegni, infatti, non sono datati, e molti di essi non presentano alcun riferimento metrico; non sempre è possibile, inoltre, individuare le esatte corrispondenze tra piante e sezioni poiché probabilmente alcune piante non sono giunte fino a noi, oppure perché le modifiche sono state operate direttamente in sezione, creando così delle sezioni 'di transizione' tra un progetto e l'altro. Il carteggio tra i principi di casa Medici e Pietro da Cortona, insieme ad altri documenti tratti dal *Libro dei Decreti* della Congregazione e dal *Quaderno di Cassa* della Fabbrica, consente di individuare, tra i 41 disegni, quelli che corrispondono alle varie fasi dell'iter progettuale scaturito dal confronto 'a distanza' tra i due artisti.

Il 20 luglio 1660 è registrato sul *Libro di Entrata e Uscita della Fabbrica* un pagamento di 20 scudi

[...] al signore ... Silvani Architetto per più e diverse fatiche durate in levare la pianta del sito dove si deve fabbricare la Chiesa Nuova per appun-

to in fare diverse piante del disegno del signore Pietro da Cortona alcune altre rimoderate, in disegnare la facciata di dentro del disegno di detto signor Pietro, e dell'altro rimoderato [...]»⁴³.

Il nome di battesimo dell'architetto è omissis: potrebbe perciò trattarsi di Gherardo, ottantunenne ma ancora attivo in diversi cantieri fiorentini, o del figlio Pier Francesco. L'enigma è presto risolto: tre giorni dopo, infatti, compare per la prima volta sul *Libro dei Decreti* della Congregazione il nome di Pier Francesco Silvani, designato per “[...] moderare e ridurre a molto minore forma, e spesa[...]” il progetto di Pietro da Cortona, il cui cantiere è ormai interrotto da quindici anni. Il progetto ‘rimoderato’ da Pier Francesco Silvani è sottoposto al giudizio dei Padri, i quali “[...] dubitando [...] approvare tal moderazione, e disegno in riguardo di qualche alterazione di esso, e della spesa eccessiva e lunghezza di tempo che credono possa apportare seco per condurlo a fine, e perfezione [...]”⁴⁴, ne lasciano l'approvazione ultima al Preposito Padre Cerretani, in virtù dell'autorità concessagli sulla Fabbrica dal benefattore Giuliano Serragli. È l'inizio di una lunga e complessa controversia a distanza, per corrispondenza e per interposta persona, tra l'architetto fiorentino emergente, desideroso di imporre una sempre più personale rivisitazione del progetto, e l'anziano artista cortonese, che con tutte le proprie forze cerca di difendere il disegno originario dalle altrui contaminazioni. Questo ‘dialogo a distanza’ tra Pier Francesco Silvani e Pietro da Cortona è testimoniato da alcuni carteggi tra quest'ultimo e i principi di casa Medici – il cardinale Giovan Carlo, il principe Mattias e il Granduca stesso – in cui Pier Francesco non è mai menzionato.

Il 18 settembre, il cardinale Giovan Carlo de' Medici scrive a Pietro da Cortona che presto si potrà rimettere mano al cantiere interrotto 15 anni prima e gli sottopone un progetto già ridimensionato da Silvani:

[...] Il Padre Francesco Cerretani preposto della Congregazione dell'Oratorio [...] è in grado di poter presto rimettere mano alla fabbrica della chiesa di cui Vostra Signoria compose un ricco modello. Non ha dato principio al lavoro senza l'approvazione del Granduca. Questi crede che vi stieno bene delle uscite o porte di fianco corrispondenti alla magnificenza della chiesa, al che non pareva lasciato luogo nel modello. Per contentare il Granduca il Cerretani ha riformato dolcemente nell'altezza e grossezza tutti i colonnati e pilastri lasciandoli nella loro proporzione. Esamini ogni cosa e riferisca [...].

Le modifiche proposte, riguardanti l'apertura di porte laterali e la riduzione delle dimensioni delle colonne sono però attribuite a Padre Francesco Cerretani – che molto probabilmente affianca Pier Francesco Silvani in questa fase – su suggerimento del Granduca⁴⁵.

Il 4 ottobre Pietro da Cortona risponde alla lettera del cardinale:

[...] Essendo stato onorato di una lettera di Vostra Altezza nella quale si compiace favorirmi de suoi comandi circa la fabbrica del Padre Cerretani e essendo io stato sempre ansioso di essi per potere in parte adempire li obblighi infiniti che tengo alla Serenissima Casa e per potere incontrare il lor genio et havendo ricevuto li disegni, et considerateli, ho visto in quello che hanno mandato per corretto, esserci assai scorrettioni perché avendoci aggiunti li pilastri et sminuite le colonne alla altezza della fabbrica della chiesa per rimanere assai piccole. L'ordine delle finestre di sopra assai sproorzionato in grandezza. Che poi ciò abbino fatto per cavarci le porte laterali si puole avere questo intento senza diminuzione della colonna, con mantenere la grandezza di prima et anco della Chiesa et acciò habbino havuta soddisfazione di dette porte laterali, io ho pensato potersi fare in due maniere et manderò li disegni dell'una et dell'altra maniera: in oltre stimo che in questa fabbrica non ci sia cosa maggiormente riguardevole che la grandezza di queste colonne, et fermo dal principio destinate. Colonne di quella grandezza perché non è così il Padre Cerretani, il quale doppo grande riflessione alla grandezza, hebbe qualche difficoltà nel modo di condurre e accennandomi questo suo pensiero non solo l'assicurai ma mandai così in Fiorenza il Patron Filippo che habbita in Carrara quale fu a riconoscerle e si offerse senza alcuna differenza et per essere questi homo assai pratico et haversi maneggiati pesi assai maggiori di queste colonne se egli puole indebitamente credere avendo condotti in Roma marmi di straordinaria grandezza, e perciò feci istanza al Padre Cerretani, che sollecitasse a far venire queste colonne avendo l'occasione di quest'uomo così pratico perché avendo la congiuntura di un huomo simile, non bisogna perdere l'occasione; tutto ciò il padre Cerretani ha molto bene compreso, sebene sempre se ne è andato in discorsi, senza mai venire all'opera e in più sotto ha messo sempre difficoltà et cavillationi per potere sminuire dette colonne, alla diminuzione delle quali io per mio parere mai acconsentirò, stando che diminuendole conosco guastarsi la proporzione di ogni cosa. Stimo gran fortuna di questa fabbrica di essere sotto la protezione di Vostra Altezza acciò si risolvino le perplessità et cavillationi del padre Cerretani facendo a Vostra Altezza umili riverenze [...]⁴⁶.

L'artista non accetta il tentativo di modificare le dimensioni di colonne e pilastri, percepito come una radicale trasformazione e deformazione della sua concezione originaria, e ribadisce il proprio disappunto il 27 novembre in risposta ad una lettera di Mattias de'Medici ricevuta per mano del duca Strozzi:

images

[...] Dal signor Duchà Strozzi fui onorato di una lettera di Vostra Altezza et insieme mi significò la diminuzione delle colonne che si deve fare di S. Filippo per moderare la spesa la quale mi presuppose importare duemila scudi ciascheduna colonna e questa mi pare una grandissima disorbitanza et havendo mostrato al Signor Duchà li disegni et fattoli vedere l'errore grande che si commetteria nel diminuire dette colonne mostrò restarne apagato conforme credo che aveva dato parte a Vostra Altezza et inoltre li rappresentai che con ochasione di aquistare le porte laterali e per alegerire la spesa conforme all'intenzione del Padre Cerretani io ne levo la terza parte di dette colonne tutto ciò io mi sono disposto a fare per incontrare il genio di Vostra Altezza et assieme vedere se in questa guisa si potesse sodisfare al intenzione del detto Cerretani dubitando però che non abbia a fare di nuovo altra cavillatione [...]⁴⁷.

Dalla lettura dei documenti è possibile desumere un elenco di elaborati databili al 1660:

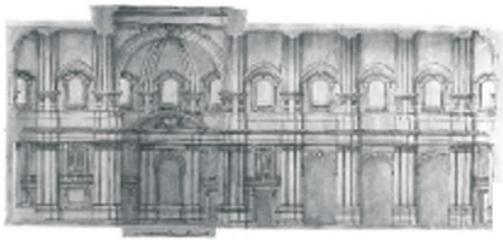
a) diverse copie della pianta del progetto di Pietro da Cortona, una delle quali è identificabile con la GDSU 2256 Av (fig. 3), e una copia della controfacciata (“facciata di dentro”), non pervenuta⁴⁸;

b) i disegni del progetto “rimoderato” da Silvani, identificati, in ordine di progressivo allontanamento dal progetto originario, nelle sezioni GDSU 2235 A, GDSU 2255 A, GDSU 2249 A, nelle piante GDSU 2253 A, GDSU 2254 A, GDSU 2256 A, e nella pianta GDSU 2259 A con le sezioni corrispondenti GDSU 2260 A, GDSU 2261 A, GDSU 2257 A (fig. 5);

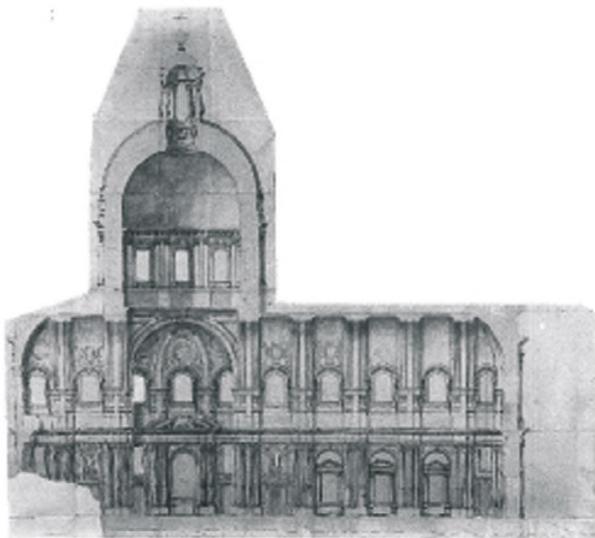
c) un nuovo progetto sottoposto al giudizio della Congregazione il 23 Luglio 1660, e inviato a Pietro da Cortona, probabilmente corrispondente alla pianta GDSU 2241 A con la relativa sezione GDSU 2242 A (fig. 6)⁴⁹;

d) due progetti inviati da Pietro da Cortona in risposta al nuovo progetto, non pervenuti, dei quali possiamo desumere alcune caratteristiche dagli scritti dello stesso artista: il 4 ottobre 1660, nella lettera a Giovan Carlo, egli assicura di poter aprire le porte laterali richieste dal Granduca in due diversi modi, “[...] senza diminuzione della colonna, con mantenere la grandezza di prima et anco della Chiesa[...]”⁵⁰; il 27 novembre, nella lettera a Mattias, propone inoltre di ridurre di un terzo il numero delle colonne – che diventerebbero quindi 20 o 22 – lasciandone però intatte le dimensioni, al fine di rendere il progetto più economico.

Dopo alcuni anni di interruzione dei lavori, a causa di controversie interne alla Congregazione circa la prosecuzione della Fabbrica, nel 1666 si ha notizia di un'ultima rielaborazione del progetto. Al 6 novembre risale, infatti, una lettera di Pietro da Cortona a Ferdinando II. L'ultima revisione del progetto da parte di Pier Francesco Silvani – il quale, ancora una volta, non viene nominato – è categoricamente rifiutata dall'artista, che invia in risposta le proprie correzioni:



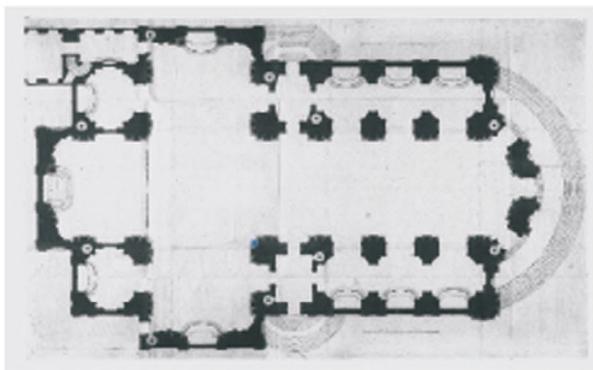
2257 A
132 b ca.



2260 A



2261 A



2259 A
132 b ca.

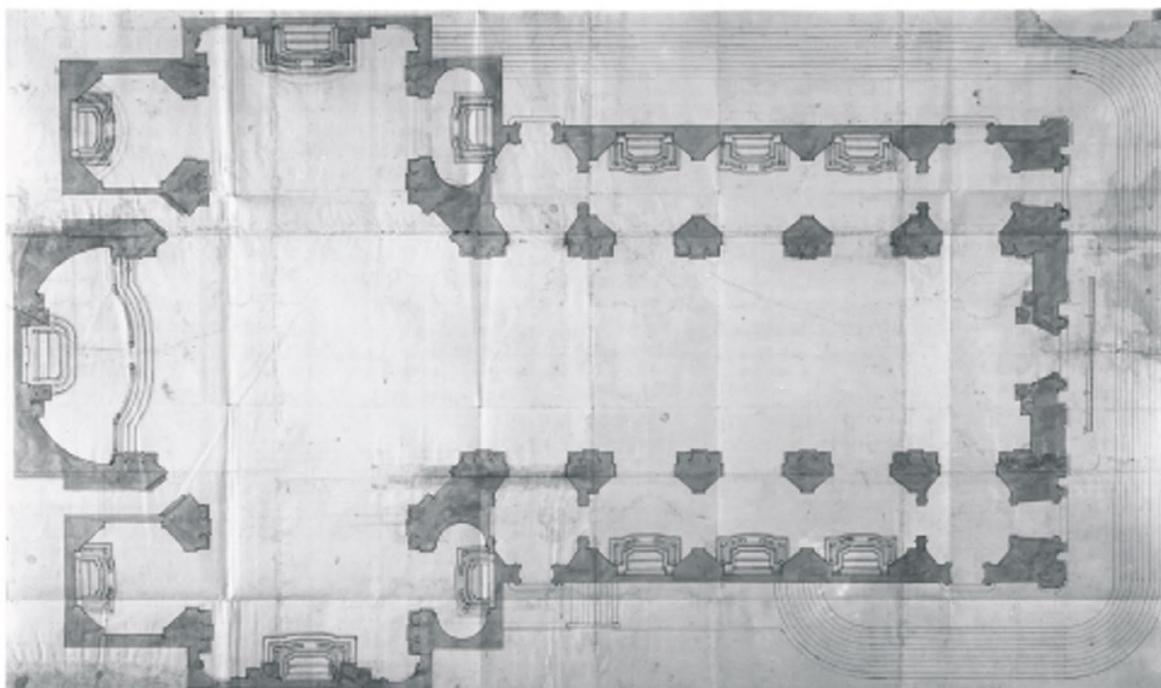
5

Pier Francesco Silvani, *Progetto per San Firenze*, 1660 (da Mattatelli a.a. 2013-2014, vol. 2, p. 142). Dall'alto: Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione longitudinale, 1660, penna e acquerello a colori su carta bianca, 194,7 x 108,2 cm, Firenze, GDSU 2257 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione longitudinale, acquerello a colori, penna, bistro su carta, 167,7 x 108 cm, Firenze, GDSU 2260 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione trasversale, penna, bistro, acquerello a colori su carta, 164,2 x 178,5 cm, Firenze, GDSU 2261 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, pianta, matita nera, penna e bistro su carta bianca, 106 x 171 cm, Firenze, GDSU 2259 A.

images



2242 A



2241 A

6

Pier Francesco Silvani, *Progetto per San Firenze*, 1660 (da Mattatelli a.a. 2013-2014, vol. 2, p. 144). Dall'alto: Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione longitudinale, 1660, penna e acquerello a colori su carta bianca, 92,3 x 163 cm, Firenze, GDSU 2242 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, pianta, 1660, tracce di matita nera, penna e acquerello a colori su carta bianca forata per spolvero, 185 x 107 cm, Firenze, GDSU 2241 A.

[...] L'ordinario passato inviai disegni della chiesa di S. Firenze dei padri costì di S. Filippo, quali me li aveva mandati a rivedere qua, cioè diversi da quelli che io avevo lasciato costì, quali avendoli fatti con aggiungervi una pilastra in mezzo alle due colonne che sono per la navata non mi pare che possano fare bono effetto, poichè il più che se ne faccia, non se ne fa più che dua, a ciò sia il pieno che il voto delle cappelle, e perchè io ne avevo scritto al padre Francesco Cerretani, e però o giudicato bene il farlo sapere a Vostra Altezza, a ciò non paia che io ci abbi acconsentito, si comme nella scala della parte del fianco di detta chiesa, quale, per essere la strada stretta e pendente, è necessario farci più scalini che nella facciata, e però se la vogliono è necessario farne alcuno dentro; è questo che mi occorre dire circha della fabbrica; e Vostra Altezza mi scuserà del troppo ardire che io mi sono preso in dare questo raguaglio, acìò non paia che io abbia aderito a questa mutazione [...]⁵¹.

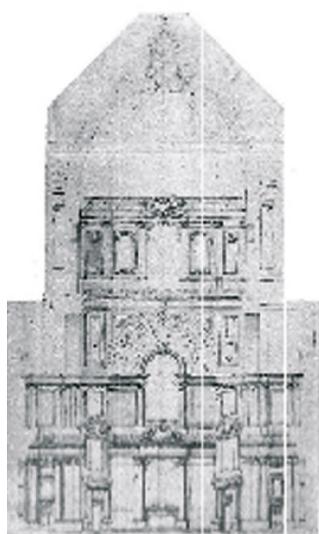
Del progetto inviatogli, Pietro da Cortona critica soprattutto l'alterazione del rapporto tra l'ingombro dei pilastri della navata e l'apertura delle cappelle, per mantenere il quale le cappelle avrebbero dovuto essere non più di due. A questa caratteristica corrisponde un gruppo di sezioni molto rifinite graficamente e acquerellate - le sezioni longitudinali GDSU 2239 A, 2246 A, 2247 A, le sezioni trasversali 2244 A e 2245 A, e il disegno preparatorio 2234 A: tutte hanno l'apertura delle cappelle pari all'ampiezza dei pilastri, questi ultimi con coppie di semicolonne molto distanziate, con confessionali e nicchie interposti. Le sezioni 2244 A, 2246 A e 2247 A, in particolare, fanno parte di un progetto unitario, la cui pianta non è stata individuata (fig. 7).

5. Il progetto di Pier Francesco Silvani

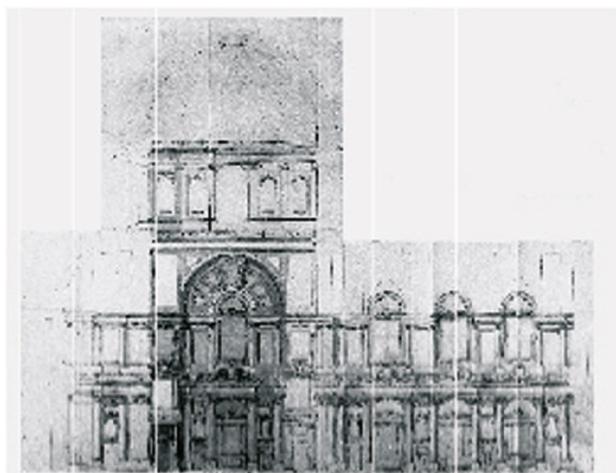
Dopo un soggiorno romano di tre mesi alla fine del 1667, finanziato dagli stessi Oratoriani, Pier Francesco Silvani elabora, tra il 1668 e il 1670, il suo progetto 'definitivo' per San Firenze, che verrà però in breve tempo modificato, e comunque realizzato solo in parte, lungo via dell'Anguillara. Giovanni Margheri, fratello laico della Congregazione, scriverà intorno al 1713 nelle sue memorie *Delli Studi e Reflexioni sopra la Fabbrica della Congregazione dell'Oratorio di Firenze*:

[...] E Dio non voglia che i Padri Avvenire si fondino e faccino caso di un tal Decreto che fù fatto fare dal Signor Silvani circa l'anno 1668 perchè in quello e dell'inganno facendogli decretare e soscrivere una pianta per perfetta del

images



2247 A



2246 A



2244 A

7

Pier Francesco Silvani, *Progetto per San Firenze*, 1666 (da Mattatelli a.a. 2013-2014, vol. 2, p. 145). Da sinistra: Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione trasversale del transetto, penna e acquerello a colori su carta bianca, 149 x 91,4 cm, Firenze, GDSU 2247 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione longitudinale, matita nera, penna e acquerello a colori su carta bianca forata, 139,9 x 163,2 cm, Firenze, GDSU 2246 A; Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione trasversale verso la controfacciata, penna con tracce di matita nera su carta bianca, 49,4 x 71,1 cm, Firenze, GDSU 2244 A.

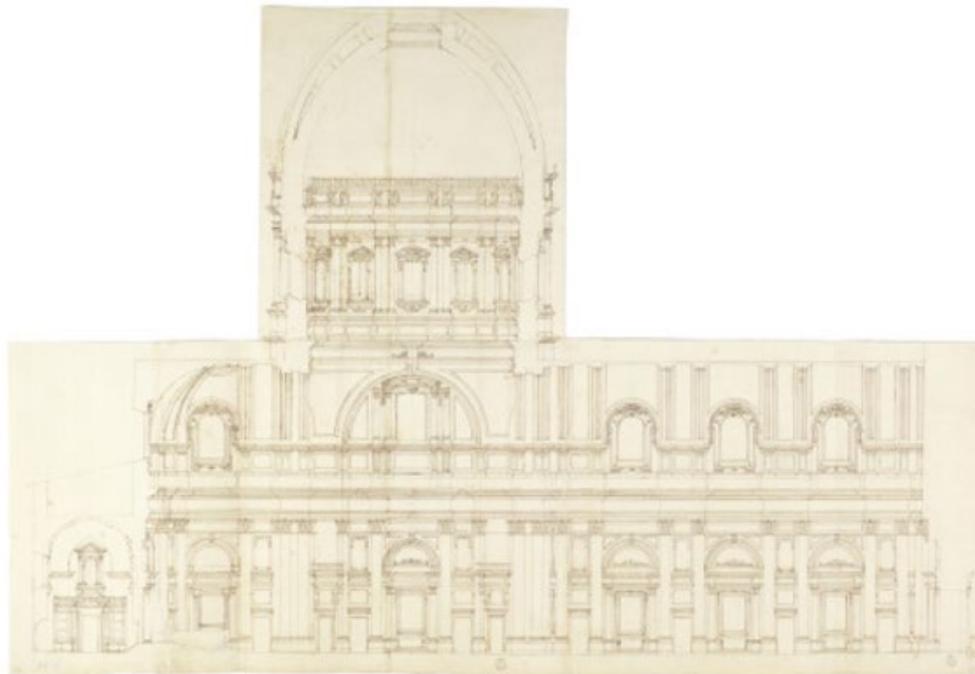
modello ma non è vero perché varia in gran conseguenza e questo potrebbe dar qualche confusione a i Padri a venire avendolo io trovato fra la spazzatura ma visto che fù sottoscritto da tutti i Padri ne feci caso e lo riposi tra gli altri disegni il quale non è da seguirarsi che per questo luogo sarebbe improprio per le ragioni addotte e come meglio si puol vedere dall'originale di questa materia e anco sapere che questo Libretto e notizie non fù fatto a caso ma espresso comando di Padre Vincenzo Coratesi allor superio di questa Congregazione e questo fù quando intese il disordine di far troppo grande l'Oratorio che come si è visto fù guastato tutto l'Ordine del modello⁵².

Un'analisi del progetto approvato dai Padri e successivamente modificato è possibile grazie al grande modello ligneo, realizzato nel 1670 e conservato presso il deposito del Museo Bardini (figg. 8, 9), che ne è la rappresentazione ultima e più compiuta, e

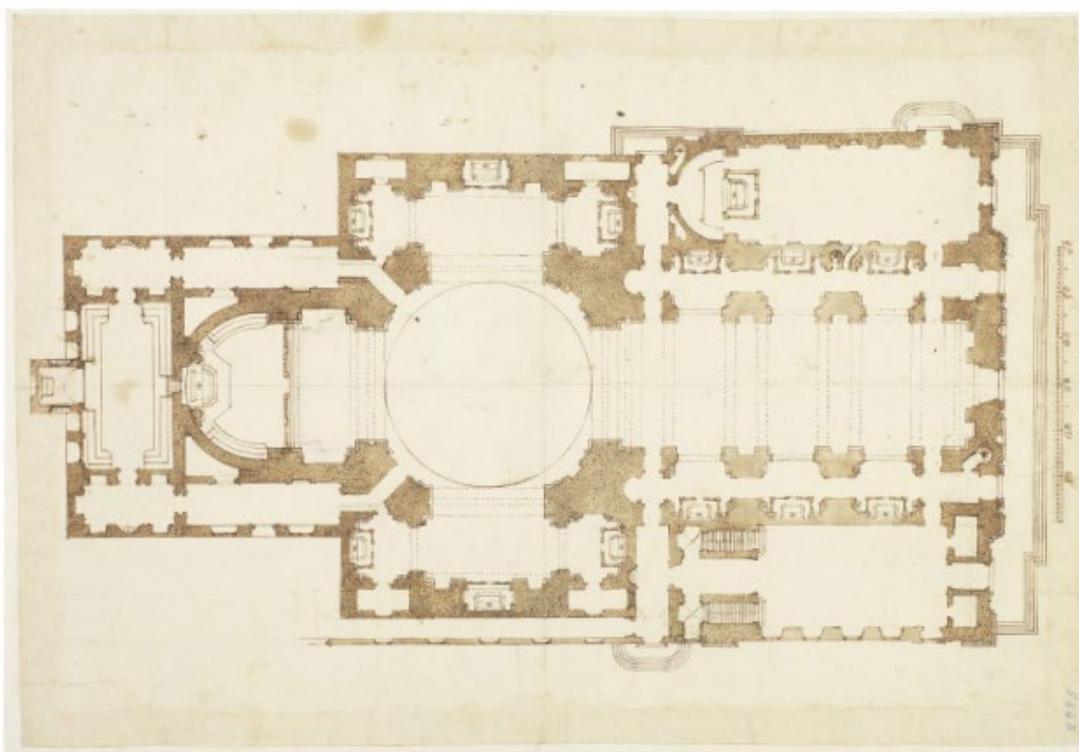


8,9

Pier Francesco Silvani, Modello ligneo per il complesso di San Firenze, 1670, Firenze, deposito del Museo Bardini.



2229 A



2225 A

10

Pier Francesco Silvani, *Progetto 'finale' per San Firenze*, 1668-1670.

Dall'alto: Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, sezione longitudinale, stilo, penna, bistro su carta bianca, 48,2 x 35,7 cm, Firenze, GDSU 2229 A;
Pier Francesco Silvani, *Progetto per la chiesa di San Firenze*, pianta, bistro con tracce di matita nera su carta bianca, 57,2 x 39,7 cm, Firenze, GDSU 2225 A.

alcuni tra i disegni del GDSU: le piante GDSU 2220 A, 2222 A e 2223 A, che rappresentano varie fasi di avvicinamento all'impianto planimetrico definitivo, e la pianta GDSU 2225 A con la sezione GDSU 2229 A (fig.10), che corrispondono quasi esattamente al modello. Pier Francesco Silvani elabora il progetto di una grande chiesa a croce latina, lunga 140 braccia circa, affiancata dall'Oratorio, dalla parte di Borgo de' Greci, e dalla casa degli Oratoriani, con un grande ricetto al piano terreno, dalla parte di via dell'Anguillara. Una facciata perfettamente simmetrica unifica i tre diversi organismi. La chiesa è caratterizzata dall'accentuazione dello schema a pilastri diagonali in crociera già proposto nei progetti del 1660 e del 1666; lungo la navata le semicolonne dei progetti precedenti, ridimensionamento delle grandiose colonne libere di Pietro da Cortona, sono sostituite da paraste scanalate binate. La scansione del tessuto della navata trova il suo completamento nella decorazione della volta, a riquadri e losanghe. Le paraste binate, inoltre, anche all'esterno evidenziano l'aggetto della facciata della chiesa rispetto ai due segmenti laterali.

Notevole, nell'ambito di quanto realizzato del progetto di Silvani, è il fianco dell'attuale chiesa di San Firenze: una nuda parete semplicemente intonacata che sovrasta il tessuto edilizio circostante, delimitata da lesene alle estremità e da una imponente trabeazione di coronamento che copre, con il suo aggetto, quasi l'intera larghezza di via dell'Anguillara.

6. Conclusioni

Benché, durante gli anni fiorentini (1641-1647), Pietro da Cortona consegua un grande successo come pittore e decoratore⁵³, nessuno tra i suoi interessanti progetti nel campo dell'architettura civile o ecclesiastica elaborati o studiati in quel periodo viene realizzato, mentre anche i suoi più importanti progetti romani sono sospesi – la chiesa dei Santi Luca e Martina, il Casino del Pigneto, la cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini – tanto che egli, nella celebre lettera del 19 gennaio 1646 a Cassiano del Pozzo, lamenta la propria “cattiva fortuna” nelle cose d'architettura. Le cause del fallimento dei progetti fiorentini sono molteplici, da ricercarsi nell'ostentata avversione subita dall'artista da parte di altri colleghi operanti alla corte medicea⁵⁴, ma anche nelle restrizioni economiche dovute alla Guerra di Castro, causa dei lunghissimi tempi di attuazione dei cantieri pubblici e privati, che passano spesso da un architetto all'altro, nella progettazione come nella direzione dei lavori: se durante gli anni della peste i grandi cantieri medicei erano stati fonte di sostentamento per larghe fasce di popolazione indigente a causa della crisi della produzione tessile, dopo la guerra di Castro le assegnazioni granducali per le fabbriche vengono progressivamente decurtate⁵⁵, tuttavia:

images

l'immagine di una cultura architettonica stretta tra conservatorismo e mancanza di occasioni proposta da una storiografia molto frammentata e spesso attenta al solo dato locale non ha forse valorizzato debitamente gli aspetti di vitale interscambio e contaminazione che pure interessano la Toscana del '600⁵⁶.

Il granduca Ferdinando II mostra, infatti, nei temi dell'architettura e della città come nel campo della decorazione pittorica, una indubbia sensibilità artistica, e la predilezione per scelte innovative, orientate da una politica di prestigio. L'intento di suggerire idee nuove e spunti inediti lo spinge a coinvolgere Pietro da Cortona nei progetti per Palazzo Pitti e per la facciata del Duomo, ma, infine, sono gli interessi delle 'dinastie' di architetti locali a prevalere.

Anche il progetto per San Firenze propone, in una collocazione di grande visibilità e prestigio, un linguaggio assolutamente inedito nel contesto fiorentino dell'epoca, soprattutto per la valenza tridimensionale della facciata e degli elementi verticali interni, caratterizzati dalla presenza di colonne libere. La facciata convessa con colonne libere – probabilmente 16, in base ai conti di pagamento del modello ligneo – si contrappone infatti nettamente alla nozione fiorentina di facciata come piano geometrico, secondo una cultura prospettica di lontana ascendenza brunelleschiana: queste caratteristiche, probabilmente, rendono il progetto non pienamente gradito alla cerchia degli accademici delle Arti del Disegno e agli eruditi e dilettanti della corte, la cui coscienza estetica si basa sul 'primato' della tradizione toscana, né agli Oratoriani, perché troppo diverso dai modelli che già costituiscono la cultura architettonica della Congregazione e contribuiscono a definirne l'identità⁵⁷, situazione efficacemente espressa da Francesco Borromini a proposito del suo lavoro per l'Oratorio romano: “[...] Ho avuto à servire una Congregazione di animi così rimessi che nell'ornare mi hanno tenuto le mani, e conseguentemente mi è convenuto in più luoghi obedire più al voler loro che all'arte”⁵⁸.

Il lungo processo di ridimensionamento operato da Pier Francesco Silvani sul progetto di Pietro da Cortona porta alla graduale trasformazione delle colonne libere in semicolonne e infine in lesene e all'eliminazione della convessità della facciata, riportando le pareti a una valenza di piani bidimensionali. Silvani, tuttavia, attraverso lo studio del progetto di Pietro da Cortona e durante il soggiorno romano finanziato dagli stessi Oratoriani, non resta 'immune' alla contaminazione e acquisisce la lezione della spazialità romana – che emergerà ancor più nettamente nei lavori commissionatigli dai Corsini: la scala a chiocciola del palazzo sul Lungarno⁵⁹, e la cappella di Sant'Andrea Corsini al Carmine⁶⁰. Egli non subordina il proprio progetto a quei modelli, ma, attraverso il recupero della partitura formata da pilastri e lesene scanalate in pietra serena su intonaco bianco, opera una intelligente sintesi tra la tradizione fiorentina di matrice brunelleschiana⁶¹ e un concetto nuovo di spazio.

NOTE

* Il presente saggio è tratto dalla tesi di dottorato di chi scrive, Mattatelli a.a. 2013-2014.

1 Cistellini 1967, p. 8.

2 Sulla nascita dell'Oratorio a Firenze si vedano Cistellini 1968, pp. 191-285 e Cistellini 1967, pp. 186-245.

3 Sulle epidemie nel Seicento, in particolare in Toscana, si veda Cipolla 1985.

4 Si veda, a questo proposito, il par.3.

5 Il progetto iniziale di Zanobi del Rosso avrebbe previsto, in realtà, una facciata semplicemente intonacata: è il soprintendente al Bigallo, l'auditore Filippo Morelli, a suggerire ai Padri di chiedere al granduca di poter rivestire la facciata in pietra forte, coerentemente con la facciata della chiesa, e di collocare alla sommità dell'edificio, nel mezzo della balaustrata, l'arme dei Serragli tra due statue.

6 Baglione 2003, v.1, p. 184; Curcio 1998, pp. 14-20.

7 Ferri 1885, p. 47.

8 Richa 1754-1762, v. II, pp. 258-259.

9 Moschini 1921, pp. 191-192.

10 Hoffman 1941.

11 Marabotti Marabottini *et alii* 1956.

12 Briganti 1962, pp. 248-249.

13 Wittkower 1958, p. 104.

14 Wittkower 1958, p. 214, n. 41.

15 Portoghesi 1966, pp. 243-268.

16 Gurrieri 1969, pp. 47-59, in particolare p. 54.

17 Rasy 1972.

18 *Ivi*, p. 344.

19 *Ivi*, p. 363.

20 Caroline Coffey si avvale, dal punto di vista storico, delle ricerche documentarie svolte solo pochi anni prima nell'Archivio della Congregazione da padre Antonio Cistellini, alle quali aggiunge l'analisi del 'Giornale di Fabbrica della Chiesa Nuova' e del 'Libro di Entrate e Uscite e Quaderno di Cassa', entrambi conservati all'Archivio di Stato di Firenze: questi ultimi docu-

menti, soprattutto, consentono all'autrice di elaborare una dettagliata cronologia del cantiere di Pietro da Cortona. Attraverso le mappe seicentesche e il 'Libro dei Contratti' conservato presso l'Archivio della Congregazione, è ricostruito graficamente il contesto urbano precedente alla costruzione del complesso, con i singoli immobili via via acquisiti dai Padri.

21 Coffey 1978, pp. 85-118.

22 *Id.* 1976, pp. 234-244.

23 Cresti 1990, pp. 164-186.

24 Cfr. Hoffman 1941, p. 40.

25 Cresti 1990, p. 174.

26 *Ivi*, p. 179.

27 Cerutti Fusco - Villani 2002, p. 239.

28 *Ibid.*

29 Baglione 2003, v.1, pp. 196-197.

30 *Ivi*, v.1, p. 209, n. 83.

31 *Ibid.*, n. 84.

32 Merz 2007, pp. 112-115; *Id.* 2008, pp. 115-118.

33 Sul rapporto tra Pietro da Cortona e gli Oratoriani si vedano in particolare: Lo Bianco 1995, pp. 174-193; Merz 1995, pp. 55-66.

34 Archivio della Congregazione di Firenze (da ora in poi ACF), D.8, trascrizione integrale in Mattatelli a.a. 2013-2014, v. II, p.36 (Documento segnalato da Coffey 1978, p. 107, n. 4).

35 ACF, *Libro dei Decreti*, A,c.4v, 1644 a.I. (documento riportato da Cistellini 1970, pp. 34-35, n. 22).

36 Connors 1989, p. 40.

37 Come era usanza dell'epoca, durante la cerimonia di fondazione della nuova chiesa vennero poste, sotto la prima pietra, in una cassetta sigillata, "[...]cinque medaglie, cioè una con l'impronta da una parte di San Filippo, ad honore del quale e sotto il suo titolo si fabbrica la nuova Chiesa, dall'altra con l'impronta della facciata della nuova Chiesa; la seconda con l'impronta del Sommo Pontefice vivente Papa Innocenzo X, la terza con l'impronta del nostro Serenissimo Granduca Regnante Ferdinando Secondo, e l'ultima della Serenissima Vittoria della Rovere

Principessa d'Urbino e Gran Duchessa di Toscana [...]” (ACF, *Libro dei Ricordi A*, documento riportato da Cistellini 1970, p. 40).

38 Sulle nuove acquisizioni riguardanti i progetti di Pietro da Cortona per San Firenze negli anni tra il 1640 e il 1645 si veda, nello specifico, Mattatelli 2017-2018, pp. 57-70.

39 ASE, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 136, 62, *Quaderno di Cassa*, c. 209 d: “1658 Adì 6 Luglio D. ___ L.dua spese in mandare la pianta a Roma al Signor Pietro da Cortona ___ D. ___ L.2. Addì 31 Ottobre D. dua moneta L.sei pagati a Carlo Morosi per dua piante levate dal modello della nostra Chiesa per mandarle a Roma al Signor Pietro da Cortona _____ D.2 L.6”.

40 ACF, *Lettera autografa di Pietro da Cortona*, 12 novembre 1645, ACF, D.7 (integralmente trascritta da Cistellini 1970, pp. 42-43, n. 47)

41 ACF, D.7, *Polizze del Signor Pietro da Cortona delle giornate che hanno fatto settimana per settimana quelli che hanno lavorato il modello della nostra Chiesa*.

42 ACF, D.7 (documenti segnalati da Cistellini 1970, pp. 43-44).

43 ASE, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 136, 62, *Entrata, Uscita e quaderno di cassa*, c.83v. La data di questo documento è trascritta erroneamente da Cistellini, Coffey, Rasy e Cresti, e anticipata al 1658.

44 ACF, *Libro dei Decreti A*, c.12r (Per la trascrizione integrale del documento si veda Mattatelli a.a. 2013-2014, v.2, pp. 47-48).

45 Bottari 1822-1825, v. III, f.99 (Documento riportato da Geisenheimer 1909, Regesto, p. 36).

46 ASE, *Carteggio d'artisti* (documento trascritto integralmente da Rasy 1972, p. 341).

47 ASE, *Carteggio d'artisti* (documento trascritto integralmente da Rasy 1972, p. 341).

48 ASE, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 136, 62, *Entrata, Uscita e quaderno di cassa*, c.83v.

49 ACF, *Libro dei Decreti A*, c.12r.

50 ASE, *Carteggio d'artisti* (documento trascritto integralmente da Rasy 1972, p. 341).

51 ASE, *Carteggio d'artisti*, 3, 20, 81 (Trascrizione integrale in Geisenheimer 1909, p. 26).

52 ACF, E.4.

53 Su Pietro da Cortona pittore e decoratore a Firenze si veda in particolare Contini – Solinas 2010.

54 Poco si conosce del rapporto di Pietro da Cortona con la Corte medicea e del suo inserimento nella vita culturale fiorentina (si veda a questo proposito Fumagalli 2010, pp. 349-366). A proposito del suo lavoro nelle Sale dei Pianeti, Francesco Saverio Baldinucci scrive: “[...] fatti i cartoni e disegni opportuni, messe mano alla grand'opera, la quale consiste nella pittura delle gran volte e fregi di quattro camere, con altra mezza che lasciò imperfetta: la quale avrebbe senza fallo terminata e anche sarebbe stata dipinta la quinta che vi restava, e fatte avrebbe molte altre opere con cui sarebbe stata arricchita la città nostra, se non si fosse veduto disprezzare da alcuni cortigiani ignoranti. Che [...] con parole di poca stima sovente lo motteggiavano in modo che egli sentisse [...]. Essi furono la cagione che, disgustato egli non poco da tale trattamento, domandata la permissione al Serenissimo Granduca e lasciato Ciro Ferri, suo valoroso scolare, acciò terminasse la detta stanza imperfetta sopra il suo disegno e cartoni – come ottimamente eseguì – si partì di Firenze e più non vi ritornò”. (Baldinucci – Matteoli 1975, p. 19).

55 Per un quadro chiaro e sintetico sulla Firenze del Seicento, si vedano: Bevilacqua 2007, pp. 13-32; Bevilacqua 2010a, pp. 11-39; Bevilacqua, 2010b, pp. 63-88.

56 Bevilacqua 2007, p. 19.

57 I riferimenti riscontrabili nelle architetture degli Oratoriani dei secoli XVI-XVII risultano abbastanza eterogenei, ma comunque facilmente identificabili. In generale, si tratta di richiami all'architettura dei primi secoli del Cristianesimo, ai luoghi-chiave della storia della Congregazione, e alle origini fiorentine di Filippo Neri (Del Pesco 2009, pp. 23-36; Mattatelli a.a.2013-2014, v. I, pp. 114-121).

58 Borromini – Connors 1998, p. 7.

59 Cresti 1990, p.191; Orefice 1991, pp. 6-18.

60 Cresti 1990, p.191; Martellacci 1991, pp. 19-32.

61 Cfr. Rinaldi 2010, pp. 89-115.

BIBLIOGRAFIA

- Baglione 2003: C. Baglione, *Pietro da Cortona* in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, v.1, p. 184.
- Baldinucci – Matteoli 1975: F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975.
- Bevilacqua 2007: M. Bevilacqua, *Per un Atlante dell'architettura del Sei-Settecento a Firenze e in Toscana*, in AA.VV., *Atlante del Barocco in Italia*, Firenze e il Granducato, a cura di M. Bevilacqua e G. C. Romby, Firenze 2007, pp. 13-32.
- Bevilacqua 2010a: M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, in AA.VV., *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 11-39.
- Bevilacqua 2010b: M. Bevilacqua, *Firenze 1640: architettura e città*, in AA. VV., *Firenze milleseicentoquaranta. Arti lettere, musica, scienza*, Atti del Convegno (Firenze, 11-12 dicembre 2008 a cura di E. Fumagalli, A. Nova e M. Rossi, Venezia 2010, pp. 63-88.
- Borromini – Connors 1998: F. Borromini, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1998.
- Bottari 1822-1825: G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, a cura di S. Ticozzi, I-VIII, Milano 1822-1825.
- Briganti 1962: G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962.
- Cerutti Fusco – Villani 2002: A. Cerutti Fusco, M. Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 2002.
- Cipolla 1985: C. M. Cipolla, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 1985.
- Cistellini 1970: A. Cistellini, *Pietro da Cortona e la chiesa di San Filippo Neri in Firenze*, Firenze 1970.
- Coffey 1976: C. Coffey, *The projects of Pietro da Cortona and Silvani for the Church of San Firenze in Florence*, in "Kunst des Barock in der Toscana. Studien unter den latzen Medici", München 1976, pp. 234-244.
- Coffey 1978: C. Coffey, *Pietro da Cortona's project for the Church of San Firenze in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz", XXII, 1978, pp. 85-118.
- Connors 1989: J. Connors, *Borromini e l'Oratorioromano: stile e società*, Torino, 1989.
- Contini – Solinas 2010: *Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 23 giugno - 11 ottobre 2010), a cura di R. Contini e F. Solinas, Cinisello Balsamo (MI) 2010.
- Cresti 1990: C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990.
- Curcio 1998: G. Curcio, *Intorno ai disegni di Pietro da Cortona*, in "Il disegno di architettura", 8.1998, 17, pp. 14-20.
- Del Pesco 2009: D. Del Pesco, *L'importanza dei modelli: tre esempi di architettura della Congregazione oratoriana tra Roma e Vicereame napoletano*, in *L'architecture religieuse européenne autempsdesriformes*, Atti del Convegno (Château de Maisons-sur-Seine, 8-11 giugno 2005), Paris 2009, pp.23-36.
- Ferri 1885: P. N. Ferri, *Catalogo dei disegni architettonici del Gabinetto degli Uffizi*, Firenze 1885.
- Fileti Mazza 2014: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze 2014.
- Fumagalli 2010: E. Fumagalli, *Firenze milleseicentoquaranta. Pietro da Cortona e Salvator Rosa*, in AA. VV., *Firenze milleseicentoquaranta. Arti lettere, musica, scienza*, Atti del Convegno (Firenze, 11-12 dicembre 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova e M. Rossi, Venezia 2010, pp. 349-366.
- Geisenheimer 1909: H. Geisenheimer, *Pietro da Cortona e gli affreschi nel palazzo Pitti. Notizie documentate*, Firenze 1909.
- Gurrieri 1969: F. Gurrieri, *L'architettura di Pietro da Cortona*, in "Necropoli" 4-5, 1969, pp. 47-59.
- Hoffman 1941: K.J. Hoffman, *Pietro da Cortona's project for S. Filippo Neri in Floreze*, New York University 1941.
- Kieven 2001: E. Kieven, *Notizien zur Geschichteder-Sammlungen von Architekturzeichnungen: die Sammlung Nelli in denUffizien*, in "Opere e giorni", Venezia 2001, pp. 667-672.
- Lo Bianco 1995: A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La regola e la fama: San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, ottobre - dicembre 1995), a cura di A. Lo Bianco, Firenze 1995, pp. 174-193.
- Marabotti Marabottini et alii 1956: *Mostra di Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Cortona, luglio - settembre 1956), a cura di A. Marabotti Marabottini, L. Bianchi e L. Berti, Roma 1956.

Martellacci 1991: R. Martellacci, *Glorie familiari e il sentimento religioso: le cappelle Corsini a Firenze*, in "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 4/5.1990/91(1991), pp. 19-32.

Mattatelli a.a. 2013-2014: R. Mattatelli, *I progetti di Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani per la Chiesa Nuova degli Oratoriani a Firenze. Documenti e ipotesi*, IUAV - Scuola di Dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, relatore G. Curcio, correlatore M. Bevilacqua, a.a. 2013-2014.

Mattatelli 2017-2018: R. Mattatelli, *La 'Chiesa Nuova' degli Oratoriani e la mediazione 'segreta' del cardinale Giovan Carlo de' Medici (1640-1645)*, in "Bollettino della società di Studi Fiorentini", 2017-2018 (26-27), pp. 57-70.

Merz 1995: J. M. Merz, *Cortona giovane*, in *La regola e la fama: San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, ottobre - dicembre 1995), a cura di A. Lo Bianco, Firenze 1995, pp. 62-64.

Merz 2007: J. M. Merz, *Pietro da Cortona, realizzazioni e progetti nella Toscana di Ferdinando II*, in *Atlante del Barocco in Italia, Toscana, vol. 1, Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua e G.C. Romby, Firenze 2007, pp. 112-115.

Merz 2008: J.M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 115-118.

Moschini 1921: V. Moschini, *Le architetture di Pietro da Cortona*, in "L'arte", Roma 1921, pp. 191-192.

Orefice 1991: G. Orefice, *Le "case grandi" dei Corsini a Firenze* in "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 4/5.1990/91(1991), pp. 6-18.

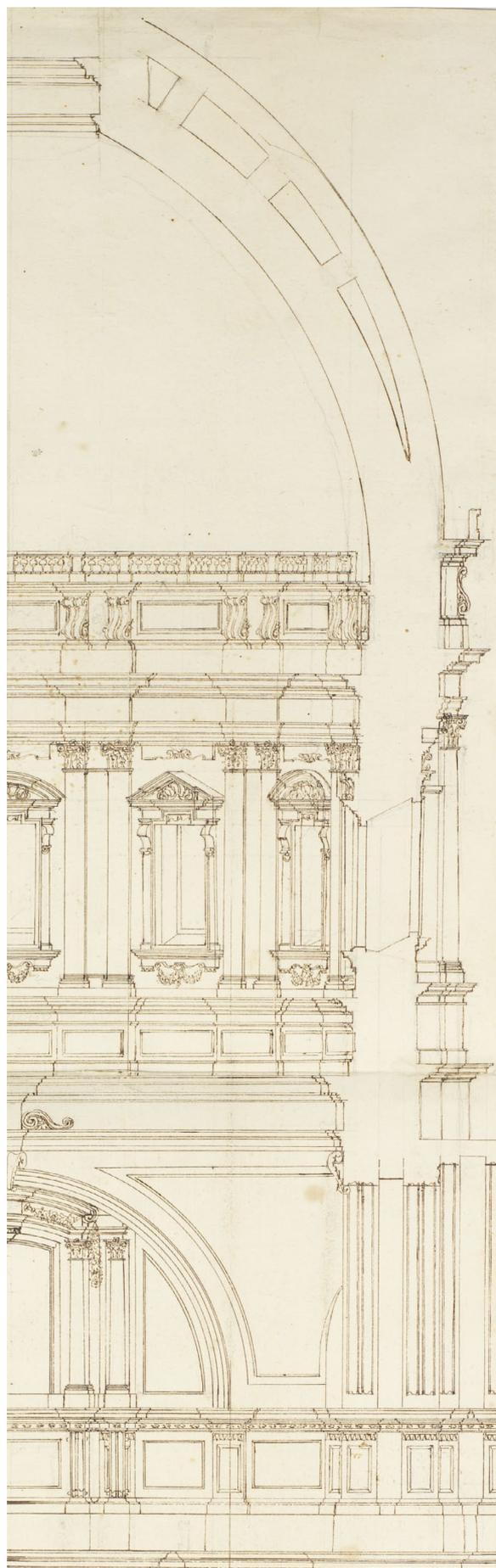
Portoghesi 1966: P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1966.

Rasy 1972: E. Rasy, *Pietro da Cortona. I progetti per la Chiesa Nuova di Firenze*, in AA.VV., *Architettura barocca a Roma - Studi su Martino Lunghi il Giovane e Pietro da Cortona*, Roma 1972, pp. 337-379.

Richa 1754-1762: G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762.

Rinaldi 2010: A. Rinaldi, *I dilemmi dell'architettura fiorentina tra Pietro da Cortona e Galileo*, in AA. VV., *Firenze milleseicentoquaranta. Arti lettere, musica, scienza*, Atti del Convegno (Firenze, 11-12 dicembre 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova e M. Rossi, Venezia 2010, pp. 89-115.

Wittkower 1958: R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Cuneo 1958.





Annamaria Petrioli Tofani

AGGIORNAMENTI SUI DISEGNI DEL FONDO MEDICEO: I VOLUMI LII E LIII DEI PICCOLI

I - Premessa

Quando nel 1793 Giuseppe Pelli Bencivenni lasciò la direzione della Galleria fiorentina, rimasero interrotti molti dei lavori da lui intrapresi nell'opera di riordinamento delle collezioni. Tra questi la sistemazione dell'ingente raccolta dei disegni che in epoca lorenesse era venuta crescendo in maniera esponenziale, senza peraltro che si fosse pensato a sistemarla con criteri organizzativi tali da renderla agevolmente controllabile da parte di chi deteneva il compito della tutela, e consultabile per coloro che avrebbero potuto beneficiarne facendola oggetto di studio e di apprezzamento estetico.

Nel secolo XVIII la collezione si presentava infatti suddivisa in due nuclei. Da una parte il nucleo storico, nel quale si erano privilegiate le singole personalità artistiche radunando le opere con razionale sistematicità sotto i nomi dei rispettivi autori, o presunti tali: proseguendo, cioè, in una tradizione che aveva le sue origini nell'ordinamento baldinucciano della collezione del cardinal Leopoldo dei Medici. Dall'altra il contingente delle nuove acquisizioni per lo più collocate, spesso in forma anonima, nei volumi composti da precedenti proprietari. Che all'epoca del Pelli l'intenzione fosse quella di procedere a un graduale travaso nelle cartelle del primo settore delle svariate migliaia di fogli di più recente acquisizione, confusi nella massa dei volumi senza punti di riferimento che ne consentissero l'immediata reperibilità, è cosa fuor di dubbio. Ma si trattava di un'operazione difficile e laboriosa, non solo a fronte della mole quantitativa delle opere interessate ma anche, in molti casi, per la difficoltà di riconoscere una paternità a fogli di epoche e scuole diverse rimasti a lungo nell'anonimato. E il Pelli, consapevole di come il completamento di una tale operazione avrebbe richiesto tempi lunghissimi, sicuramente eccedenti quelli che il suo mandato gli avrebbe consentito, volendo in ogni caso assicurare la collezione garantendone la conoscenza attraverso la registrazione inventariale anche di questo importantissimo settore, decise con saggio realismo di procedere a una descrizione quanto più possibile precisa e circostanziata dei nuovi volumi miscellanei così come si presentavano.

Ne risultò un lavoro suddiviso in due parti, il cui manoscritto originale è oggi conservato presso la Biblioteca degli Uffizi¹. Nella prima parte egli procedette a una descrizione assai più precisa e circostanziata che per il passato del settore già rior- dinato della raccolta, non solo fornendo chiare indicazioni topografiche dei volumi nei quali venivano via via sistemati i nuovi arrivi aggregandoli ai nomi dei rispet- tivi autori, ma soprattutto precisando per la prima volta i soggetti e le tecniche di molti dei disegni: bisogna dire che con questo non siamo ancora all'oggettività e la completezza dei moderni inventari, ma il passo di accostamento è notevole. Nella seconda parte egli invece 'fotografò' i volumi contenenti i disegni acquisiti in epoche più tarde, che vi si trovavano mescolati senza alcun ordine, non alfabe- tico (buona parte tra l'altro era anonima), non cronologico, non di Scuole. Anche in questo caso, comunque, grazie alla attendibilità delle sue descrizioni – caratteriz- zate da una precisione descrittiva e da una proprietà di linguaggio all'epoca inso- lite per questo tipo di documenti – è stata possibile l'identificazione di un numero molto elevato dei fogli coinvolti.

Nel corso delle indagini intraprese da tempo volte a chiarire snodi signifi- cativi nella storia della collezione, è apparso sempre più evidente che il punto di cesura tra le due parti dell'Inventario del Pelli cade esattamente nel momento in cui l'autore stava procedendo, e aveva anzi quasi portato a termine, alla sistema- zione di un migliaio di disegni pervenuti alla Guardaroba medicea nel 1699 con l'eredità di Apollonio Bassetti: il Canonico della chiesa di San Lorenzo che nel do- cumento del lascito² aveva intestato al granduca Cosimo III, al quale era legato da sentimenti di familiarità essendone stato il tutore, la propria ingente collezione di oggetti d'arte tra i quali, appunto, i disegni. Ne ebbi la prova definitiva quando, avendo condotto a termine nel 2014 l'edizione commentata del manoscritto Pelli Bencivenni³, mi dedicai al tentativo di restituire un volto anche alla collezione Bassetti, cercando di identificarne e rimetterne insieme fin dove possibile le sin- gole componenti⁴. Potei così verificare, a conclusione del lavoro, che mentre la maggior parte dei disegni in questione era già entrata a far parte dei contingenti dei vari artisti dove appunto era stata descritta dal Pelli, alcune decine di fogli ne erano invece rimaste fuori, molto probabilmente per le incertezze che su questi ultimi all'epoca permanevano soprattutto a livello attributivo. Si affacciò in segui- to il sospetto, poi confermato da altre evidenze, che potesse trattarsi dei disegni che, con qualche aggiunta di diversa provenienza, erano stati temporaneamente sistemati nei due volumi descritti in apertura della seconda parte dell'Inventario, numerati come LII e LIII della categoria Piccoli: cosa di cui non mi ero potuta render conto nel 2014, fuorviata anche dal fatto che il Pelli nel suo Inventario non cita mai la provenienza Bassetti di alcuno di questi fogli, quasi che a distanza di un secolo se ne fosse perso il ricordo.

Le note che seguono sono dunque da intendere come una integrazione al commento che nel 2014 apposi alla descrizione dei due Volumi fornita dal Pelli Bencivenni⁵; integrazione che è parso opportuno render nota, per quanto di nuovo in essa possiamo trovare, utile alla ricostruzione della storia collezionistica dei disegni coinvolti.

II - Il Volume LII dei Piccoli

A proposito del Volume LII, il Pelli dichiara nella intestazione: “Volume LII. dei Piccoli nel quale vi hò collocati n.º 70 creduti di Domenico Passignani con più altri sei, in t.to Num.º 76”⁶.

Si evince in primo luogo che siamo qui in presenza di un volume miscelaneo composto dal medesimo Pelli, che oggi possiamo credere formato integralmente con disegni pervenuti nel 1699 col lascito di Apollonio Bassetti. E si evince anche che i settanta disegni “creduti di [non “di”] Domenico Passignani” posti all’inizio del gruppo (nn. 1-70) non sono transitati automaticamente nel corpus dell’artista descritto nella prima parte dell’Inventario⁷ perché il Pelli – che li descrive dettagliatamente nei soggetti e nelle tecniche tanto da consentirne l’integrale identificazione⁸ distinguendoli senza possibilità di equivoco da quelli che già in precedenza facevano parte della collezione medicea – nutrivà dubbi, in questo caso infondati, quanto alla loro attribuzione. Che poi si tratti degli stessi settanta fogli che sotto il nome del Passignano sono elencati nel documento del lascito Bassetti⁹, è dimostrato, oltre che dalla identità numerica, da evidenze quali il timbro a secco con stemma mediceo, a lungo misterioso, che compare su molti dei fogli appartenuti al Canonico e che qui è presente su ben quarantatré esemplari¹⁰.

Seguiva nel Volume, inserita in appendice al n. 42, una “Testa a matita nera giovanile di Mariotto Albertinelli”. Se l’identificazione di quest’ultima con l’attuale 14547 F (fig. 1) proposta a suo tempo è corretta, bisogna credere che il disegno abbia cambiato attribuzione precocemente, dato che la più antica menzione che di esso ci è pervenuta – nella scheda dell’inventario ottocentesco di P. N. Ferri – lo riferisce a Giovanni Antonio Sogliani. All’antica assegnazione riportano, però, sia le scritte antiche “Frate” presenti sul recto e sul verso del foglio, che la constatazione dovuta a Ludovico Borgo che in esso potrebbe riconoscersi uno studio preparatorio per la testa di Adamo nella Cacciata dal Paradiso Terrestre dell’Albertinelli del Museo di Zagabria¹¹. E possiamo ora aggiungere, anche in assenza del timbro a secco di cui si è detto, che dovrebbe trattarsi dell’unico disegno riferito all’artista nel documento del lascito¹², dato che i cinque fogli riconosciutigli dal Pelli nella prima parte dell’inventario¹³, tutti identificati, erano presenti nella collezione medicea già in anni precedenti¹⁴.



1

M. Albertinelli, *Testa di un giovane uomo*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 14547 F.

Completavano il Volume LII dei Piccoli altri cinque disegni (nn. 44 /1-5) identificabili negli attuali 16498 F, 594 P, 12478 F, 12500 F, 12483 F, il primo dei quali è detto dal Pelli “del Guercino da Cento Bolognese” mentre i rimanenti sono lasciati nell’anonimato¹⁵. Che questi siano gli stessi cinque disegni attribuiti al Guercino nel documento del lascito Bassetti¹⁶ è provato dalla corrispondenza numerica e dal fatto che su tre di essi (16498 F, 594 P, 12483 F) compare il timbro a secco con stemma mediceo; precisando che nel caso del 594 P il timbro ha lasciato solo una traccia tagliata dal margine inferiore del foglio, tale però da renderlo più idoneo ad entrare nel gruppo rispetto al 596 P di ugual soggetto – “Un paesetto a penna con piccole figure” – al quale avevo pensato in un primo momento¹⁷. Si tratta di un gruppo di fogli assai problematico sul piano attributivo, nessuno dei quali viene oggi mantenuto nel catalogo del Guercino. Un gruppo che non a caso il Pelli non ritenne fosse il caso di collegare ai disegni assegnati all’artista nella prima parte dell’Inventario, e che porta in evidenza ancora una volta le notevoli difficoltà insite in un lavoro che, come questo, mette alla prova la professionalità e la preparazione scientifica di coloro che ne erano i responsabili: un lavoro che per queste ragioni il Pelli evidentemente si proponeva di portare avanti con prudenza metodologica e con l’agio temporale necessari.

III - Il Volume LIII dei Piccoli

Più complessa è la situazione del Volume LIII dei Piccoli¹⁸: anch'esso composto dal Pelli Bencivenni con fogli di diverse mani e diverse provenienze, a proposito del quale si legge nell'*Inventario Generale* del 1784 “entровi n.° quarantadue Disegni, dei quali alcuni sono col Nome dell'Autore. Il d.o Libro era prima bianco, e viene dall'Inv. 3585, e i disegni sono il residuo del N.° 3767 a quali, ne è aggiunto uno”¹⁹. Sgombrando il campo dal disegno “aggiunto”, certamente corrispondente a quello descritto dal Pelli al n. 42 identificabile con l'attuale 10872 F, resta per la maggior parte dei rimanenti la possibilità più o meno remota di una loro provenienza dalla collezione Bassetti, come proviamo a riassumere nell'elenco che segue.

Al **n. 1** si incontra un disegno di grandi dimensioni a due matite con “La Vergine in alto col Figlio, S. Gio. Batt.a, S. Franc.o, S. Girolamo, ed un altro Santo abbasso genuflessi: Nel mezzo un Angioletto con una cartella: Nel fondo veduta di paese a matita rossa, e nera...”: descrizione che corrisponde con esattezza all'attuale 10930 F, già ritenuto di mano di Raffaello e preparatorio per la pala nota come *La Madonna di Foligno* ora nella Pinacoteca Vaticana. Una tale ipotesi attributiva, alla quale evidentemente non credeva nemmeno il Pelli (che lo lascia nell'anonimato pur annotando che vi è allegato “un biglietto di Vincenzio Vittoria in cui dice esser q.sto il disegno della tavola che Raffaele dipinse per L'altar maggiore di Aracieli”), venne definitivamente accantonata dal Ferri che lo inventariò come una copia dal quadro risalente al sec. XVII. La presenza sul foglio, in basso a sinistra, del timbro a secco con stemma mediceo, ne avalla la provenienza Bassetti, e di conseguenza la sua appartenenza al gruppo di undici fogli elencati sotto il nome del Sanzio nel documento del lascito²⁰.

Al **n. 2** si trova un “Disegno a penna, e acquerello della Tavola di Carletto Cagliari del S. Fridiano Vescovo di Lucca ch'è ne corridori”. Il disegno, identificabile con l'attuale 1900 F, è mantenuto ancora al Caliari nell'*Inventario* ottocentesco del Ferri ma è certamente una copia più tarda dal dipinto. È possibile che si tratti di un disegno appartenuto al Gran Principe Ferdinando, il figlio di Cosimo III morto nel 1713; ci sono infatti buone probabilità, viste le coincidenze nel soggetto, nella tecnica e nel riferimento attributivo, che sia lo stesso disegno elencato nell'*Inventario* in morte del Principe come “Un simile [disegno a penna] di Carlo Caliari entровi la Madonna in gloria”²¹.

Al **n. 3** si trova un disegno con “Il Padre eterno in alto, la Vergine col Figlio sedente nel basso, S. Bartolomeo, e S. Bastiano ai lati, a penna bello”, del quale il Pelli non indica l'autore: il foglio, identificabile con l'attuale 13589 F, venne inventariato



2

G. A. Sogliani, *Studio di due mani*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 18742/3 F.

dal Ferri sotto il nome del Parmigianino. Come nel caso precedente emergono significative coincidenze col disegno descritto nell'inventario in morte del Gran Principe come "Un disegno in penna del Parmigianino, entrove la Madonna, San Bastiano e San Bartolommeo"²², tanto da indurre a credere che si tratti della stessa opera. Il 13589 F è però, come annotavo sul montaggio nel 1981, un'opera vasariana più che parmigianinesca ("Vasari o bottega / A. Petrioli Tofani 1981"), che Florian Härb ha poi riconosciuto come una copia da un disegno originale del Vasari al Louvre²³; e come Copia da Giorgio Vasari il disegno è attualmente conservato agli Uffizi.

Al **n. 4** è uno "Studio di mani a matita nera". Il disegno, che il Pelli cita in forma anonima e particolarmente stringata, è molto probabile corrisponda all'attuale 18742/3 F (fig. 2), che il Ferri ha inventariato alla fine dell'Ottocento come Anonimo del sec. XVII, per poi spostarlo a Giovanni Andrea Sogliani avendovi riconosciuto uno studio per il suo *Martirio di Sant'Acasio* della chiesa fiorentina di San Lorenzo. La provenienza del foglio dalla collezione Bassetti, avallata dal timbro a secco con stemma mediceo che vi compare in basso a sinistra, non trova riscontro nel documento del lascito, dove vengono citati soltanto tre disegni "di maniera antica incognita"²⁴ non identificabili; avvertendo peraltro che, all'epoca, con "maniera antica" si alludeva in genere a opere pre-cinquecentesche. Una situazione analoga si constata a proposito dei disegni di cui ai nn. 23, 24, 25, 32, 35.

Al **n. 5** è un "Paese a penna" probabilmente da identificare col 583 P, inventariato dal Ferri con una attribuzione a Domenichino successivamente messa in dubbio. Nel documento del lascito Bassetti il nome di Domenichino non compare, ma si ha ragione di credere che proprio da questa fonte provengano i quattro disegni che alla voce "Romano Domenichino" il Pelli²⁵ descrive in un blocco separato nella prima parte dell'Inventario, nel Volume XII degli Universali dove non erano presenti nel 1687²⁶: in tal senso sta ad indicare anche il fatto che su tre di essi compaiano – sul 583 P in alto a destra, sul 1609 F al di sotto dei piedi del carnefice e sul 16497 F in basso a destra – tracce del timbro a secco con stemma mediceo. È possibile che il primo foglio del gruppo – il 583 P appunto, registrato come un "Disegno ò Schizzo a penna di un Paese con Casamento" – sia lo stesso qui descritto in maniera più stringata dal medesimo Pelli: non stupirebbe infatti che uno stesso disegno sia stato registrato due volte (prima in forma anonima, poi, una volta riconosciuto, sotto il nome di un artista) nell'ambito di un lavoro complesso quale fu l'inventariazione del Pelli. Più difficile è spiegare l'assenza di un gruppo di quattro fogli nel documento del lascito, sempre che non si voglia pensare a una svista o a un refuso: ma potrebbe anche darsi che questi, anonimi per le conoscenze del Bassetti, siano stati aggiunti al lascito all'ultimo momento in maniera informale.



3

T. Zuccari, *Giulio Cesare che sconfigge gli Svizzeri*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 13891 F.

Al **n. 6** è “Una battaglia di cavalleria non finita a matita rossa. Nel didietro si dice essere del Morandi copiata da un disegno di Cigoli. Ma il ricordo è stato corretto, ed è stato scritto essere originale, bello, creduto di Taddeo Zuccari”. L’elemento più convincente che porta a ritenere che possa trattarsi dell’attuale 13891 F (fig. 3), è il riferimento attributivo del disegno a Taddeo Zuccari conservatosi fino a oggi: le scritte citate dal Pelli non esistono più, ma John Gere le vedeva ancora nel 1966, su un antico montaggio rimosso, riportandole in questa forma: “Sono molti anni, che il Morandi lo copiò da un disegno del Cigoli” e, di altra mano, “Né la maniera è del Cigoli, né il disegno è Copia ma originale, e bello, creduto di Taddeo Zuccheri”²⁷. Il disegno proviene senza ombra di dubbio dalla collezione Coccapani, come dimostra il timbro a secco apposto due volte sul foglio, in basso e in alto al centro: lo stesso timbro che Miles Chappell²⁸ ha appunto identificato come quello di famiglia dei pittori fiorentini Sigismondo (1583-1643) e Giovanni (1582-1649) Coccapani, che non a caso ritroviamo soprattutto su fogli di ambito cigolesco. Non si conosce la strada per la quale il disegno è approdato alla collezione medicea: l’ipotesi di un suo passaggio attraverso la collezione Bassetti, alla quale potrebbe far pensare il fatto di trovarlo collocato tra i fogli problematici contenuti nel Volume LIII dei Piccoli, non è dimostrabile.



4

Sodoma, *L'Andata al Calvario*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1944 F.

Al **n. 7** è descritto un “Cristo che porta la croce a acquerello, ma il Gesù ripassato con la penna, schizzo. Nel didietro vi è un altro schizzo a penna sù carta turchina ripetuto di una Santa sotto un arcata per ornamento di un altare. Doppio”. Non si tratta in realtà di un disegno “doppio” bensì – come in altri casi nelle descrizioni del Pelli – di due disegni che all’epoca erano applicati sul recto e sul verso di uno stesso foglio di montaggio: disegni identificabili con gli attuali 1944 F (fig. 4) e 1943 F, qui descritti dal Pelli senza riferimenti attributivi ma ritenuti del Sodoma per antica tradizione già recepita nella inventariazione del Ferri. Nel documento del lascito Bassetti i disegni attribuiti al Sodoma erano diciannove²⁹, diciotto dei quali vennero dettagliatamente descritti dal Pelli³⁰ sotto il nome dell’artista vercellese/senese nel Volume XVIII degli *Universali*, dove non erano presenti nel 1687. Non è dunque impossibile che il diciannovesimo esemplare fosse proprio l’opera di cui stiamo trattando, rimasta fuori dal gruppo per la sua atipicità e per i dubbi che il Pelli poteva nutrire a proposito della sua attribuzione.

Al **n. 8** è “Un Angioletto sopra una nuvola con due pesci a matita nera retato”. Mentre non sussistono dubbi circa l’identificazione del foglio con l’attuale 1505 Orn, più difficile è stabilirne con certezza la provenienza, anche se esiste una qual-



5

F. Furini, *Testa femminile incoronata d'alloro*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 922 E.

che possibilità che esso facesse parte del gruppo di quarantatré disegni ritenuti del Poccetti pervenuti agli Uffizi col lascito di Apollonio Bassetti³¹. Il foglio infatti rientra, come il successivo, in un piccolo nucleo omogeneo di cinque disegni raffiguranti in forma allegorica segni zodiacali e mesi dell'anno, che vennero inventariati dal Ferri in successione numerica sotto il nome di questo artista. La comunanza seriale dei soggetti e la successione numerica dei fogli (nn. 1503 Orn-1507 Orn) che potrebbe anche riflettere un raggruppamento più antico, unita al fatto che su tre

di essi (i nn. 1503, 1504 e 1507 Orn) compare il timbro a secco con stemma medico, supportano l'ipotesi di una provenienza comune, con ogni probabilità, appunto, la collezione Bassetti. Si veda inoltre più avanti al n. 33.

Al **n. 9** è un “Altro [disegno] simile di un Angioletto sopra un Toro. Sono 2. Segni dello Zodiaco. I Pesci e il Toro”. Si tratta del n. 1506 Orn, per il quale si rinvia alla nota precedente.

Al **n. 10** è una “Femmina nuda mezza figura con coppa nella destra a matita rossa, bella”. Sia questo che il foglio successivo, descritti dal Pelli senza riferimenti attributivi, sono identificabili con ogni evidenza con due disegni di Francesco Furini, nel caso presente quello inventariato dal Ferri al n. 1144 F. Su una eventuale provenienza di quest'ultimo dalla collezione Bassetti – alla quale potrebbe far pensare la citazione del Pelli in stretta contiguità col successivo – non abbiamo alcuna indicazione, tanto più che esso non parrebbe nemmeno rientrare nel computo dei diciassette disegni furiniani elencati nel documento del lascito³², tutti identificati con – parrebbe – più solide argomentazioni.

Al **n. 11** è una “Testa grande simile [a matita rossa] di una Giovane coronata di ulivo”. Il disegno è certamente identificabile con lo studio di Francesco Furini preparatorio per il dipinto con *l'Allegoria della Poesia* della National Gallery of Scotland, n. 922 E dell'inventario del Ferri (fig. 5). La presenza sul foglio del timbro a secco con stemma medico visibile in basso al centro avalla la sua provenienza dalla collezione Bassetti, nel gruppo di diciassette fogli attribuiti all'artista nel documento del lascito³³.

Al **n. 12** è un “Un S. Prelato che scrive in mezzo a due Angioli ascoltando lo Spirito Santo che gl'infonde le parole, due figure davanti, e un gruppo di religiosi che leggono in distanza: Schizzo a penna e acquerello turchinetto per il largo”. Se l'identificazione di questo disegno con l'attuale 14022 F di Ludovico Cigoli grazie alla precisione descrittiva del Pelli non sembra presentare dubbi, lo stesso non può dirsi per quanto riguarda la sua provenienza. La sua presenza, in forma anonima, nel Volume LIII dei Piccoli potrebbe portare a credere che si tratti di uno di quei disegni Bassetti che il Pelli, non essendo pervenuto a scoprirne l'autore, aveva accantonato in questo volume in attesa di giungere a qualche risultato attendibile, tanto più che solo per trenta, dei trentadue disegni elencati sotto il nome del Cigoli nel documento del lascito³⁴, sono state finora avanzate ipotesi di identificazione. Ma a sostegno di questa ipotesi non esistono al momento prove più concrete.

Al **n. 13** è lo studio di una “Femmina nuda in due vedute a matita nera lumeggiata sù carta bigia. È forse copia di una Statua”. Si tratta di una esercitazione sull'ar-



6

Fra Bartolomeo, *Copia dall'Antico*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1159 E.

te antica identificabile con l'attuale 1159 E (fig. 6), che alla fine dell'Ottocento venne inventariato dal Ferri con un riferimento a Fra Bartolomeo: disegno che è possibile abbia fatto parte del gruppo di quattordici che nel documento del lascito Bassetti portavano una attribuzione a questo artista³⁵. Mentre infatti dodici di questi disegni vennero mescolati coi fogli del Frate già presenti nel Volume VIII dei Piccoli³⁶ (oggi se ne possono riconoscere tre grazie alla presenza del timbro a secco), è possibile che i due rimanenti siano stati collocati dal Pelli nel Vol. LIII dei Piccoli, in forma anonima in attesa di ulteriori verifiche. Se questa ipotesi è esatta, dovrebbe trattarsi del foglio presente, appunto – sul quale il timbro poteva trovarsi nell'angolo inferiore sinistro dove si nota un foro nella carta compatibile per forma e dimensioni – e, con maggiore incertezza, di quello descritto più avanti al n. 38.

Al n. 14 è un “Cristo morto in mezzo ai discepoli. Schizzo a penna, e acquerello”. La descrizione del Pelli, stringata ma molto precisa, consente di identificare questo disegno con l'attuale 14023 F, un foglio che il Ferri aveva registrato come



7

Copia antica da Raffaello, *Storia dell'Antico Testamento*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 10951 F.

opera di Giovan Francesco Penni e che è stato successivamente trasferito a Santi di Tito su indicazione di A. Forlani Tempesti³⁷. La scoperta di tracce inequivocabili del timbro a secco con stemma mediceo in basso al centro, in una zona danneggiata del foglio poco sotto la mano destra di Cristo, induce a considerarne la provenienza dalla collezione di Apollonio Bassetti: provenienza che non è tuttavia precisabile coi dati attualmente in nostro possesso, tenuto conto che nel documento del lascito non compaiono disegni attribuiti al Penni e che Santi di Tito vi è presente con sei fogli tutti di identificazione sicura³⁸.

Al **n. 15** incontriamo un disegno problematico con “Alcune figure sopra cammelli che viaggiano con due guide in un deserto montuoso a penna lumeggiato su carta scura”. Il disegno, che il Pelli descrive senza riferimenti attributivi, è certamente identificabile con l'attuale 10951 F (fig. 7) che il Ferri, avendovi riconosciuta una copia da Raffaello, inventariò come Anonimo del secolo XVIII, per poi arretrarlo al secolo precedente e quindi a Polidoro da Caravaggio. La composizione è in rap-

porto con una delle scene nella decorazione delle Logge Vaticane; non ci sarebbe quindi da stupirsi se in antico il disegno si credesse della mano dello stesso Raffaello, e non ci sarebbe nemmeno da stupirsi che il Pelli, giustamente perplesso, lo avesse passato in un più corretto anonimato a tutt'oggi sostenibile, collocandolo, come in altri casi di difficile attribuzione, nel Vol. LIII dei Piccoli. Non esistono prove di una sua appartenenza alla collezione Bassetti, dove a Raffaello³⁹ erano attribuiti undici disegni, quattro dei quali non ancora identificati. Sul foglio, inoltre, non si vedono tracce del timbro a secco con stemma mediceo, ma la carta, molto fragile e danneggiata, presenta numerose lacune.

Al **n. 16** è “Un Santo che rende un fanciullo ad una femmina fra molte figure, e una gloria in alto. Disegno di una tavola a chiaro scuro cupo di Rutilio Manetti”, certamente identificabile col bozzetto a monocromo, a olio su carta, oggi inventariato col n. 19129 F: un piccolo dipinto certamente di mano del Manetti e preparatorio, come ha osservato Cesare Brandi⁴⁰ per la pala dell'artista raffigurante *Il miracolo del Beato Salvatore da Orta*, già nella chiesa di San Francesco a Lucca, poi nella locale Pinacoteca. Nell'elenco del lascito Bassetti sono annotati tre disegni attribuiti a Rutilio Manetti⁴¹, due dei quali, entrambi contrassegnati col timbro a secco con stemma mediceo, vennero inclusi dal Pelli nel Volume VIII degli *Universalisti*⁴². Che sia questo il terzo esemplare c'è poco da dubitare, anche se il bozzetto non è timbrato: cosa che d'altronde sarebbe stata impossibile su un'opera di queste caratteristiche tecniche.

Al **n. 17** è uno “Schizzo a penna e acquerello turchinetto con la Vergine in alto col Figlio e un Santo Domenicano che chiama ad essa alcune figure poste nel basso del quadro”. L'esatta corrispondenza con la descrizione, consente di identificare il disegno con l'attuale 10828 F, la cui provenienza dalla collezione Bassetti è avallata dai resti del timbro a secco con stemma mediceo visibili all'angolo inferiore sinistro, in adiacenza a una lacuna nella carta. Si ha ragione di credere che il foglio facesse parte del gruppo di quindici disegni elencati nel documento del lascito sotto il nome di Francesco Vanni⁴³, al quale risulta fosse ancora attribuito nella inventariazione del Ferri che tuttavia, in seguito, lo spostò giustamente a Ludovico Cigoli in accordo con la scritta antica “Del Cigoli” che compare sul verso. La discrepanza tra le due attribuzioni può avere indotto il Pelli a relegarlo nell'anonimato e a collegarlo ai problemi in attesa di soluzione del Volume LIII dei Piccoli.

Al **n. 18** incontriamo un “Disegno bello à acquerello, e penna per il largo con Ercole ed altre figure in diverse attitudini”. Corrisponde a questa descrizione il disegno che venne inventariato dal Ferri al n. 510 F, con una attribuzione a Baccio Bandinelli testimoniata anche da un'antica scritta – “Baccio Bandinelli” – nell'angolo inferiore

destro. Una attribuzione che è oggi insostenibile⁴⁴, trattandosi di un disegno più probabilmente senese con echi di Peruzzi e Domenico Beccafumi, del quale resta per il momento ignota la porta di accesso alla collezione medicea.

Al **n. 19** è un “Disegno bello di Cecchino Salviati, e ricco a matita rossa con una femmina che dà bere ad un uomo che gli [si] presenta avanti, e molte figure in varie attitudini attorno”. Il disegno è senza dubbio identificabile con l’attuale 14610 F, un’opera importante e di alta qualità di mano, appunto, di Francesco Salviati. Dalla autografia salviatesca – alla quale forse, pur apprezzandone lo spessore stilistico, non credeva nemmeno il Pelli che invece di porlo nelle cartelle dell’artista lo aveva relegato nel Volume LIII dei Piccoli – prende le distanze il Ferri, inventariandolo come Copia del sec. XVI dal medesimo Salviati per poi passarlo a Rosso Fiorentino; a Salviati verrà riportato in seguito in base all’attribuzione di K. Kusenberg⁴⁵. La sua provenienza collezionistica non è nota, precisando per inciso che esso in ogni caso non poteva aver fatto parte del gruppo di dieci fogli creduti del Salviati, tutti identificati, che al fondo mediceo pervennero con la collezione Bassetti⁴⁶.

Al **n. 20** troviamo “Una figura che sbrana un leone in una campagna a penna. Credo che vada a stampa fra gl’intagli di Alberto Durerò”. Esiste una possibilità che il disegno, senza dubbio identificabile con l’attuale 2298 F, anche se non timbrato fosse tra i cinque fogli che nella collezione Bassetti erano riferiti a Albrecht Dürer⁴⁷, quattro dei quali vennero aggiunti dal Pelli al corpus dell’artista nel Volume XIX degli Universali⁴⁸. L’ipotesi che sia questo il quinto disegno potrebbe infatti trovare un qualche sostegno nelle due scritte apposte sul verso in differenti grafie antiche: “Ma [?] de Alberto duro” e, in grafia diversa, “dubbio”. La prima sostiene infatti l’attribuzione cui avrebbe dato credito Apollonio Bassetti, mentre il dubbio della seconda sarebbe stato condiviso dal Pelli (sempre che non si tratti addirittura di una nota apposta di sua mano), tanto da indurlo ad aggiungere il foglio – chiaramente una copia dalla celebre xilografia di Dürer con *Ercole che uccide il leone nemeo* – alla serie dei problemi concentrati nel Volume LIII dei Piccoli.

Al **n. 21** è una “Femmina che dorme con papaveri nella sinistra circondata di Demoni, fantastiche [sic]: Disegno a penna e acquerello di Federigo Zuccheri tondo”. Il disegno, identificabile con l’attuale 14027 F per il quale il Ferri ha mantenuto l’attribuzione tradizionale a Federico, è, come riconosciuto da John Gere in note manoscritte sul montaggio⁴⁹, una copia da un disegno del Louvre, preparatorio per una scena nella decorazione a fresco della sala dell’Aurora nel palazzo Farnese a Caprarola. Esiste la possibilità, anche se non si hanno in proposito prove inoppugnabili, che tanto questo quanto il disegno di cui al n. 27 facessero parte del gruppo di otto

che sotto il nome di Federico risultano elencati nel documento del lascito Bassetti⁵⁰: gruppo che il Pelli non descrisse in blocco nella sua interezza come in altri casi, ma che venne sparpagliato tra i centocinquanta fogli ritenuti dell'artista nel Volume XIX dei Grandi. Cinque di questi sono identificabili grazie alla presenza del timbro a secco con stemma mediceo, e resta la possibilità almeno nel campo delle ipotesi che anche i due fogli riferiti a Federico nel Volume LIII dei Piccoli ne facessero parte.

Al **n. 22** è uno “Schizzo di Aless. Casolani Venere a penna, e acquerello con un Giove in alto sopra un Aquila in un coro di Deità, che combatte con i Giganti sparsi sul piano”. Il soggetto è quello che ritroviamo sull'attuale 14028 F, la cui tradizionale attribuzione a Alessandro Casolani è stata mantenuta nella inventariazione del Ferri. Al fondo mediceo il foglio è pervenuto nel gruppo di quattro disegni che sotto il nome del Casolani sono elencati nel documento del lascito Bassetti⁵¹, tre dei quali vennero inclusi nel Volume Miscellaneo XXII⁵² dal Pelli che invece, forse comprensibilmente sospettoso circa la correttezza dell'attribuzione al Casolani, collocò questo tra i fogli problematici del Volume LIII dei Piccoli. La sua provenienza dalla collezione Bassetti è avallata dalla presenza del timbro a secco con stemma mediceo, del quale restano tracce inequivocabili nell'angolo inferiore destro in corrispondenza di una lacuna nella carta.

Al **n. 23** è una “Testa a matita nera sù carta turchina”. Malgrado la stringatezza della descrizione è possibile identificare questo disegno con l'attuale 14029 F, un foglio che ancora il Ferri inventariava come Anonimo del sec. XVI per poi passarlo correttamente a Jacopo da Empoli, al quale risulta riferito anche da un'antica scritta sul verso. La sua provenienza dalla collezione Bassetti è avallata dal timbro a secco con stemma mediceo che si vede nell'angolo inferiore destro. L'anonimato – tenuto conto che la scritta sul verso è possibile fosse occultata agli occhi del Canonico e poi del Pelli da un antico controfondo – giustifica la sua presenza nel Volume LIII dei Piccoli, in analogia coi disegni di cui ai nn. 4, 24, 25, 32, 35⁵³.

Al **n. 24** è un “Paesetto bello a penna con piccole figure su cartapeccora ovale”. La descrizione, per quanto generica, corrisponde in maniera molto precisa all'attuale 1041 F, un disegno del quale non si conoscono le vicende attributive prima che il Ferri lo inventariasse sotto il nome di Remigio Cantagallina e che poteva essere anonimo al tempo del Pelli. Sebbene non timbrato – ma c'è da chiedersi quale avrebbe potuto essere l'effetto del timbro a secco su una pergamena – mi sembra valga la pena di mantenere aperta l'ipotesi di una sua provenienza dalla collezione Bassetti: forse con una diversa attribuzione, tenuto conto che i diciannove disegni riferiti al Cantagallina nel documento del lascito sono stati tutti identificati⁵⁴. Si veda inoltre al n. 23.

Al **n. 25** è una “Testa femminile veduta di dietro a penna”. Anche per questo disegno, che la descrizione porta a riconoscere nell’attuale 14030 F, l’anonimato del Pelli venne mantenuto nella inventariazione del Ferri, il quale tuttavia, dopo averne circoscritta la cronologia al secolo XVI, arrivò a proporre in seguito un dubitativo riferimento alla mano di Jacopo da Empoli, peraltro insostenibile⁵⁵. La presenza del timbro a secco con stemma mediceo nella parte bassa del foglio sulla sinistra, ne avalla la provenienza dalla collezione Bassetti. Ci si domanda allora se non si potrebbe integrare con questo il gruppo di quarantasei disegni riferiti all’Empoli registrati nel documento del lascito⁵⁶, per i quali l’opera di identificazione si è fermata a tutt’oggi al quarantacinquesimo. Si veda inoltre al n. 23.

Per il **n. 26** – una “Veduta di marina a penna con fabbriche da un lato, e piccole figure; Schizzo” – la descrizione del Pelli è troppo generica per poterlo riconoscere tra gli svariati disegni che potrebbero corrispondervi.

Al **n. 27** è “Un Pontefice della casa Medici in trono che riceve un Re il quali li presenta due prigionieri coronati, in mezzo a molte figure. La Fama vola per incoronare il d.o Re. A penna e acquerello, bello, ricco di Federigo Zuccheri”. Il disegno, per il quale si veda sopra al n. 21, è identificabile in base alla descrizione con l’attuale 11065 F e, come il n. 21, è possibile provenga dalla collezione di Apollonio Bassetti. Mantenuto a Federico Zuccari nella inventariazione del Ferri, è stato spostato a Livio Agresti nel 2009 in base all’attribuzione di J. Gere⁵⁷.

Al **n. 28** è “Un cacciatore a penna Schizzo del Cantagallina”. L’attribuzione al Cantagallina è stata mantenuta nella inventariazione del Ferri, dove il disegno risulta registrato al n. 1039 F (fig. 8). Nella parte destra del foglio verso il basso si possono distinguere due tentativi, mal riusciti per la qualità della carta, di apporvi il timbro a secco con stemma mediceo che ne avalla la provenienza dalla collezione Bassetti. Nell’elenco del lascito⁵⁸ sono elencati diciannove disegni riferiti al Cantagallina, diciassette dei quali, tutti identificati, vennero collocati dal Pelli in un blocco unitario nel Volume Miscellaneo XXI dove risulta non fossero presenti dalla *Nota* del 1687; ne restarono fuori due, uno dei quali corrisponde evidentemente al nostro n. 28 che il Pelli, pur mantenendone l’attribuzione, non sappiamo per quale ragione relegò nel Volume LIII dei Piccoli.

Al **n. 29** è citato un disegno contenente “Sette Schizzi di Paesetti a penna di Filippo Napoletano”. Nel documento del lascito Bassetti sotto il nome di Filippo Napoletano sono elencati due disegni⁵⁹, che vennero ad aggiungersi ai tredici fogli, tutti identificati, già presenti nella collezione medicea nel 1687 e poi descritti dal Pelli⁶⁰.



8

R. Cantagallina, *Cacciatore con cane e altri schizzi*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1039 F.

Contrariamente a quanto scrivevo nel 2014⁶¹, quando ancora non avevo identificato le due aggiunte, credo oggi che i due fogli Bassetti possano riconoscersi, sulla base del computo numerico, col 408 P che venne inserito dal Pelli al n. 182 del Vol. Miscellaneo XXII⁶² e col 512 P, il cui soggetto corrisponde senza ombra di dubbio a quello qui descritto dal Pelli. È anche da dire a proposito di quest'ultimo che il foro che si vede al centro del margine inferiore, sopra l'antica scritta che lo riferisce a "Filippo Napoletano", non è da escludere sia dovuto a un tentativo fallito di apporvi il timbro a secco con stemma medico, il che verrebbe a consolidare ancor più l'ipotesi di una tale provenienza.

Al n. 30 è elencato un "Paese simile [a penna] di Benedetto Boschi". I disegni conosciuti di Benedetto Boschi, fratello del più noto Fabrizio, sono assai rari: il Pelli ne descrive tre. Il primo, collocato al n. 108 del Volume Miscellaneo XXII, è identificabile con quello inventariato dal Ferri sotto lo stesso nome al n. 9472 F: un disegno prove-



9

B. Boschi, *Paesaggio*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 415 P.

niente dalla raccolta Coccapani che risulta fosse già presente da tempo nella collezione medica⁶³. A questo nel 1699 si aggiunsero i due fogli elencati sotto il nome di Benedetto nel documento del lascito Bassetti⁶⁴, uno dei quali, identificabile con l'attuale 441 P la cui provenienza è avallata dal timbro a secco con stemma medico che compare nell'angolo superiore destro, venne descritto dal Pelli con la stessa attribuzione, confermata dall'antica scritta "Bened.o Boschi" che compare sul verso, nel medesimo Volume Miscellaneo XXII al n. 183⁶⁵. Dalla medesima fonte è infine possibile provenga anche il terzo disegno che il Pelli assegna a Benedetto Boschi, in accordo con la scritta "Bened.o Boscoli" apposta sul verso nella medesima grafia antica: quello appunto descritto in questa sede, identificabile con l'attuale 415 P (fig. 9), che venne inventariato dal Ferri con una incomprensibile attribuzione a Filippo Napoletano. Il foglio non è timbrato, ma le molte coincidenze che lo legano al precedente, a cominciare dalla identità di grafia, inducono a ritenerla una eventualità molto probabile.

Al **n. 31** è “Un Arme con 4. Catene a matita rossa retata”, identificabile sulla base della descrizione con l’attuale 1725 Orn, inventariato dal Ferri con una attribuzione a Baccio del Bianco. Il disegno, la cui provenienza dalla collezione di Apollonio Bassetti è testimoniata dalla presenza del timbro a secco con stemma mediceo che compare nell’angolo inferiore destro, doveva quindi far parte del gruppo di sei fogli riferiti all’artista nel documento del lascito⁶⁶, tenuto conto che l’attribuzione del Ferri poteva appunto rifarsi alla tradizione più antica. Il Pelli invece, non condividendo evidentemente una tale ipotesi, preferì separarlo dal gruppo relegandolo tra i problemi anonimi del Volume LIII dei Piccoli, mentre inserì i cinque rimanenti (tre dei quali timbrati) sotto il nome dell’artista nel Volume Miscellaneo XXI⁶⁷.

Al **n. 32** troviamo lo “Schizzo di una mezza figurina simile [a matita rossa]” che la descrizione precisa, anche se sommaria, consente di identificare almeno in via di ipotesi con l’attuale 14031 F (fig. 10), la cui provenienza dalla collezione Bassetti è attestata dalla presenza del timbro a secco con stemma mediceo nell’angolo inferiore sinistro. Ci troviamo ancora una volta in presenza di un disegno che il Pelli inserisce nel Vol. LIII dei Piccoli senza riferimenti attributivi (vd. sopra al n. 23), del quale il Ferri, dopo averlo inventariato come Anonimo del sec. XVII, precisò successivamente la collocazione stilistica nella scuola di Andrea del Sarto: un piccolo foglio problematico ma di ottima qualità che, spostato successivamente all’ambiente di Mirabello Cavalori, mi parrebbe presentare piuttosto caratteristiche pontormesco-bronziniane⁶⁸.

Al **n. 33** è uno “Studio di Angioli che cantano in una nuvola: Nel didietro studi di figure del Poccetti”. I quarantatré disegni che nel documento del lascito Bassetti erano elencati sotto il nome di Bernardino Poccetti⁶⁹, vennero ad aggiungersi nella collezione medicea a un già cospicuo numero di fogli dell’artista distribuiti in ben quattro Volumi⁷⁰, ai quali vennero mescolati – parrebbe – senza un particolare criterio⁷¹: la presenza del timbro a secco con stemma mediceo consente l’identificazione di trentacinque esemplari distribuiti nei Volumi XXII e XXIV dei Grandi. A questi può forse aggiungersi il presente foglio la cui descrizione aderisce in ogni dettaglio all’attuale 8779 F il quale, per quanto non timbrato, al Poccetti mantiene tuttavia la tradizionale attribuzione. Si tratta però di un’ipotesi tutt’altro che solida, tenuto conto tra l’altro che l’8779 F trova una qualche corrispondenza anche nel disegno descritto dal Pelli al n. 2 del Vol. IX degli Universali come “Due Angioli a due matite”. Rimane il fatto comunque che a completare la ricostruzione del contingente dei disegni riferiti al Poccetti nella collezione del Canonico mancano ancora sette fogli, il che lascia aperta la possibilità, forse più concreta, che rientrassero nel gruppo anche i disegni di cui sopra, ai nn. 8 e 9.



10

A. Bronzino (?), *Figura maschile volta di tre quarti a sinistra*,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 14031 F.

Al **n. 34** è “Un pezzo di Femmina a matita rossa su carta turchina”. È molto probabile che il foglio corrisponda a quello che il Ferri ha inventariato al n. 14032 F mantenendone l’anonimato tuttora vigente: un foglio che peraltro la lettura stilistica porta a inserire nella cultura artistica cremonese di secondo Cinquecento, tra Bernardino Campi e Sojaro⁷². Ci si domanda allora, tenuto conto della presenza del timbro a secco con stemma mediceo che compare nell’angolo superiore sinistro che ne avalla la provenienza dalla collezione Bassetti, se non possa trattarsi di uno dei nove fogli elencati nel documento del lascito sotto il nome del Sojaro⁷³: otto di questi fogli sono infatti identificabili con certezza con quelli che il Pelli ha descritto sotto il nome dell’artista nel Vol. IX degli *Universalis*⁷⁴, mentre questo, che avrebbe potuto esserne stato escluso perché giudicato di attribuzione dubbia, potrebbe essere quello che consente di completare il gruppo.

Al **n. 35** è “Una figura che cala da una finestra un paniere con spettatori a matita nera”. Anche questo disegno, la cui identificazione con l’attuale 14303 F non lascia dubbi, è tra quelli appartenuti con ogni probabilità alla collezione di Apollonio Bassetti, come possiamo dedurre dalla presenza del timbro a secco con stemma mediceo nell’angolo inferiore sinistro del foglio: non possiamo però sapere, oggi, se qui esso era conservato sotto il nome di un particolare artista, dato che anche il Pelli lo inserì senza indicazioni attributive tra i fogli problematici del Volume LIII dei *Piccoli*⁷⁵. Inventariato come Anonimo Tedesco del secolo XVI dal Ferri – che vi aveva identificato una copia parziale dalla stampa di Luca di Leida nota come *Virgilio nella cesta* (Bartsch 136) – venne spostato in data imprecisata a Hans Speckaert al quale è tuttora attribuito.

Al **n. 36** è la “Veduta di un Cortile a penna e acquerello su carta bigia di Baldassar Peruzzi. Nel didietro Schizzo di figure. Doppio”. Tra i disegni degli Uffizi inventariati dal Ferri sotto il nome di Baldassarre Peruzzi, il solo che non appaia in totale contrasto con questa descrizione potrebbe essere l’attuale 561 A: un disegno che però, oggi, rappresenta soltanto la parte destra di un “cortile” e che non è “doppio”. È pertanto evidente che, sebbene si tratti di un foglio in cattivo stato di conservazione che ha subito chiaramente nel tempo manomissioni notevoli, inclusa una foderatura risalente al più tardi all’Ottocento che è probabile ne abbia stravolto l’aspetto, il suo accostamento al disegno qui descritto dal Pelli rimane un’ipotesi indimostrabile.

Al **n. 37** è una “Figura panneggiata a matita rossa”. Malgrado la genericità della descrizione ci sono buone probabilità che il disegno corrisponda all’attuale 14035 F che il Ferri, seguendo la posizione qui documentata del Pelli, aveva inventariato nell’anonimato, per passarlo in un secondo momento a Santi di Tito in accordo con la

scritta “Santi” apposta in grafia antica sul verso del foglio. Tale scritta, unita al timbro a secco con stemma mediceo che si vede in basso a sinistra, consente di ipotizzare che esso abbia fatto parte del gruppo di sei disegni attribuiti a Santi nel documento del lascito Bassetti⁷⁶, cinque dei quali, tutti timbrati, vennero aggiunti dal Pelli in ordine sparso ai fogli dell’artista nel Volume monografico XVIII dei Grandi⁷⁷. Le ragioni che hanno spinto il Pelli a collocare questo – evidentemente il sesto foglio – tra i problemi del Vol. LIII dei Piccoli possono essere diverse, a cominciare dai caratteri dello stile in effetti più prossimi, per una certa rigidità di tratto solitamente estranea alla grafia di Santi di Tito, ai modi di un epigono del livello di un Gamberucci.

Al **n. 38** è “La Vergine che abbraccia il Figlio, Studio a penna su carta bigia”. Per quanto stringata, la descrizione del Pelli apre alla possibilità che il disegno sia identificabile con l’attuale 297 E, che la presenza del timbro a secco con stemma mediceo sulla destra del margine inferiore indica provenire dalla collezione di Apollonio Bassetti. Resta il problema di quella che poteva essere la sua collocazione collezionistica tra i disegni appartenuti al Canonico. Da escludere Domenico Ghirlandaio, sotto il cui nome lo aveva inventariato il Ferri prima di passarlo su proposta del Berenson a Francesco Granacci al quale è tuttora attribuito, dato che non ci sarebbe spazio tra i dieci fogli, tutti identificati, riferiti all’artista nel documento del lascito⁷⁸. Rimane allora, fino a prova contraria, l’ipotesi cui si è accennato di sopra al n. 13, che anche il 297 E possa aver fatto parte del contingente ritenuto di Fra Bartolomeo, alla cui area culturale in ogni caso esso fa chiaro riferimento⁷⁹.

Al **n. 39** è “Un cocchio con quattro cavalli, e una figura appresso, Schizzo a matita nera, e gesso su carta rossiccia”. La precisione descrittiva del Pelli non lascia dubbi circa l’identificazione di questo disegno con l’attuale 1170 E, che venne inventariato dal Ferri con un riferimento a Filippino Lippi tuttora valido. Si può credere che l’anonimato in cui il Pelli qui lo descrive, fornisca la ragione del suo inserimento nel Vol. LIII dei Piccoli, tenuto conto tra l’altro della confusione all’epoca esistente negli inventari degli Uffizi tra i disegni di Filippo e quelli di Filippino Lippi; comunque, la presenza in basso a sinistra del timbro a secco con stemma mediceo avalla la sua provenienza dalla collezione Bassetti, forse nel gruppo di sette disegni che nel documento del lascito risultano però riferiti a Filippo⁸⁰.

Al **n. 40** è un’ “Accademia, schizzo di Cecco Bravo”. Nel documento del lascito Bassetti sono elencati dodici disegni attribuiti a Cecco Bravo⁸¹, undici dei quali identificabili con quelli descritti dal Pelli nel Vol. XXII degli Universali ai nn. da 191 a 201⁸². Non c’è dubbio che il dodicesimo foglio corrisponda al nostro n. 40, identificabile con l’attuale 14036 F sul quale in basso a destra compare il timbro a secco con stemma



11

G. Chiari, *Il Giudizio di Salomone*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 10872 F.

mediceo. La ragione che può avere indotto il Pelli a separarlo dal gruppo inserendolo tra i fogli problematici del Volume LIII dei Piccoli è con ogni probabilità da ricercare, oltre che in un qualche cedimento della condotta grafica ad esempio in corrispondenza del braccio destro della figura, nella scritta antica “And.a Boscholi” – evidentemente inattendibile – che compare sul verso.

N. 41 - “La Decollazione di due Santi per il largo a acquerello, inchiostro, e biacca, ricco bello”. Malgrado la precisione descrittiva, il disegno non è stato finora identificato.

N. 42 - “Pensiero a penna, acquerello rossiccio e biacca per il fatto delle due femine che ricorrono a Salomone: ripetuto nel didietro a matita rossa di Giuseppe Chiari senese donato a S.A. da uno Scozzese nel 1719. Doppio”. Il disegno, inventariato dal Ferri sotto il nome di Giuseppe Chiari al n. 10872 F (fig. 11), reca sul verso la seguente scritta antica: “Di Giuseppe Chiari Sanese. Donato a S: A: R.le da Gio: lessandro Pietro scozzese l’anno 1719”.

NOTE

- 1 Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 463/1-3. L'inventario è suddiviso in tre tomi: due afferenti alla prima parte per nomi di artisti in ordine alfabetico, il terzo alla seconda parte, con le acquisizioni più recenti e coi disegni in attesa di sistemazione.
- 2 Il documento riporta l'ingresso nella Guardaroba medica, in data 27 ottobre 1699, degli oggetti d'arte – tra i quali 938 disegni – che il Bassetti, morto in quello stesso anno, aveva lasciato in eredità al granduca Cosimo III. Conservato manoscritto all'Archivio di Stato di Firenze, sta in *Quaderno generale delle robe Fabbricate di S.A.S., Primo*, dal 1696 al 1702, Guard. 1026, cc. 156 r.-166 r. (ne esiste la trascrizione per mano di L. Monaci in Petrioli Tofani 1987, pp. 751-753).
- 3 Pelli/PT 2014.
- 4 Bassetti/PT 2020; Petrioli Tofani 2020.
- 5 Pelli/PT 2014, vol. III, pp. 905-915.
- 6 I corsivi sono di chi scrive.
- 7 Pelli/PT 2014, vol. II, pp. 569-577.
- 8 Tutti i disegni sono stati identificati con quelli recanti i seguenti numeri dell'inventario attuale: 875 F, da 9099 F a 9111 F, 9115 F, 9116 F, 9171 F, 9172 F, da 9174 F a 9224 F: essi sono tuttora ritenuti autografi del Passignano dalla critica, che vi ha tra l'altro riconosciuto vari studi preparatori per dipinti documentati. Fanno eccezione soltanto il 9105 F (un piccolo schizzo sommario deturpato da ossidazioni, da escludere per ragioni di qualità) e il 9106 F la cui condotta grafica parrebbe piuttosto riallacciarsi ai modi di Agostino Ciampelli, come annotavo sul montaggio nel 1977 ("Ciampelli / APT '77").
- 9 Bassetti/PT 2020, [n. 153], pp. 81-83.
- 10 Sulla storia del timbro cfr. A. Petrioli Tofani, in Bassetti/PT 2020, pp. 12-13.
- 11 Borgo 1976, p. 357.
- 12 Bassetti/PT 2020, [n. 15], p. 24.
- 13 Pelli/PT 2014, vol. I, pp. 11-12.
- 14 I cinque disegni risultano elencati sotto il nome dell'Albertinelli in una *Nota de libri de disegni tanto grandi, che mezzani, con la distinzione di quanti ne sono attaccati per libro...* del 1687, conservata all'Archivio di Stato di Firenze (Guardaroba, f. 779, Affari diversi, inserto 9, c. 1015 r.). Cfr. Petrioli Tofani 1987, p. 748.
- 15 Pelli/PT 2014, vol. III, pp. 909-910 (in appendice al n. 44).
- 16 Bassetti/PT 2020, [n. 86], p. 54.
- 17 Pelli/PT 2014, vol. III, p. 910, n. 2.
- 18 Pelli/PT 2014, vol. III, pp. 910-915.
- 19 G. Pelli Bencivenni e P. Mancini, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784...*, ms. in 2 voll. nella Biblioteca degli Uffizi, inv. 113, vol. I, c. 390, n. 187.
- 20 Bassetti/PT 2020, [n. 126], p. 70.
- 21 *Inventario dei mobili o masserizie della proprietà del Ser.mo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza, ritrovate dopo la di Lui morte nel suo appartamento nel Palazzo de' Pitti*, Firenze, Archivio di Stato, Guard. 1222, c. 71 v.
- 22 Ibid.
- 23 Inv. n. 2099. Cfr. Härb 2015, p. 226, sotto n. 80.
- 24 Bassetti/PT 2020, [n. 44], pp. 37, 86 (Appendice). Colgo qui l'occasione per una precisazione a proposito di un altro disegno che nel 2020 avevo segnalato nella stessa Appendice (p. 85) tra i fogli di sicura provenienza Bassetti ma per i quali non si era trovata una collocazione tra quelli elencati nel documento del lascito. Si tratta del n. 13866 F, timbrato e oggi tra gli Anonimi, che il Ferri aveva inventariato come Bernardino Campi in accordo con una scritta antica "Bernardin Canpi" che compare sul verso, mentre una seconda scritta forse un poco più tarda lo attribuisce a "A. Bronzino": un Nudo maschile a tre quarti di figura certamente di mano fiorentina tra Poppi e Naldini, ma certo non del Bronzino al quale oggi credo fosse però attribuito nella raccolta del canonico. Mi sembra infatti che esso possa identificarsi con ogni probabilità col secondo dei due disegni citati nel documento del lascito sotto il nome di questo artista, in sostituzione del 17389 F al quale, pur con dubbio, avevo pensato in un primo momento (Bassetti/PT 2020, [n. 36], p. 34: cfr. inoltre Pelli/PT 2014, vol. I, p. 171, n. 2).
- 25 Pelli/PT 2014, vol. I, pp. 328-329.
- 26 Cfr. Petrioli Tofani, in Bassetti/PT 2020, p. 11.
- 27 Gere 1966, pp. 20-21, n. 20.
- 28 Chappell 1983.

- 29 Bassetti/PT 2020, [n. 58], pp. 42-43.
- 30 Pelli/PT 2014, vol. II, pp. 736-737.
- 31 Bassetti/PT 2020, [n. 27], pp. 29-30.
- 32 Bassetti/PT 2020, [n. 103], p. 60.
- 33 Cfr. la nota precedente.
- 34 Bassetti/PT 2020, [n. 56], pp. 41-42.
- 35 Bassetti/PT 2020, [n. 73], pp. 49-50.
- 36 Pelli/PT 2014, vol. I, pp. 56-61.
- 37 Notizia d'archivio.
- 38 Bassetti/PT 2020, [n. 64], p. 45.
- 39 Bassetti/PT 2020, [n. 126], pp. 70-71.
- 40 Brandi 1931, pp. 48 ss., 128 ss.
- 41 Bassetti/PT 2020, [n. 134], pp. 73-74.
- 42 Si tratta dei nn. 10865 F e 19127 F; cfr. Pelli/PT 2014, vol. I, p. 475.
- 43 Bassetti/PT 2020, [n. 70], pp. 47-48.
- 44 Nel 1984 annotavo sul montaggio "Scuola del Beccafumi / A. Petrioli Tofani 1984", in seguito precisato da Alessandro Cecchi "B. Peruzzi / A. Cecchi 27.3.1993".
- 45 Kusenbergh 1931, p. 153, n. 10.
- 46 Bassetti/PT 2020, [n. 101], p. 59.
- 47 Bassetti/PT 2020, [n. 43], pp. 36-37.
- 48 Pelli/PT 2014, vol. I, p. 332. Il timbro a secco con stemma mediceo compare sui nn. 1049 E e 2301 F.
- 49 "affresco a Caprarola, Stanza dell'Aurolo / J. Gere", "Copia da un disegno preparatorio nel Louvre (10481) / J. Gere".
- 50 Bassetti/PT 2020, [n. 130], p. 72.
- 51 Bassetti/PT 2020, [n.140], p. 76.
- 52 Pelli/PT 2014, vol. I, p. 257; vol. III, p. 937.
- 53 Cfr. Bassetti/PT 2020, pp. 85-86.
- 54 Bassetti/PT 2020, [n. 137], pp. 74-75.
- 55 Anni addietro ne proponevo una ipotetica appartenenza alla mano del Coccapani, in un nota sul montaggio - "Coccapani? / A. Petrioli Tofani" - ripresa in Pelli/PT 2014, vol. III, p. 913, n. 25. Alla stessa conclusione è giunta per vie indipendenti anche Elisa Acanfora (2017, p. 195, n. D 82).
- 56 Bassetti/PT 2020, [n. 105], pp. 61-62.
- 57 Si veda la nota manoscritta sul montaggio di Graham Smith: "Not Zuccari. For 'Pius IV's campaign' in the Sala Regia ('Otto I restoring the Territorio of the Church to Pope Agapitus' by Orazio Samacchini). Cfr. Gere, *Il Manierismo a Roma*, tav. XXVIII / G. Smith, giugno 1970".
- 58 Bassetti/PT 2020, [n. 137], pp. 74-75.
- 59 Bassetti/PT 2020, [n. 104], p. 61.
- 60 Sono i tredici fogli attribuiti a Filippo nella *Nota* del 1687 (c. 1008 r.) e poi descritti dal Pelli nel Volume Universale XVII (Pelli/PT 2014, vol. II, pp. 530-531).
- 61 Pelli/PT 2014, vol. II, p. 531.
- 62 Pelli/PT 2014, vol. I, p. 365; vol. III, p. 936.
- 63 Cfr. *Nota... 1687*, c. 1003 r.; e Pelli/PT 2014, vol. I, p. 142. Il disegno - uno studio di figura - è oggi ritenuto di Sigismondo Coccapani (cfr. Acanfora 2017, p. 194, n. D 77).
- 64 Bassetti/PT 2020, [n. 26], p. 28.
- 65 Pelli/PT 2014, vol. I, p. 142; Id. vol. III, p. 936. Il foglio venne inventariato dal Ferri sotto il nome di Luigi Agricola al quale è tuttora attribuito.
- 66 Bassetti/PT 2020, [n. 28], pp. 30-31.
- 67 Pelli/PT 2014, vol. I, p. 105.
- 68 Cfr. Bassetti/PT 2020, Appendice, p. 85. Molti anni or sono annotavo sul montaggio del foglio: "Bronzino, cfr. 6438 F / A. Petrioli Tofani 1980".
- 69 Bassetti/PT 2020, [n. 27], pp. 29-30.
- 70 Pelli/PT 2014, vol. II, pp. 597-606.
- 71 Cfr. Bassetti/PT 2020, p. 29.
- 72 Riferito a Bernardino Campi da Giulio Bora in una nota manoscritta sul montaggio, è stato come tale pubblicato da Marco Tanzi (1999, p. 105, n. 60).
- 73 Bassetti/PT 2020, [n. 94], pp. 56-57.
- 74 Pelli/PT 2014, vol. I, pp. 396-397.
- 75 Cfr. qui al n. 23, e Bassetti/PT 2020, Appendice, p. 85.
- 76 Bassetti/PT 2020, [n. 64], p. 45.
- 77 Pelli/PT 2014, vol. II, pp. 775-8.
- 78 Bassetti/PT 2020, [n. 85], p. 54.

79 Cfr. Petrioli Tofani 2020, p. 123 e nota 36.

80 Nel documento del lascito è elencato un solo disegno attribuito a Filippino Lippi corrispondente all'attuale 402 E (Bassetti/PT 2020, [n. 80], p. 51), e sette attribuiti a Filippo (Bassetti/PT 2020, [n. 72], pp. 48-49) non tutti identificati: tra questi ultimi è possibile fosse incluso il foglio in esame.

81 Bassetti/PT 2020, [n. 123], p. 69.

82 Pelli/PT 2014, vol. I, pp. 264-265.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Acanfora 2017: E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Firenze 2017.

Bassetti/PT 2020: A. Petrioli Tofani, *La collezione di Apollonio Bassetti al Gabinetto Disegni degli Uffizi*, in "Images. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi", n. 3, marzo 2020, pp. 9-99.

Borgo 1976: L. Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York-London 1976.

Brandi 1931: C. Brandi, *Rutilio Manetti*, Siena-Firenze 1931.

Chappell 1983: M. Chappell, *On the Identification of a Collector's Mark (Lugt 2729)*, in "Master Drawings", 1983, XXI/1, pp. 36-45.

Gere 1966: J. Gere, *Mostra dei disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 1966), a cura di J. Gere, Firenze 1966.

Härb 2015: F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.

Kusenbergh 1931: K. Kusenbergh, *Il Rosso*, Parigi 1931.

Pelli/PT 2014: A. Petrioli Tofani, *L'Inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, voll. I-IV, Firenze 2014.

Petrioli Tofani 1987: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. 2. Disegni esposti*, Firenze 1987.

Petrioli Tofani 2020: A. Petrioli Tofani, *Apollonio Bassetti collezionista di disegni*, in *Atti del convegno Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal, Firenze 2020, pp. 115-140.

Tanzi 1999: M. Tanzi, *Disegni Cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 1999), a cura di M. Tanzi, Firenze 1999.







Elena Marconi

PAOLO E FRANCESCA DA RIMINI NELL'INFERNO DI NICOLA MONTI: UN'AGGIUNTA DANTESCA ALLE COLLEZIONI DEGLI UFFIZI

“Questo ingegno ebbe a lottare coll'avversa fortuna, che sempre è gran detrimento alla perfezione dell'arte. L'iniqua sorte o atterra gli animi o perturba ad essi la serenità della mente. Ambedue sommi flagelli per quelli studi gentili che vogliono spiriti franchi e riposo!”¹.

Definito “testa matta” da Pietro Benvenuti², Nicola Monti (Pistoia 1781 - Cortona 1864) fu una bizzarra e poliedrica figura di artista, dapprima allievo del francese Jean-Baptiste Desmarais, dal quale ricevette i primi rudimenti artistici intorno al 1800 a Pistoia, dove il maestro era impegnato ad affrescare la volta e quattro pareti in una sala di Palazzo Tolomei già Banchieri con scene ispirate a fatti dell'Iliade³. Tuttavia la sua formazione vera e propria si svolse a Firenze dove all'età di vent'anni il giovane pistoiese si trasferì per frequentarvi la locale Accademia di Belle Arti, ritenendo la città natale ormai culturalmente angusta. Nella capitale fiorentina proseguì i suoi studi grazie ad una borsa di studio della fondazione pistoiese Jacopo dal Gallo della durata di dieci anni.

A Firenze il suo apprendistato proseguì sotto la guida dello stesso Desmarais, professore assistente alla scuola del nudo e di Pietro Benvenuti, allora Direttore dell'Accademia fiorentina dal 1803 al 1843.

Il pittore ricordava con rimpianto questo periodo di apprendistato accademico, pensando all'amicizia dei compagni di studi come Giuseppe Bezzuoli, Nicola Benvenuti e Francesco Nenci, tutti impegnati, secondo il magistero benvenutiano, nello studio del nudo antico attraverso i calchi in gesso presenti in quelle aule accademiche dove Nicola Monti era noto col soprannome di Sciabolino⁴. Tra il 1806 e il 1812 Monti compì il suo tirocinio scolastico, aggiudicandosi vari premi in pittura ed anche in disegno e persino nel modello in creta, contendendo la vittoria a Luigi Pampaloni⁵. Nel 1814 si recò a Roma dove ebbe l'occasione di incontrare Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen ed il barone Vincenzo Camuccini, ai quali era stato raccomandato dal direttore dell'Accademia fiorentina, Giovanni degli Alessandri. Dopo un viaggio a Bologna e Ferrara, rientrato a Pistoia, nel 1816 affrescò il *Trionfo della vera Croce* al secondo piano di Palazzo Pitti ed eseguì il *Ritratto di Ferdinando III* oggi al Museo Civico di Pistoia.



1

Nicola Monti, *Paolo e Francesca da Rimini nell'Inferno*, 1810, olio su tela, 139 x 121 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 10782.

Nicola Monti fu anche autore di numerosi scritti teorici e biografici dai quali si ricavano informazioni preziose sulle sue opere pittoriche e sul suo pensiero artistico. Tra questi, il *Trattatello sul nudo*, sorta di manuale che rappresenta per noi una preziosa testimonianza della prassi didattica vigente nel XIX secolo nell'Accademia fiorentina, e la *Poliantea*, sincero ed arguto diario che ricostruisce le tappe del suo viaggio, compiuto dal 1818 al 1821 al seguito del conte Ciezkowski, tra Varsavia, Surkow, San Pietroburgo e quindi Vienna⁶. Durante quei tre anni realizzò un nutrito gruppo di opere entrando così in contatto con una facoltosa committenza di ambito internazionale. La sua partenza fu motivata anche dal suo infelice amore per la nobildonna Eleonora Pandolfini, coniugata dal 1802 col pistoiese Enrico Nencini⁷. I tratti dell'amica, che il pittore ricordava come una delle più belle donne note in Firenze e che fu ammirata e amata anche da Ugo Foscolo, ricorrono in molti personaggi femminili raffigurati nelle sue opere⁸.

Sollecitato dal compagno di studi accademici Giuseppe Bezzuoli affinché partecipasse alla decorazione di palazzo Borghese⁹, assieme a lui, a Francesco Nenci, e a Gaspero Martellini, Monti rientrò a Firenze per eseguirvi l'*Allegoria della Notte* (che purtroppo è scialbato) e *Bacco e Arianna nell'isola di Nesso*. Avendo conquistato una certa reputazione nel mondo artistico fiorentino, grazie a questa ed altre commissioni ricevute, nel 1823 ottenne l'ambito ruolo di professore dell'Accademia di Belle Arti¹⁰.

Fu soprattutto grazie alla generosità ed alla stima di Jean-Antoine-Joseph Fauchet (1761-1834), prefetto del Dipartimento dell'Arno tra il 1809 ed il 1814, che Nicola Monti riuscì a progredire nei suoi studi. Fauchet e sua moglie aiutarono il giovane artista, concedendogli in uso un quartiere posto sopra il gabinetto della prefettura che aveva sede nel Palazzo Ximenes in Borgo Pinti. Qui Monti visse due mesi trattato come un figlio dalla coppia ed il prefetto fu estremamente prodigo di denaro; inoltre, una volta terminata la pensione, i coniugi Fauchet contribuirono a finanziarne il soggiorno a Firenze in modo che le preoccupazioni economiche non ostacolassero la sua carriera artistica.

Francesca da Rimini nell'Inferno (fig. 1) – questo il titolo con il quale fu esposta – è la prima tela a noi nota dell'artista, dipinta a Firenze nel 1810, come attesta l'iscrizione autografa sull'opera, quando Monti aveva trent'anni, in segno di omaggio verso la generosa protezione del suo benefattore, il barone Fauchet; fu poi acquistata dal mercante livornese Luigi Fauquet, menzionato con affetto dal pittore nei suoi ricordi biografici come suo “larghissimo mecenate”¹¹ e ancora “amantissimo delle Belle Arti e accreditato banchiere”¹². Egli fu inoltre presidente dell'Accademia Labronica e padre di tre figli, fra i quali Luisa, cognata di Giovanpietro Vieusseux¹³.

Il soggetto, ispirato al notissimo episodio del V canto del poema dantesco, dove sono descritti l'incontro di Dante con Paolo e Francesca all'Inferno ed il senso di smarrimento e di pietà che coglie il poeta, ebbe una notevole fortuna nel Romanticismo figurativo e letterario. Del resto la pena degli amanti colpevoli, il deliquio compassionevole del poeta ed il dolore dell'affollato girone, oltre allo svenimento del poeta, offrivano una serie di motivi congeniali ad un artista come Monti, ricordato dai biografi per lo spirito inquieto, tormentato e passionale, spesso accusato di “stramberia”¹⁴.

Il quadro è stato ampiamente studiato da Roberto Giovannelli, il quale ne aveva segnalato il passaggio sul mercato antiquario romano nel lontano 1984, evidenziandone alcuni elementi di carattere sublime e visionario, certamente in linea con il particolare preromanticismo diffuso in Toscana da Luigi Sabatelli, come “il terroso paesaggio infernale” assimilabile alla “mollezza della creta”¹⁵. Un'osservazione assolutamente appropriata dato che Nicola Monti, come abbiamo ricordato, non fu soltanto pittore, ma si cimentò nella scultura in creta durante il suo apprendistato accademico. Nel quadro Virgilio è raffigurato in piedi, nell'atto di indicare i due sfortunati amanti, fluttuanti nel vento ed immersi nella cupa atmosfera sulfurea, uniti

come un unico corpo dal panneggio rigonfio che li avvolge, mentre Dante è in primo piano svenuto, quasi “un manichino avvolto nel lucco”¹⁶ e il groviglio dei corpi dei dannati, nudi e sconvolti, sembra un bassorilievo plasmato della stessa materia argillosa dello sfondo. Nel gruppo di figure sulla destra, in mezzo all’ammasso di figure dalle fisionomie generiche, ma accomunate dai consueti attributi infernali come gli occhi di brace e le espressioni stravolte, emerge un volto che invece ha caratteri fisionomici più precisi che sembrano appartenere ad un ritratto. L’uomo anziano e canuto al centro della compagine infernale sembra infatti essere un contemporaneo del pittore, qui collocato con spirito di vendetta. Pur trattandosi di un personaggio di difficile identificazione – si può supporre si tratti di Tommaso Puccini, il celebre direttore delle Gallerie fiorentine che morirà l’anno successivo, nel 1811 – la scelta di ritrarre un contemporaneo fra i dannati rivela una certa adesione al naturalismo da parte del pittore, adesione che peraltro trova sporadiche conferme anche nei suoi trattati. Il gruppo dei dannati è poi collocato in una sorta di fossa e non sembra affatto trascinato dalla bufera come gli amanti abbracciati. Potrebbe dunque trattarsi di un’anticipazione del canto successivo, il VI, dove sono puniti i golosi. Un’altra ipotesi è che l’intero episodio adombri la personale vicenda sentimentale che visse il pittore, il quale avrebbe ritratto se stesso come Paolo – la fisionomia di quest’ultimo è in effetti somigliante al ritratto fattogli dall’americano Gilbert Stewart Newton, nel 1817 (Pistoia, Musei Civici) – l’amata contessa Eleonora Pandolfini come Francesca ed il marito di lei, Enrico Nencini, nei panni di Gianciotto Malatesta. Malgrado quest’ultimo non fosse ancora morto al tempo in cui Dante compose la *Commedia*, il poeta, attraverso le parole di Francesca, ne prefigura il futuro destino di eterna dannazione, immerso in un lago ghiacciato detto Caina, nel girone dei traditori dei parenti. Del resto l’idea di matrice dantesca di vendicarsi di un nemico personale includendolo tra i dannati ebbe una celeberrima applicazione nell’ambito delle arti figurative già in Michelangelo, nel *Giudizio Universale*, dove l’illustre precedente raffigurò il suo nemico Biagio da Cesena nella figura di Minosse. La meditazione sul genio michelangiolesco fu un elemento costante della biografia artistica ed esistenziale di Nicola Monti fin dagli anni giovanili, come ammise l’artista stesso, quando dichiarò di essere stato colpito dalla visione della Cappella Sistina nel corso del suo soggiorno a Roma del 1814 e di averne tratto immediato spunto per raffigurare un soggetto biblico, dipingendo a fresco la *Maledizione di Caino* nella chiesa dell’Umiltà a Pistoia. Ad ulteriore riprova dell’attrazione che la figura di Michelangelo suscitava nel Monti, suggerendogli temi ispirati al suo genio divino, è una tela raffigurante un episodio della vita del Buonarroti, dipinta su commissione dal marchese Leopoldo Feroni, esposta nelle sale dell’Accademia di Belle Arti di Firenze¹⁷.

La recente acquisizione del dipinto *Paolo e Francesca da Rimini nell’Inferno* per le Gallerie degli Uffizi ha rappresentato un’importante aggiunta al patrimonio arti-

stico del museo per molteplici ragioni: prima di tutto perché si tratta della prima opera su tela del Monti ad entrare a far parte delle raccolte del museo, ma anche per un'altra non secondaria ragione, legata al fatto che Monti sembra aver precorso i tempi nella scelta di raffigurare questo celeberrimo episodio della Divina Commedia. Infatti, il *revival* dantesco prenderà saldamente campo nelle arti figurative intorno alla metà del secondo decennio, quando, solo per citare alcuni esempi, Giuseppe Bezzuoli, amico di Monti e condiscipolo di Benvenuti, interpreterà lo stesso tema con grande successo in un quadro commissionato dal conte milanese Saule Alari nel 1815 e andato perduto, ma conosciuto attraverso un'incisione di Giuseppe Cozzi, mentre Jean-August-Dominique Ingres nel 1819 rappresenterà i due amanti sorpresi da Gianciotto (Angers, Musée des Beaux Arts). Tuttavia, questi dipinti, ispirati ad episodi diversi della vicenda dei due sfortunati amanti, rispondono ad un gusto *troubadour* ben lontano dalla severità cupa dell'ambientazione infernale descritta con tanta dovizia di particolari da Nicola Monti. Il riferimento più prossimo all'interpretazione del pittore pistoiese sarà forse da individuare nell'ambiente artistico anglosassone, per lo spunto iconografico della scena derivante da John Flaxman, ma anche nelle incisioni della *Peste di Firenze* di Luigi Sabatelli, al quale il Nostro certamente si ispirò sia per il rigore compositivo dell'episodio, sia per la modalità di rappresentare il groviglio dei corpi nudi dei dannati. Del resto anche il ricordato Sabatelli trovò ispirazione nei due personaggi dell'*Inferno* dantesco, in un disegno preparatorio per un'incisione che Ettore Spalletti data poco prima della metà del secondo decennio del secolo, in relazione alla fine del soggiorno romano del pittore, quando quest'ultimo era impegnato ad eseguire schizzi sull'onda della fascinazione per Flaxman. Al di là di questi precedenti figurativi, ulteriori confronti possono essere stabiliti con la serie di studi ed incisioni per la *Divina Commedia* uscita tra il 1817 ed il 1819 per le edizioni dell'Àncora, in particolare con quelli di Luigi Ademollo e Francesco Nenci, compagno di Accademia di Nicola Monti nel corso tenuto da Benvenuti. Un altro motivo di interesse è rappresentato dal fatto che, curiosamente, una tale interpretazione del tema divenne poi ricorrente nel repertorio artistico internazionale derivato da soggetti danteschi. Sono infatti molto stringenti le analogie tra il quadro di Monti e la tela di Ary Sheffer del 1835 (Londra, Wallace Collection) ma anche con le illustrazioni del poema dell'Alighieri realizzate da William Blake a partire dal 1824 su commissione di John Linnel. Si può ipotizzare che il quadro di Monti conoscesse una sua fortuna iconografica indipendente dalla scarsa fama dell'autore e che ciò avvenisse grazie alla sua riproduzione in una stupenda acquaforte, ricordata dallo stesso artista ne *Il mio studio*¹⁸. L'incisione all'acquaforte, esposta alla mostra curata da Carlo Sisi "Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini"¹⁹, fu eseguita da Santi Soldaini, pittore e decoratore pisano²⁰ su disegno di Vincenzo Gozzini, e reca la dedica riconoscente al marchese Giuseppe Orazio Pucci "delle Belle Arti amantissimo"²¹.



2

Nicola Monti, *I dannati sotto l'eterna pioggia di fuoco*, dal XIV canto dell'*Inferno* di Dante, 1810 ca., penna e inchiostro bruno su carta avorio, collezione privata.

La tela dantesca riflette l'animo solitario e tormentato del pittore, dotato di una fantasia feconda e di una notevole ricchezza di invenzione, quasi da neomanierista, come ricordavano i suoi contemporanei. Del resto, nello stesso giro di anni Nicola Monti sembra orientato verso temi ispirati al poema dantesco, come documenta uno splendido disegno a penna in collezione privata, forse destinato all'incisione, tratto dal XIV canto dell'*Inferno*, dove sono descritte le pene sofferte dai dannati del terzo girone (fig. 2). Il foglio, pubblicato alcuni anni fa da Roberto Giovannelli, rappresenta una landa desolata priva di vegetazione e circondata come una corona dalla selva dei suicidi, dove i dannati giacciono in posizioni diverse, secondo le rispettive colpe, su un sabbione reso rovente dal contatto con la pioggia a larghe falde infuocate che cade inestinguibile ed inesorabile al suolo per tormentare i dannati. Firmato dall'artista "Nicola Monti Inv. e Fece" e dedicato al "Sig. Luigi Foquet", il disegno rivela uno stile monumentale e drammatico, caratterizzato da un impeto formale e da una

vivacità espressiva desunti dal Michelangelo della Sistina e dagli artisti della sua cerchia. Questi caratteri di tono sublime, tipici di un temperamento discontinuo e sperimentale come quello del Monti, restio per carattere a soggiacere ai limiti imposti dal magistero neoclassico, emergono soprattutto nella sua produzione grafica, ma affiorano anche, sia pure in una versione più ortodossa e rispettosa dei canoni accademici, nelle sue poche opere conosciute, tra le quali occorre ricordare le decorazioni ad affresco: quella già menzionata di Palazzo Borghese, dove raffigurò *Bacco e Arianna* (1823), e quella alla Meridiana di palazzo Pitti, attuale Museo del Costume e della Moda, dove dipinse la *Consegna a Mosè delle tavole della Legge* (1834), di impianto manierista. Tra gli esempi più riusciti della sua produzione ritrattistica, figura il *Ritratto d'uomo seduto* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea) e quello del *Marchese Pietro Torrigiani* (Firenze, Palazzo Torrigiani).

NOTE

1 Missirini 1837, p. 20.

2 In una lettera a Nenci del 10 settembre 1814 Pietro Benvenuti aveva descritto con questo termine dispregiativo l'allievo pistoiese (Pellizzati 1970, pp. 247-248).

3 Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais (Parigi 1756 - Carrara 1813) fu dal luglio 1797 professore assistente alla scuola del Nudo dell'Accademia fiorentina. Da lui Monti ricevette i primi rudimenti di pittura a Pistoia intorno al 1800, quando il maestro affrescava la volta e quattro pareti di una sala di Palazzo Tolomei con un ciclo perduto ma molto celebrato, ispirato all'*Iliade* omerica. A Firenze Desmarais ebbe come allievi G. Bezzuoli, F. Nenci e N. Monti. Contemporaneamente teneva a Carrara uno studio di pittura e nel 1807 fu nominato da Elisa Baciocchi maestro di disegno e figura presso l'Accademia di Belle Arti carrarese. Qui ebbe come allievi anche Pietro Tenerani il quale ne eseguì il busto marmoreo con la dedica "A.G.B. Desmarais, pittore esimio, uomo eruditissimo, che nel suo magistero, il disegno e la composizione, ricondusse a veri principi" (Tolomei 1821, pp. 126-127; Mazzi - Sisi 1977, pp. 99-101).

4 Nicola Monti viene ricordato con questo nomignolo in una lettera del novembre 1819, a lui indirizzata dall'amico e condiscipolo Nicola Benvenuti, mentre il pittore si trovava in Polonia. Nella missiva Nicola rievoca uno dei tanti brindisi fatti a casa del comune amico Giuseppe Bazzoli

[Bezzuoli], intonato "per il nostro *Sciabolino* al quale tutti risposero con molta gioia" (cfr. Monti 1839-1841 ed. 2016, p. 201).

5 Nel 1812 Nicola Monti "senza aver mai toccati né terra né stecchi", si cimentò per la prima volta nell'arte della scultura iscrivendosi al concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti di Firenze per il nudo modellato in creta e ne riportò un'inaspettata vittoria. Esaltato dal successo conseguito, partecipò anche al successivo concorso semestrale del maggio per il bozzetto di invenzione in bassorilievo in creta, ma stavolta fu battuto, sebbene in modo fraudolento, dallo scultore Luigi Pampaloni (1791-1847), il quale ottenne il primo premio (cfr. Monti 1839-1841 ed. 2016, p. 24; p. 124).

6 Tra gli scritti di Nicola Monti, in parte biografici in parte espressione delle sue teorie artistiche, oltre alla citata *Poliantea* (1829) ed al *Trattatello sul nudo*, si ricordano: *Il mio studio* (1833), *Agatos, ovvero l'uomo dabbene* (1835), *Riposo* (1854), *Memorie inutili* (1860).

7 La contessa Eleonora Teresa Maria Pandolfini (1784-1857) si sposò con Enrico Nencini nel 1802. Fu dama di corte di Napoleone I, baronessa dell'Impero, dama di corte del Granduca Ferdinando III. Nicola Monti frequentò a lungo il celebre salotto della signora, che era reputata in Firenze una delle più belle nobildonne ed egli stesso se ne invaghì follemente.

- 8 Eleonora Pandolfini è raffigurata nella *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta dal Monti per la Cappella Galli-Tassi in Santissima Annunziata a Firenze. Nello stesso dipinto, il pittore ritrae se stesso nei panni del risorto (cfr. Giovannelli 1990, p. 151). Si conosce anche un ritratto su tavola della nobildonna, dipinto prima del 1822 da Pietro Benvenuti.
- 9 Monti stesso ricorda che, trascorso un anno del suo soggiorno a San Pietroburgo, “il Bezzuoli con sue lettere m’istigava a tornare a Firenze per dipingere anch’io nel nuovo palazzo Borghese dove erano chiamati a dipingere tutti i miei colleghi ed i più distinti pittori della capitale” (cfr. Giovannelli 1989, p. 413).
- 10 Il 7 settembre del 1823 Monti fu nominato Accademico professore su proposta di Benvenuti, Giuseppe Bezzuoli e Gaspero Martellini (Monti 1839-1841 ed. 2016, p. 248 nota).
- 11 Monti 1833, p. 37.
- 12 Monti 1860, p. 162.
- 13 Giovannelli. Firenze 2016, p. 174, nota; cfr. Monti 1860, p. 162.
- 14 Ibid.
- 15 Giovannelli 1989, p. 407.
- 16 Ibid.
- 17 Si tratta della tela *Michelangelo Buonarroti che sospende di scolpire la statua del Mosé per riflettere sul suo lavoro*, collezione privata (cfr. Giovannelli 1990, p. 152).
- 18 Monti 1833, p. 37.
- 19 Droandi 2003, p. 185 n. 66.
- 20 Santi Soldaini, poi Padre Raffaello degli Angioli.
- 21 Giuseppe Orazio Pucci (1782-1838) fu genero di Eleonora Nencini in quanto nel 1828 si sposò con Paolina Nencini, figlia di Eleonora.

BIBLIOGRAFIA

- Droandi 2003: I. Droandi in *L'Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*, catalogo della mostra (Arezzo, chiesa dei Santi Lorentino e Pergentino, 18 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004), a cura di C. Sisi, Firenze 2003, p. 185, n. 66; *Biografie, Monti, Nicola*, pp. 281-282.
- Giovannelli 1989: R. Giovannelli, *Trattatello sul nudo di Nicola Monti*, in “Labyrinthos”, VII-VIII, 1988-1989, pp. 397-435.
- Giovannelli 1990: R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti, quarantatré lettere. 1827-1848*, in “Labyrinthos”, IX, 17-18, 1990, pp. 143-197.
- Mazzi – Sisi 1977: C. Mazzi, C. Sisi, *Cultura dell'Ottocento 1977*, pp. 99-101.
- Missirini 1837: M. Missirini, *Quadro delle arti toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri*, Forlì 1837.
- Monti 1829: N. Monti, *Poliantea di Niccola Monti pittore pistojese*, Lucca 1829.
- Monti 1833: N. Monti, *Il mio studio. Scritto da Niccola Monti pittore pistoiese*, Firenze 1833.
- Monti 1835: N. Monti, *Agatos o sia l'uomo da bene scritto da N.M. pittore pistojese*, Firenze 1835.
- Monti 1839-1841 ed. 2016: N. Monti, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autobiografici di Niccola Monti, pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, a cura di R. Giovannelli, Firenze 2016.
- Monti 1854: N. Monti, *Riposo di Nicola Monti pittore pistojese*, Cortona 1854.
- Monti 1860: N. Monti, *Memorie inutili per Niccolò Monti*, Castiglion Fiorentino 1860.
- Pellizzati 1970: P. Pellizzati, *I disegni anatomici di Pietro Benvenuti e l'Epistolario con Francesco Nenci*, in “Giornale di bordo. Bimestrale di Storia, Letteratura ed Arte”, III, 3, 1970, pp. 239-256.
- Tolomei 1821: F. Tolomei, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821.

imagines



WESTUFF

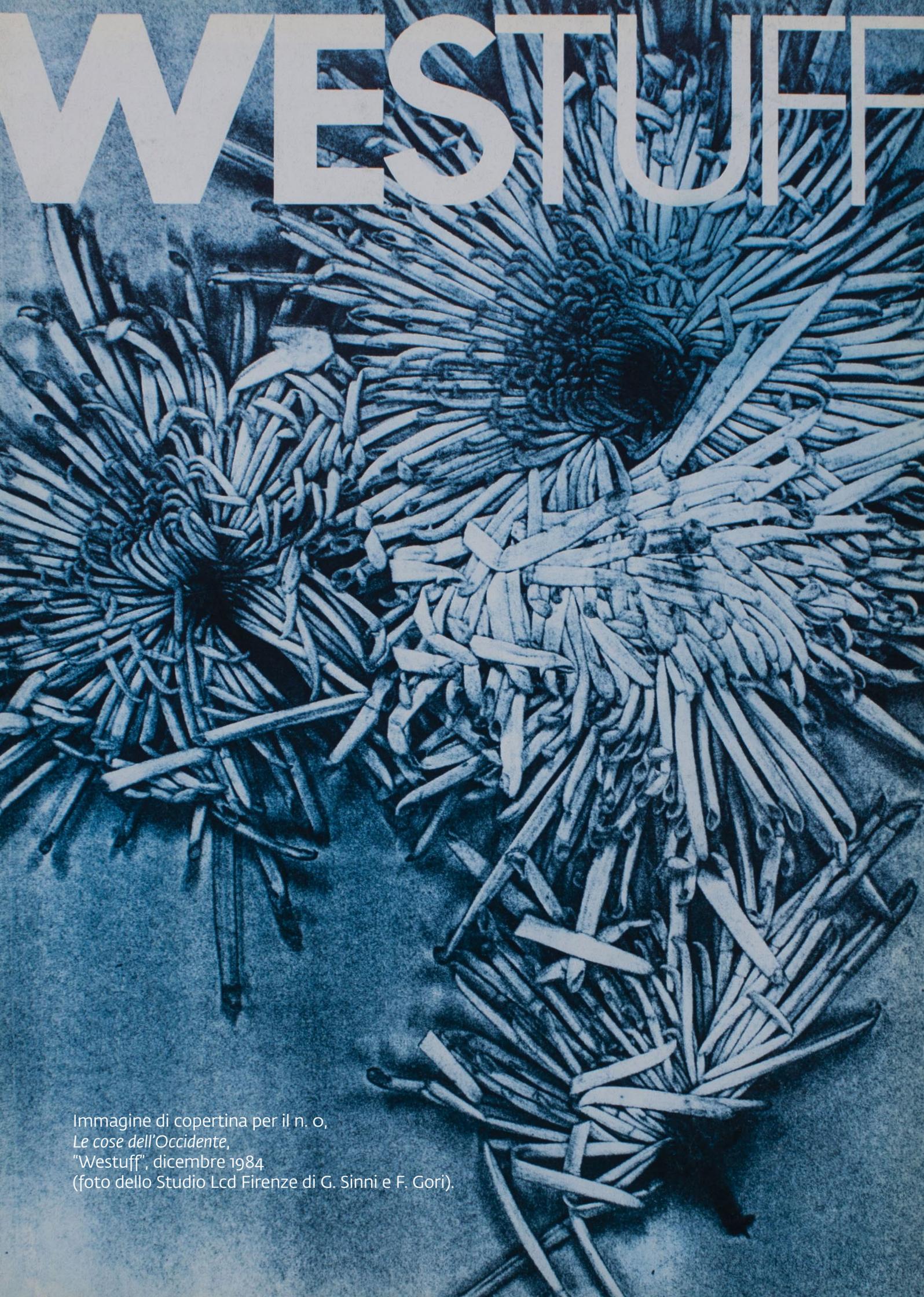


Immagine di copertina per il n. 0,
Le cose dell'Occidente,
"Westuff", dicembre 1984
(foto dello Studio Lcd Firenze di G. Sinni e F. Gori).

Cinzia Manco

WESTUFF 1984-1987, CRONACHE D'ARTE DEL 'NUOVO RINASCIMENTO' FIORENTINO¹

L'arte italiana ha sviluppato nel corso degli anni Ottanta una mole creativa e una capacità di rinnovarsi non comuni. Superati gli anni di dominio concettuale, di Arte Povera e di installazioni, la produzione artistica ha riscoperto le potenzialità dell'immagine e del processo creativo a essa sotteso. Jean-François Lyotard nel 1979 con la pubblicazione de *La condizione postmoderna*² chiudeva definitivamente con le teorie concettuali per presentare uno spazio nuovo, fragile in piena crisi d'identità ma allo stesso tempo ricco, pieno di scambi e di riferimenti al passato sulla via di un impetuoso 'citazionismo culturale'. In questo generale clima di vivacità intellettuale emergeva il ruolo svolto da Firenze, quale polo aggregatore dove nascevano e convergevano nuove esperienze. Del resto, la ricerca formale ed estetica in Toscana non era mai cessata e, seppur tacciata di immobilismo storico e culturale, aveva comunque dato prova della sua presenza a partire dall'immediato dopoguerra e nel corso dei decenni successivi. A Firenze il ricambio costante di personalità straniere aveva messo in luce la sotterranea e vivace vita culturale favorendo lo scambio vivo e incisivo di riflessioni incentrate sull'attualità³. Agli inizi degli anni Ottanta la capacità creativa fiorentina esplodeva dopo anni di cultura *underground* alla ricerca di nuove possibilità creative e contemporaneamente si nota "una sorta di scollamento fra un'incipiente progettualità a grande raggio, sostenuta da adeguate strutture, e una diversa scala, ancora mobile e liminale, dell'effettivo sperimentare di artisti e nuclei di ricerca"⁴.

Difatti, è proprio questa "fauna d'arte", come la definisce Pier Vittorio Tondelli in *Un weekend Postmoderno*⁵, l'artefice della Firenze 'capitale della cultura italiana': un contenitore poliedrico e ipercinetico di creatività che promuove riviste, teatro, video, sfilate di moda, spettacoli, mostre, gallerie, convegni, rassegne, cinema off, radio e tanta musica. Qui è nata la *new wave* italiana, con gruppi musicali come i Litfiba, il cui successo è arrivato in Europa con una felice commistione di temi politici e messaggi di impegno calati in una sonorità mediterranea per la quale è stata coniata l'etichetta *etnobeat*; i Diaframma, da sempre incentrati sulla figura carismatica di Federico Fiumani fondatore del gruppo e autore dei testi, che hanno incarnato la fase pionieristica della *dark-wave* fiorentina e italiana. Una lunga storia, partita dall'album *Siberia*⁶,

del 1984, che dura ancora oggi. Da ricordare il gruppo pistoiese dei Minox, prodotto da Steven Brown dei Tuxedo Moon, e i Neon, storica band del panorama *electro-wave* in Italia. Sono stati anni in cui la cultura giovanile fiorentina sperimentava. Firenze si ritrovava con una concentrazione unica di case discografiche indipendenti come IRA, Contempo Records, Lacerba, Materiali Sonori e Kinder Garden.

Nel mondo del teatro le avanguardie erano i gruppi come i Giovanotti Mondano Meccanici⁷, concentrati sulle tecniche multimediali per allestire performance con musica rock, fumetto, computer grafica e video installazioni, e per questo aperti alla ricerca di atmosfere visive dense di riferimenti e azioni estetiche tese a coinvolgere tutti i sensi. I Magazzini Criminali⁸, considerati gli iniziatori della spettacolarità teatrale della ‘postavanguardia italiana’, interessati da sempre alle relazioni con le arti visive, opponevano al teatro tradizionale, fatto di gesti e di parole, un linguaggio che fondeva la parola, il gesto, il suono, la danza, il design ambientale e la presenza attoriale con quella dell’immagini e delle video installazioni proiettate sul palcoscenico (fig. 1).

Una strada di successo la loro, viste le collaborazioni con i musicisti Brian Eno, Jon Hassel e David Byrne, con il regista Fassbinder e con artisti come Alighiero Boetti, Schifano e l’illustratore Tanino Liberatore.

La compagnia dei Krypton era invece attratta dagli effetti prodotti dal raggio laser con il quale creare un teatro pieno di luce; una ricerca la loro ispirata a Prampolini e Balla che aveva come esiti una messa in scena ambientale architettonica. Anche la danza ha dato il suo contributo con il gruppo più promettente del teatro-danza: Parco Butterfly⁹, impegnato in una ricerca sulle relazioni tra il teatro e la danza, fonda la sua produzione sull’espressione del linguaggio del corpo e delle interazioni di esso con lo spazio che lo circonda. Fondamentale è stata poi l’azione svolta da Firenze città ‘capitale della moda’, grazie a Pitti Trend, la storica *kermesse* di moda, che divenne la vetrina internazionale di ricerca e tendenza capace di creare intorno a sé una sorta di ‘nomadismo mondano-culturale’ spaziando dalle serate mondane, alle presentazioni, alle sfilate, agli *happening* nelle ‘discoteche cult’ della città (Manila, Tenax) di stilisti già affermati, come Emilio Pucci, Chiara Boni ed Enrico Coveri, affiancati da giovani d’avanguardia come Samuele Mazza, Loretta Mugnai, Barbara Bai.

Pronta a registrare e soprattutto a sostenere quello che fu definito dai critici il ‘nuovo rinascimento fiorentino’, nasceva a Firenze agli inizi del 1983 “Westuff”. Grazie ai suoi eclettici redattori – da Bruno Casini¹⁰ fondatore del Banana Moon (storico locale dove è passato tutto il rock italiano e fiorentino e soprattutto primo manager dei Litfiba¹¹), a Mario Lupano curatore della sezione sul design e l’architettura, a David Maupin corrispondente da New York, a Maria Luisa Frisa attenta osservatrice di nuovi artisti e a Stefano Tonchi, infaticabile animatore delle serate mondane fiorentine – occupandosi di arte, di musica, di teatro, moda e architettura, “Westuff” ha reso il sentimento e la ragione delle ultime tendenze italiane proiettandole su uno scenario



Massimo d'Amico

t teatro

MAGAZZINI PRODUZIONI E IL TUONO DELL'ARTE

Nella scena dorata, fra le pieghe rigogliose di un sipario invadente si celebra l'ultimo atto del pensiero umano, quando l'idea divina così rovente da consumarsi e disperdersi nei mille rivoli del suo stupore. Inquieto senso del dolore del mondo, spassimo insinuante che predice al vento la diaspora della certezza e dell'ideologia ed è parola vana, che fugge e che nessuno trattiene. Così si sente la *Vita immaginaria* di Paolo Uccello, pittore che non seppe ribellarsi ma che contraddisse, con il solo dipingere, le leggi dell'ordine rinascimentale. È il destino dell'arte: essere turbolenza senza scopo. Per i Magazzini questo destino coincide con la scrittura del teatro. Mancanza di economia e di decoro, fuga irresponsabile per apparizioni, contrazioni, dispersioni e concentrazioni solenni. La poesia del teatro è in questo abbandonarsi alla deriva delle sue affermazioni fino all'eccesso, alla follia, all'instabilità perenne, proprio come le prospettive dell'Uccello che rifuggono il punto di fuga unitario e vogliono espand

dersi per grovigli di linee, per tagli, per abissi dell'occhio cercando la ragione prima della forma, la sottesa essenza delle figure terrestri.

La prospettiva è questo per i Magazzini, ricerca e scavo per vedere lo scheletro, la ragione prima, non modello per riquadrare il mondo e renderlo visibile. Il teatro è contro il reale, vuole ucciderlo o esserne ucciso, per questo è duro e spietato, non ammette cedimenti e non tollera mediazioni. Questo gesto di guerriglia artistica esalta le forze centrifughe, non c'è più neanche il centro immobile di Genet a legare le tensioni alla fuga. Ora è tutto un disporsi per frammentaria visione, per lampi di illuminazione che si tengono assieme grazie alla meravigliosa forza ideale. È la predica finale, aperta sulla polvere dell'oggi e sul sogno di domani (irreale e fantastico come la fine del millennio), vagamente maledicente e sostanzialmente amorosa che si rivolge al frammento iniziale del Genet a Tangeri, sporcato e reso quotidiano e lo spettacolo antico che parlò della classicità esplose in un caos scarno di suoni.

Nella *Vita immaginaria* di Paolo Uccello si sperimenta la speranza del silenzio e la dannazione di parlare, contraddizione profonda che rifiuta la pacificazione dell'opera. Il teatro è anzitutto luogo dello scontro, la sua qualità formale si lega strettamente a quella esuberanza teorica. La scena è concretamente lo spazio del desiderio, la tabula rasa del cervello esplose, il luogo in cui il tutto si espone alla mattanza dell'azione. È il paradosso: l'ansia di sublime crolla nella catastrofe contingente, gli spiriti bassi corrompono le elucubrazioni della mente. È il grottesco, il tragico caduto che assimila le pratiche più "indecenti" della cultura bassa. Espone Paolo Uccello al culturista e al travestito e lo incatena allo Spiritista dell'Arte (che è donna e l'artista è uomo).

La promiscuità e la contaminazione, assieme all'accelerazione dei sensi, determinano la passione del teatro e nel contrasto e del contrasto vive la tragedia.

Nel mondo senza speranza e senza amore i Magazzini hanno il coraggio di dire. Parlare, nominare la coscienza dolorosa dell'arte, buttarla sul volto dello spettatore come ostia satanica è questo il gesto che ci vuole, con un linguaggio ormai disinibito che tutto può e a tutto è soggetto, ed è la dispersione (e la disperazione).

MAGAZZINI PRODUZIONI AND THE THUNDER OF ART

On the gilded stage among the luxuriant pleats of an inactive curtain the final act of human thought is celebrated, that is when an idea becomes so incensed that it consumes itself and is dispersed among the thousand rivulets of its astonishment. An uneasy sense of the world's grief, an insinuating anguish which prophesies to the wind of the dispersion of certainty and ideology, and is a vain word that flees and which no one can halt. This is the feeling one gets from *Vita Immaginaria* of Paolo Uccello. Uccello was a painter who did not rebel against, but who contradicted the Renaissance laws of order by means of his painting. Such is the destiny of art: to be turbulent without motive. For Magazzini, this destiny coincides with writing for the theater. A lack of economy and décor, an irresponsible escape by apparitions, contractions, dispersions and solemn concentration. The poetry of the theater lies in this abandonment adrift from its affirmations to the point of excess, of madness, of perennial instability, just like Uccello's perspectives, which shun the unitary point of flight and attempt to expand themselves through tangles of lines, cuts, abysses of the eye searching for reason before form - the tinged essence of terrestrial figures.

This, for Magazzini, is perspective, a search and digging to be able to see the skeleton, the primary reason, not the model; to be able to reframe the world and make it visible. Theater goes against reality: it wants to kill it or be killed by it. For this reason, it is hard and ruthless: it won't yield, nor

tolerate mediations.

This gesture of artistic guerrilla warfare exalts the centrifugal forces. There is no longer even the motionless center of Genet to link up tensions of the flight. Now it is all preparation for fragmentary vision, for bolts of illumination which are kept together thanks to the wonderful, ideal form. It is the final sermon, opening on today's dust and tomorrow's dream (unreal and fantastic, like the end of the millennium), vaguely damning and substantially loving, which addresses itself to the beginning of Genet a Tangeri, sullied and made commonplace; and the ancient spectacle which spoke of classivity explodes in an obscene chaos of sounds.

In the *Vita Immaginaria* of Paolo Uccello, the hope of silence and the curse of speech are experimented with; it's a profound contradiction which refuses a pacification of the work. The theater is above all a place for such an encounter: its formal quality is tightly linked to theoretical exuberance. The stage is, concretely, the space of desire, the tabula rasa of the exploded brain, where everything is exposed to the massacre of action. It is a paradox: the anxiety for the sublime collapses in the contingent catastrophe; the lowly spirits corrupt the mind's painstaking work. It is the grotesque, tragic fall, which assimilates the more indecent practices of the uncultured. Paolo Uccello exhibits for the culturist and for the transvestite, and chains the viewer to the Spirit of Art.

Promiscuity and contamination, together with the acceleration of the sense, determine the passion of the theater; tragedy lives both in the contrast and because of the contrast.

In a world without hope and without love, the Magazzini have the courage to speak out. To talk of the painful conscience of art, to throw it in the spectator's face like a satanic communion host: this is the gesture needed, with an uninhibited language which dares all and is subject to all, and its dispersion (and desperation).

internazionale¹² (fig. 2). La rivista fiorentina è stata il punto di raccordo di varie esperienze culturali che, partendo dalle arti figurative e coinvolgendo altri campi della creatività, hanno dato alla Firenze dei primi anni Ottanta un nuovo volto. “Westuff” si proponeva come un *magazine* di immagini e interviste secondo la formula inaugurata da “Interview”¹³ fondata da Andy Warhol, John Wilcock e Gerard Malanga nel 1969 a New York. Nella rivista americana, come sottolinea Paolo Landi, “Warhol aveva elevato la mondanità alla dignità di criterio estetico. Mondanità e moda diventavano valori chiave dell’esistenza umana”¹⁴. Sicuramente l’obiettivo della redazione di “Westuff” era perfettamente in linea con quanto succedeva a Firenze ‘capitale della cultura italiana’, dove si poteva contare sulla presenza di numerosi artisti per le proposte dello stilismo *trend*, ma soprattutto dove

la fauna fiorentina di questi anni è venuta costituendosi come una vera e propria fauna d’arte, con i suoi bar, caffè, i meeting stagionali, le riviste e le fanzine; una fauna che un giorno trovi completamente immersa nella preparazione di uno spettacolo d’avanguardia, il giorno dopo a organizzare una sfilata di moda e, ancora più avanti, a risistemare le vetrine dei negozi del centro con opere di scultori e di artisti giovanissimi¹⁵.

Ed è questo vissuto che Tondelli ha voluto fotografare nei suoi racconti delle notti fiorentine. Infatti, nel numero unico della primavera del 1983 scrive che “Le terapeutiche e assidue frequentazioni fiorentine offrono così il modo di scoprire l’esistenza di tutta una fauna giovanotta che fa, propone, organizza, si diverte, fugge via e ritorna”¹⁶.

Non si può negare come siano stati anni di grande fermento e libertà espressiva tanto per l’arte quanto per la critica: per l’una, perché vissuta e celebrata nelle numerose e prolifiche gallerie che, ancora libere dalle regole di un mercato dell’arte troppo speculativo¹⁷ che arriverà ad essere imperante nel pieno degli anni Ottanta¹⁸, programmano un fitto calendario espositivo, proponendo – nei grandi centri metropolitani ma soprattutto negli spazi espositivi presenti nella provincia – nomi dell’arte noti a fianco a giovani emergenti, creando così un clima favorevole al ritorno alla pittura; per l’altra, che all’epoca si definiva ‘critica militante’, perché nelle riviste d’arte contemporanea essa aveva trovato un laboratorio capace di codificare e interpretare il nascente fervore artistico. In questo periodo si è effettivamente assistito al proliferare di numerose riviste destinate al pubblico giovanile, ormai abituato a muoversi tra nuovi indirizzi, nuove mode, nuove sperimentazioni. L’editoria periodica, a partire dagli anni Settanta, ha dato “il più grosso contributo all’evoluzione dell’immaginario collettivo, tanto che i risultati sono, per così dire, tracimati in innumerevoli altri settori, più ancora forse di quelli provenienti dal mondo musicale”¹⁹. A cominciare da “The Face”, la rivista inglese di moda diretta nel 1980 da Neville



2

Mario Lupano, Maria Luisa Frisa, Stefano Tonchi, David Maupin e Bruno Casini fotografati da Roberto Quagli (per gentile concessione dell'autore).

Brody, uno dei più creativi visual designer, famoso per aver decretato il rinnovamento grafico di importanti giornali inglesi quali “The Guardian”, “The Observer” e “The Times” e per aver disegnato le copertine degli album dei Depeche Mode e dei Level 42.

Sono gli anni della cultura emergente legata ai vari movimenti *beat* e *hippy* ed è anche il periodo nel quale il consumo giovanile viene inserito nel circuito di massa. Già a partire dai primi anni Settanta, si venne creando una nuova fetta di mercato per l'editoria periodica dedicata ai giovani, e se “l'elemento stilistico dominante alla fine degli anni '70 è dato dalle fanzine fotocopiate del punk, ben presto questo tratto rude e *underground* lascia il posto a una elaborazione visiva ben più sofisticata”²⁰ che determina un ulteriore allargamento del mercato giovanile non più interessato solo a riviste di musica pop e rock. Sono state però le riviste inglesi “New Sound New Styles” – fashion magazine pubblicato nel 1980 in Inghilterra – e “Nato” – dedicata solo all'architettura – a fare scuola nell'editoria di tendenza creando i presupposti per il successo internazionale di “The Face” e “I-D”. Tutte queste pubblicazioni si proponevano come cataloghi eleganti e patinati di novità musicali, cinematografiche,



3

Immagine di copertina per il n. *Unique Issue*, "Westuff" primavera 1984.

spettacoli di artisti, di stilisti e di designers, accompagnati da affettata mondanità e discreta informazione. Si trattava di proposte editoriali d'avanguardia, spesso auto-prodotte, presenti non solo in Inghilterra, ma anche in Germania con "Manipulator" e in Francia con "Actuel". In Italia il salto dall'*underground* all'edicola viene compiuto dalla rivista romana "Frigidaire" edita da Primo Carnera e guidata dal giornalista Vincenzo Sparagna affiancato dai fumettisti Mattioli, Pazienza, Scozzari, Liberatore e Tamburini. Immagini riciclate, colori artificiali, impaginazioni taglienti e sommari usati come campo di sperimentazione grafica caratterizzano i primi anni di produzione di "Frigidaire": esiti purtroppo dimenticati negli ultimi numeri.

Nel 1984 la prima uscita di "Westuff" intitolata *Unique Issue* si presentava con una veste povera e in bianco e nero, ancora da fanzine locale. In copertina una sfinge sostituisce il Duomo a simboleggiare l'apertura della città simbolo del Rinascimento a nuove culture. Il primo numero era legato ancora al clima *underground* locale in cui la linea editoriale privilegiava il diletterismo fiorentino di antica tradizione, che aveva come protagonisti gli animatori delle cronache artistiche fiorentine²¹, inteso anche come controproposta alla professionalità e allo *yuppismo* di Milano verso cui Firenze avvertiva un certo senso di soggezione. Impostato graficamente da LCD Graphics, etichetta dietro la quale si nascondevano i nomi di Franca Gori e Gianni Sinni, si avvaleva della collaborazione di Derno Ricci per la fotografia (fig. 3).

Ai tre fondatori si affiancavano collaboratori più occasionali, alcuni giovani critici esordienti quali Pier Vittorio Tondelli e Giancarlo Gentilini limitatamente al numero *Unique Issue*, e poi Mauro Pratesi e Francesca Alfano Miglietti; mentre Giacinto di Pietrantonio, Gregorio Magnani e Angela Vettese, insieme a Mattia Luisa Frisa, collaboratrice anche nella redazione di "Flash Art", sono i nomi che ricorrevano più spesso, insieme con Laura Cherubini e Francesco Poli. Oggi, le firme che hanno esordito con "Westuff" sono tra le più apprezzate e attive nel panorama della critica d'arte e della moda: Pier Vittorio Tondelli è diventato un'icona del pensiero postmoderno, Maria Luisa Frisa ha dirottato il suo interesse verso la moda collaborando con Rosanna Armani a "Emporio Armani Magazine" negli anni Novanta e "nel decennio successivo si trova coinvolta in quella conflagrazione di forze che fu Pitti Immagine, con una serie di mostre ed eventi flamboyant organizzati insieme a Francesco Bonami alla Leopolda"²²; attualmente è docente presso il corso di Laurea Design della moda e Arti multimediali allo Iuav di Venezia ed è curatrice della Gucci Garden Galleria a Firenze. Stefano Tonchi ha lasciato la Toscana agli inizi degli anni Novanta per stabilirsi a New York dove ha diretto numerose riviste e magazine tra cui "T: The New York Times Style Magazine", "Esquire", "L'uomo Vogue" e "W"; attualmente è il capo redattore de "L'officiel". Ha partecipato insieme agli amici di sempre, Frisa e Bonami, alle mostre "Excess: Moda e *underground* negli anni '80" per Pitti Immagine alla Stazione Leopolda nel 2004, "Bellissima: Italy and High Fashion 1945-1968" al MAXXI

A FIRENZE

11 dicembre 1984.
Presentazione di Westuff alla galleria
Schema.
Foto di Maurizio Berlincioni e Anto-
nio Sferlazzo.



26

4

Presentazione di "Westuff" alla Galleria Schema. "Westuff" supplemento al numero o.

di Roma nel 2015. Inoltre ha collaborato come consulente alla mostra “Memos. On fashion in this millennium” che si è conclusa nel settembre del 2020 al Poldi Pezzoli, curata da Maria Luisa Frisa.

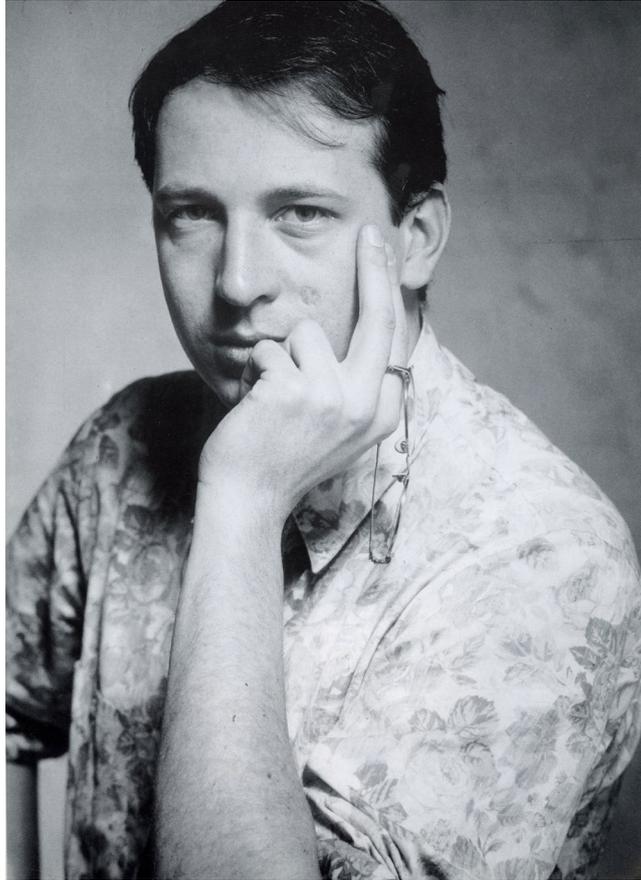
La dichiarazione di intenti che la rivista si proponeva è tutta contenuta nell’occhiello del numero successivo *Le cose dell’occidente* presentato alla galleria Schema (fig. 4) l’11 dicembre del 1984:

L’Occidente o le “cose dell’occidente”, spiegando alla lettera il nome di questa rivista, è una illimitata distesa geografica che coincide con una sontuosa regione del pensiero. È un modo di intendere gli orizzonti sconfinati di un luogo privilegiato, dove tutte le culture si toccano, si confrontano, si mescolano per dare forma a sempre nuove immagini del vivere e del pensare. Il territorio dove non si perde il concetto dicotomico di Oriente ed Occidente, ma il luogo necessario dove questi due termini si incontrano²³.

E ancora a sancire il legame con la propria città: “‘Westuff’, guardando l’altrove’ da una città come Firenze, vuol mettere in scena i personaggi di questo teatro senza confini, luogo reale e metaforico. Il luogo del sogno e dell’utopia, forse, ma non certo dell’indifferenza”²⁴.

Dopo il successo ottenuto con la prima uscita, Andrea Panconesi, il proprietario della boutique Luisa via Roma, decide di finanziare “Westuff” con l’intenzione di sponsorizzare le iniziative culturali organizzate dalla rivista, molto spesso ospitate nelle vetrine del suo negozio in centro, creando così una connessione con il mondo della moda; emblematica è l’inaugurazione della mostra “Saluti dall’Italia” curata da Bruno Casini, Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi nel maggio del 1985.

A partire dal numero successivo, la rivista acquistava un’identità originale e si offriva ai lettori con una veste grafica innovativa, in formato tabloid molto elegante con immagini ricercate e rigorosamente in bianco e nero. Perdeva così la sua spontaneità, grazie alla quale si era imposta all’attenzione del pubblico e delle istituzioni, come l’Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze che con Sergio Salvi²⁵, responsabile del settore arti visive, ne aveva incentivato la pubblicazione. Collegata a *Pitti Trend* e ai circuiti culturali di tendenza che intorno a essa gravitavano, “Westuff” si distingueva come “una raffinatissima rivista a distribuzione sotterranea”²⁶ con le interviste ai protagonisti dell’arte, dell’architettura, della scrittura, del *fashion-design* che costituivano il suo punto di forza. Tutti gli articoli erano accompagnati da un corredo fotografico pensato per enfatizzare la personalità e il lavoro del personaggio intervistato. Un’altra caratteristica della rivista, a cadenza bimestrale prima e trimestrale poi, è il carattere monografico. Ogni numero aveva un tema ben preciso: i personaggi per il numero 0; il misticismo per il supplemento; il futuro per il numero 1 e così a

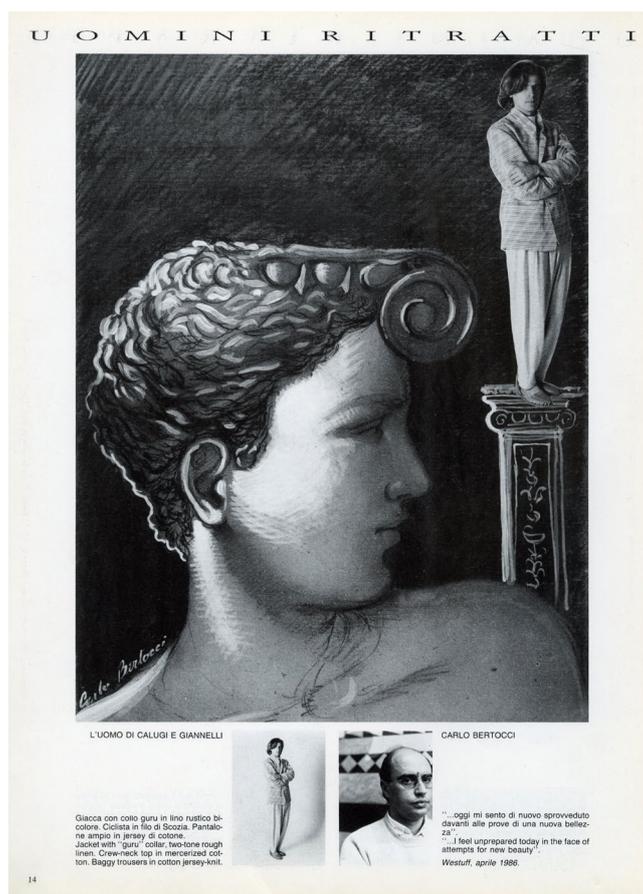


5

Pier Vittorio Tondelli, in "Westuff" n. 2 settembre 1985.

seguire. Grande importanza avevano le copertine, per le quali invece è consueto l'uso del colore, che sono il risultato di ricercate sperimentazioni estetiche, poiché non rappresentano solo la 'superficie' del contenuto, ma sono l'esemplificazione delle nuove ricerche culturali in linea con quanto affermava Tondelli (fig. 5) nell'intervista di Stefano Tonchi nel numero 2 di "Westuff" del settembre 1985 intitolato *Superficie*: "Sono il narratore che mette in scena la superficie, consapevole che questa superficie è la nostra crosta, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza"²⁷.

A partire dal febbraio 1986 le edizioni furono curate dal gruppo Edifir e i finanziamenti arrivavano dal *Centro Moda*²⁸. Tra i giovani stilisti emergenti pubblicizzati nelle pagine di "Westuff" compariva anche John Galliano, all'epoca sconosciuto al grande pubblico, che insieme a Vivienne Westwood aveva meglio rappresentato l'eccentrica moda inglese presente a Firenze. Gli stilisti Calugi e Giannelli sono intervistati da Stefano Tonchi nel numero 5 *Navigare* del settembre/novembre 1986, dopo la fruttuosa partecipazione a Pitti Uomo dello stesso anno. Nel supplemento del n. 4 del giugno/agosto 1986, non a caso intitolato *Uomini Ritratti* (fig. 6), compariva un diver-



6

L'uomo di Calugi e Giannelli secondo Carlo Bertocci. "Westuff" n. 4 del giugno/agosto 1986.

tito confronto tra stilisti e artisti fiorentini. Associazione suggerita dal desiderio di evidenziare una ricerca comune, seppur tracciata su strade differenti. Il pittore pistoiese Roberto Barni inserisce l'uomo di Gerard in una composizione con un gruppo di figure appena delineate. L'uomo di Maurizio Bonas viene immerso da Francesco Bonami in un turbine di colori che sembrano volerlo prevaricare. Posto sul capitello di una mezza colonna da Carlo Bertocci, l'uomo di Calugi e Giannelli è, allo stesso tempo, osservato e osservatore. Solitario tra i 'giganti' solitari, l'uomo di Ermanno Daelli diventa, per Lorenzo Bonechi, protagonista insieme alle grandi figure girovaghe protagoniste dei suoi dipinti (fig. 7).

Non minore importanza aveva la pubblicità accattivante e sofisticata che, come sostiene Paolo Landi, "Da strumento per la promozione delle vendite, si è trasformata in una canale privilegiato di modelli di comportamento e di valori, in strumento di controllo sociale, in agenzia del consenso"²⁹ e a cui "Westuff" non si sottrae. Infatti, i nomi pubblicizzati erano per lo più di negozi o di stilisti fiorentini, carichi di fittizi significati sociali e culturali, ai quali veniva decretata una fama che poi, molto spesso,



7

Lorenzo Bonechi. "Westuff" n. 4 del giugno/agosto 1986.

in realtà non avevano. Non a caso Warhol in “Interview” sosteneva che tutti saranno famosi per cinque minuti: il parrucchiere era “The King of the Hair Stilist”, l’attrice emergente era “Princess Jodie”, il proprietario del ristorante alla moda era “The Duke of the Italian Cookery”, e tutto faceva parte di un gioco ironico basato sulle apparenze.

Compiuto il salto di qualità e conformandosi al ruolo di rivista di grande tiratura, “Westuff” nel dicembre 1984 passava sotto la direzione di Franco Pasqualetti. L’anno successivo è presente sul mercato editoriale giapponese, americano ed europeo con la versione in inglese dei testi e cominciava così a farsi strada nella redazione l’idea di mettere a confronto gli esiti della creatività fiorentina con le altre esperienze italiane e straniere. Significativa è stata la ricerca svolta da artisti che lavoravano a Milano riuniti nello Studio di Corrado Levi e nella Galleria di Franco Toselli, ai quali Giacinto di Pietrantonio ha dedicato ampio spazio nelle pagine di “Westuff”. Sostenuti da Maria Luisa Frisa, in continuità con la sua ricerca sulla scultura, Riccardo Camoni e Marco Mazzuconi presentano un’esperienza simile agli scultori toscani. Arcangelo e Ivo Bonaccorsi, anch’essi legati all’attività svolta da Corrado Levi, rappresentano l’avanguardia della pittura vicina ai temi della postastrazione. Mentre il pittore Sergio Ragalzi e la scultrice Lucilla Catania appartengono alla Nuova Scuola Romana sorta grazie all’opera di Fabio Sargentini, gallerista dell’Attico di Roma.

Pur tenendo presente che la finalità della rivista era porsi come cassa di risonanza per le nuove generazioni, “Westuff” affiancava alla scoperta di giovani talenti la riscoperta di figure dimenticate del Novecento d’avanguardia. Così troviamo nomi che appartengono alla storia come Giovanni Colacicchi intervistato nel 1986 da Mauro Pratesi³⁰, Carol Rama, Louis Sutter e poi Gilbert&George. Sul versante della pittura Carlo Bertocci e Roberto Barni – inseriti da Italo Mussa nelle fila della *Pittura Colta* – e l’anacronista Bonechi costituivano il gruppo fiorentino degli esordienti, che trovava in “Westuff” un valido strumento promozionale, grazie anche al supporto critico di Maria Luisa Frisa e Enrico Cocuccioni nella mostra pratese “Picturae” del 1983 e “Il Riso dell’Universo” del 1984 a San Giovanni Valdarno con la collaborazione di Maurizio Calvesi. Ancora un nome nuovo per la pittura è quello di Francesco Bonami che nell’autunno del 1983, presentato da Giancarlo Gentilini³¹, allestiva una personale presso la Galleria Vivita con Angela Vettese come curatrice, recensita da Maria Luisa Frisa nel numero o *Unique Issue*. Dopo il periodo dedicato con successo alla pittura è diventato corrispondente di “Flash Art” a New York³². Ampio spazio è riservato ancora al gruppo di scultori *neominimalisti* Carlo Gauita, Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo e Antonio di Palma, scoperti e sostenuti da Maria Luisa Frisa con una serie di mostre a Firenze quali “Sculture” presso la Galleria Schema nel 1985 (con il catalogo edito dal gruppo Westuff) e una collettiva insieme a Loredana Parmesani alla Galleria Carini nel 1987. Un gruppo di artisti che riuscirà a mantenere il confronto con critica e pubblico e, in alcuni casi, affermandosi anche in ambito internazionale come Lorenzo



8

Immagine di copertina per il n. 2 *Surface* del settembre 1985.

Bonechi, al quale la Biennale del 1994, anno in cui la morte prematura ha interrotto la sua personalissima ricerca pittorica, ha concesso una sala personale. Lorenzo Bonechi ha purtroppo conosciuto un successo postumo, numerose mostre e studi hanno decretato quel successo che era già in nuce quando Maria Luisa Frisa scriveva di lui³³. Ma in “Westuff” sono presenti anche strane storie come quella di Marco Affinati³⁴, promettente talento di quel tanto esaltato ‘dilettantismo’ fiorentino, che dopo alcune indimenticabili apparizioni sembrava essere scomparso nel nulla. I suoi ultimi lavori sono stati esposti presso lo studio Mariani a Montecatini nel 2012.

ANTONY GORMLEY



Si è parlato spesso ultimamente del *genius loci dell'artista, delle relazioni tra un luogo ed una poetica...*

Sicuramente il luogo in cui si opera può influenzare e influenzare il lavoro. Io vorrei che quello che faccio scaturisse dalla mia anima, fosse la forma dei miei pensieri, delle mie esperienze. Vorrei che i miei stati d'animo diventassero immagini che parlano allo spirito di tutti.

Tu mi parli del tuo stato d'animo...

È qualcosa di molto fisico, che mi è difficile descrivere semplicemente. Mi interessa creare una comunione molto fisica, un forte impatto corporale che solo dopo faccia riflettere. Il corpo serve a rendere visibile l'esperienza, perché io lo abito, come gli oggetti servono a capire il mondo perché abitano il mondo. La mia più diretta esperienza della materia è costituita dal mio corpo, lo uso sia a scopi di convenienza che di precisione posso plasmarlo sia dall'interno che dall'esterno. Percorrendo questa strada sono diventato cosciente degli artisti inglesi del passato. Quello che io sento più vicino a me è Jacob Epstein.

Nessuno degli artisti inglesi della tua generazione ha una tensione al figurativo. Sì, sono il solo. Io penso che l'astrattismo abbia rappresentato la fine del cammino, e per me quel periodo analitico è stato un tentativo di ricreare il paesaggio del mondo nei propri termini. Per me è stato ritornare alle condizioni base del mio essere. I miei primi lavori figurativi avevano a che fare con il mangiare, il defecare, la morte. Con l'osservazione degli oggetti che si trovano fuori dai nostri corpi, eppure così vicini, attaccati ad essi, come il cibo che mangiamo o gli abiti che portiamo. Così sono arrivato a pensare al dentro del corpo, al rapporto tra le sue necessità interne e il mondo esterno. Il mio lavoro cerca un equilibrio fra due realtà diverse eppure così dipendenti l'una dall'altra. Questa è la ragione per cui continuo ad usare il mio stesso corpo, che si pone anche con la totalità del tempo e mai solo con l'evento attuale.

Usi il piombo.
Il piombo si pone immobile e silenzioso. È un materiale stupendo — inerte, denso — il suo prigione soffoca tutti i colori. È isolante e questa è parte della sua potenza. Rende inerti le cose, ma

quell'inerzia, per la natura stessa del piombo, è ricca di potenza: come un seme. È anche molto simile alla pelle. I miei lavori sembrano leggermente gonfiati, come se ci fosse una pressione interna.

È un bilanciamento tra la pressione interna e l'atmosfera esterna. Io sento e so che noi possiamo avere la possibilità di infinite dilatazioni. Si sa che noi possiamo essere in un posto e anche in un altro per esempio con il pensiero, ma io sono convinto che sia possibile esserlo anche con i sensi. Tutto ciò fa parte di quella ricerca dell'equilibrio tra la tensione all'infinito e gli impedimenti corporali.

Nelle tue opere le saldature del piombo partiscono la superficie, seguendo linee tra loro perpendicolari.

È sempre un concetto di equilibrio. La forma che io uso è ordinata dalle stesse strutture che esistono in ogni cosa, le assi orizzontali e verticali sono una specie di costante oggettiva, quindi io uso una partitura oggettiva per un'esperienza soggettiva. Vivere in India per un certo periodo mi ha insegnato a riflettere a lungo sulle condizioni fisiche del nostro essere e sulle sue infinite potenzialità di espansione. Io voglio creare opere che coinvolgono emotivamente lo spettatore. Voglio essere un veicolo per le potenzialità mie e quelle degli altri. Vorrei che la mia arte fosse come l'arte religiosa. Non voglio che le mie opere siano idoli o icone, ma opere che la gente possa usare come tramite, canale da cui attingere sensazioni.

How do you see your position as an English artist in the English art tradition?

I've become aware of past English artists as a result of coming to work in a figurative way. The artist that I feel closest to is Epstein.

You're one of the few well-known figurative sculptors of your generation in England.

Yes, there aren't any in my generation. I think for lots of artists the whole impetus has been towards a re-creation of the world on their own terms. For me it meant a return to the basic conditions of my own being, using my own body

as a first material and looking at its fundamental functions, thus the first figurative works that I did had to do with eating, shitting and sex. In those works I started to encounter the relationships between the external necessities of the body and the outside world. My work is making a balance between two kinds of reality, one inner and the other outer.

You mould the sculptures from your own body but you partially obscure facial and bodily features, why?

Each of the figures is making the journey from being an individual portrayed to being a generalized human presence.

Why do you use lead?

I started for practical purposes. I think there are also emotional reasons. Its density and qualities as an insulator, its color, its specific gravity, the fact that I can make something that is a shell but nevertheless has weight; it is also radiation prone. My works are boxes that identify a human space in space. The lead helps to make that space potent. It works with the process of generalization, and also something about the surface tension of lead, that helps to produce a feeling of internal pressure. I want a balance between the internal pressure and the outside atmosphere, a balance between our physical condition and our potential for infinite extension.

When you join the lead you do it in such a way that the seams create a very specific grid. Why?

The form is made of skins or layers of skins, mapped around a body: a kind of physical charting and the surface is ordered by the same structures that exist in mapping; the horizontal and the vertice axes, they are constant objective fractures.

Was your living in India important for your present work?

Very. I spent a lot of time thinking about our critical conditions and potential. I would like the work to be a vehicle for both my own and other people's potential extension.

And how do you find the people's reaction to the work in Italy?

I am delighted and very encouraged by their responses.

Matthew Weinstein

9

9

Antony Gormley. "Westuff" n. 2, settembre 1985.

Nel numero 2 del settembre 1985 intitolato *Surface* (fig. 8) trova posto la scena internazionale con l'intervista di Matthew Weinstein ad Antony Gormley impegnato nell'esplorazione del rapporto tra il corpo e lo spazio. L'artista britannico ha da sempre avuto un rapporto speciale con Firenze, suggellato nel febbraio del 2019 con una personale allestita alla Galleria degli Uffizi (fig. 9). Nel numero 10 *Decor* del 1987 Angela Vettese recensiva "Documenta 8", tempio dell'arte contemporanea a Kassel, mentre Gregorio Magnani dedicava alla manifestazione di Münster una lettura critica. Un allora esordiente Rammlzee viene coinvolto in una 'Dissertazione sul Fu-

turismo Gotico' da Daniela Salvioni in 'Art On The Line' nel numero 5 *Navigare* del settembre/novembre 1986, poiché capace di muoversi in zone di frontiera dell'arte, insieme a Richard Hambleton, Julie Watchel e Davis Finn. Di lui Francesca Alinovi scriveva dalle pagine di "Flash Art" nel 1983 che "si sta imponendo come enigmatico e inafferrabile protagonista dell'arte nuova"³⁵. I contributi che arrivavano da New York offrivano ai lettori un orizzonte aggiornato sulle novità d'oltreoceano, così lontano dai confini nazionali: lo stilista Stephen Sprouss ospitato nella Factory di Andy Warhol; Trisha Brown, coreografa newyorchese fondatrice della danza postmoderna, che ha partecipato a numerosi happenings, ha collaborato con il movimento artistico Fluxus e ha lavorato insieme a Robert Rauschenberg e John Cage³⁶. Forte di esperienze pionieristiche come "Walking on the wall" del 1971, la Brown è approdata anche a Firenze allestendo performance nelle Gallerie Schema e Zona. Jennifer Gordon, nel numero del febbraio 1986, intervistava Gracie Mansion, gallerista nell'East Village, per capire come è cambiato il modo di presentare l'arte contemporanea rispetto al concetto espositivo tradizionale dagli anni Cinquanta fino ai gloriosi anni Ottanta a Manhattan, dapprima zona depressa e poi centro del mondo culturale internazionale, che diventò ben presto un quartiere di artisti, poeti, scrittori, attori, musicisti, fotografi e cantanti. Un'opportunità unica vivere quell'atmosfera frizzante dove a tutti era permesso tutto, dove i dilettanti e i pittori della domenica si scatenavano insieme ai grandi artisti come Jeff Koons, Peter Halley, Sherrie Levine, Ashley Bickerton, Haim Steinbach, che hanno iniziato la loro carriera proprio all'East Village, nella mitica galleria International With Monument.

Il rapporto con New York non si sottraeva soprattutto da quell'ambito così particolare come il mondo delle gallerie d'arte a cui "Westuff" era particolarmente vicina; non a caso molti dei suoi redattori erano spesso coinvolti nella progettazione e organizzazione di mostre ed eventi nelle gallerie fiorentine di arte contemporanea nate a ridosso degli anni Ottanta. Lo stesso lavoro di sperimentazione e di ricerca che circolava nelle gallerie americane si respirava nelle tante gallerie che in quegli anni popolavano Firenze: Zona-no-profit ha iniziato la sua attività nel 1974 in via San Niccolò con Mario Mariotti, Paolo Masi e Maurizio Nannucci³⁷; Schema, gestita da Alberto Moretti e Raul Dominguez, a partire dal 1972 ha rappresentato un centro di cultura viva ed operante dove, oltre a far conoscere le esperienze più interessanti, venivano promossi incontri e dibattiti, come quelli organizzati da Achille Bonito Oliva, mostre di opere e performances di gruppi di artisti italiani e stranieri. I giovani Bonechi e Bertocci, insieme ai minimalisti Guaita, Catelani e De Lorenzo sono stati al centro degli interessi della galleria Carini. E ancora Vivita, nata nel 1984 dalla collaborazione di Camillo d'Afflitto e Ciotti Bresciani. Ubicata al piano nobile di un antico palazzo del centro storico al numero 16 di via Borgo degli Albizi, la galleria iniziò la sua attività con una singolare esposizione di centoventi artisti che si susseguivano ogni due

images

o tre giorni; una formula con la quale era possibile registrare in tempo reale i segnali creativi di Firenze. La mostra organizzata da Vivita e curata da Chiara D’Afflitto nel 1986 offriva la possibilità a tutti gli artisti fiorentini, tra i quali Mariotti³⁸, Ranaldo e Paolo Masi, di rappresentare tutto ciò che volevano all’interno di questo suggestivo spazio. Questi eventi duravano tre giorni e tra gli ospiti comparivano Achille Bonito Oliva con gli artisti della Transavanguardia, Roberto Daolio con i graffitisti e Italo Mussa con la sua Pittura Colta.

I tanti volti di “Westuff” si svelano ad una lettura più riflessiva e attenta. L’importanza delle immagini è stata molte volte indicata tra i principi ispiratori dei redattori della rivista e non poteva essere altrimenti per quegli anni in cui grande importanza aveva il concetto di superficie e di superficialità. L’idea dell’immagine come mezzo di espressione, di appartenenza e di apparenza è uno dei cardini dell’estetismo degli anni Ottanta, insieme all’esagerazione e al narcisismo. Roberto D’Agostino nel 1985 scriveva:

Oggi, in piena civiltà dell’immagine, si è imposto un nuovo concetto, un nuovo effetto speciale, quello dell’apparire. Ognuno cerca di esibire quel mosaico di informazioni visive chiamato look. Attraverso un look l’uomo può evadere dall’universo ripetitivo della quotidianità dove ognuno assomiglia a chiunque altro, per scacciare l’ossessione più insopportabile di questi anni Ottanta: essere perdenti, non riscuotere il successo sociale, cadere nel cono d’ombra del banale quotidiano³⁹.

Quella che poteva sembrare solo superficie divenne per “Westuff” un modo per guardare oltre la ‘crosta’, rivelandosi in realtà molto più ‘sostanza’. Concetto ribadito dallo stesso D’Agostino nell’intervista *Dopo la fisicità del corpo, il sopravvento dello spirito* rilasciata a Bruno Casini nel supplemento al numero 0 del gennaio del 1985⁴⁰. La correlazione tra i diversi livelli della superficie era già stata individuata da Achille Bonito Oliva. Questi nel 1976 nel suo scritto intitolato *L’ideologia del traditore* individuava una connessione tra superficie, maschera e moda⁴¹; connessione che si ritrova nell’idea di ‘superficie’ che “Westuff” ha voluto trasmettere, individuando nella moda il mezzo espressivo ideale delle nuove ricerche estetiche sull’immagine fondate sull’apparenza e il travestimento. Il corpo umano è indagato su “Westuff” per il suo essere conturbante e trasgressivo quando si traveste e, annullando le differenze di genere, si diverte a camminare sul sottile filo dell’ambiguità. Un fenomeno quello del travestitismo all’epoca particolarmente sentito nell’ambiente musicale da artisti come i Cure, i Culture Club, Freddie Mercury ed Annie Lenox e che aveva i suoi precedenti in David Bowie e i Kiss. Anche in Italia ebbe i suoi seguaci, da Renato Zero a Ivana Spagna. Ma le immagini inserite nella rivista ci rimandano ancora ad un altro aspet-



10
Giorgio Verzotti intervista Giancarlo Politi in "Westuff", n. 2 settembre 1985.

to dell'estetica degli anni Ottanta, ovvero la visione più glamour, più sofisticata e soprattutto più commerciale legata al mondo della moda, pronta a dettare stili e modelli di comportamenti ideali da seguire. Attraverso le pagine di "Westuff" è stato possibile raccontare la storia di molti artisti e movimenti ai quali si deve la rinascita culturale fiorentina e che hanno contribuito alla rivalizzazione di tutta l'arte italiana, molto ben rappresentata nella rivista d'arte più diffusa e accreditata anche a livello internazionale, "Flash Art". Analizzando e convalidando su "Flash Art" le scelte della rivista fiorentina, è emerso come le preferenze indicate da entrambe spesso concordavano e come in alcuni casi "Westuff" ha anticipato "Flash Art", ad esempio nel numero 2 del settembre 1985 con l'articolo *Sculture* dedicato al gruppo di scultori fiorentini scoperti da Maria Luisa Frisa. Dal 1983 al 1987 Giacinto di Pietrantonio, Angela Vettese e Maria Luisa Frisa hanno collaborato per le due testate promuovendo gli stessi artisti, creando così una corrispondenza di intenti che convalida le scelte e l'operato di "Westuff".

Il numero 11 del dicembre 1987/ gennaio 1988 chiude la pubblicazione della rivista e mette fine ad una bella storia. "Westuff" si deve adeguare ai cambiamenti culturali ed economici di Firenze: nel 1987 Edifir non ne finanzia più la pubblicazione e

i suoi principali ideatori sono chiamati a lavorare a Milano, città che si candidava a sostituire Firenze quale centro aggregatore di nuovi talenti (fig. 10).

La scoperta di nuovi artisti, la registrazione di nuovi indirizzi, sono tra gli scopi di quello che potremmo definire un mecenatismo contemporaneo che “Westuff” ha contribuito a creare; ma di sicuro, in quelle pagine, al di là di ogni comprensibile intento personale, affiorava l'appassionata, sincera volontà di raccontare il sogno di un ‘nuovo rinascimento’ a Firenze. L'interesse che oggi viene riconosciuto alla scena artistica di questa città è un'ulteriore conferma della lungimiranza che “Westuff” ha dimostrato di possedere, nei pochi felici anni in cui ha testimoniato la rinascita della creatività fiorentina.

Le ricerche artistiche nazionali si sono fortemente intrecciate con i protagonisti della cultura giovanile presente a Firenze che ha partecipato da protagonista alla creazione di quel fenomeno noto in tutto il mondo come il *Postmoderno*. Per dare sostegno a queste spinte della contemporaneità, il Comune di Firenze dal 1983 al 1987 aveva promosso la rassegna “Made in Florence. L'arte in città: interviste, recuperi, suggerimenti, interscambi”⁴²; un modo per promuovere e valorizzare quel flusso costante di scambi che partivano da Firenze o che a Firenze nascevano per intersecarsi con i movimenti che hanno innovato il sistema culturale e ottenuto il consenso del mercato artistico⁴³.

Questo patrimonio appartiene soprattutto alle generazioni che a quegli anni hanno dato vigore e da queste va giustamente rivendicata. Lo riconosce Flavio Caroli nell'introduzione alla mostra “Magico Primario. Una revisione”, tenutasi a Cento nel 1999, quando afferma che “Se, per assurdo, a questo secolo venissero sottratti gli anni Ottanta, il percorso dell'arte mancherebbe di un poderoso tentativo di ricarica verso un futuro che ne minaccia la sopravvivenza. Tentativo tanto più poderoso quanto più esercitato in condizioni di debolezza e fragilità”⁴⁴. Dal 1980 in poi prende il largo una pittura onirica, ricca di citazioni, in relazione con la storia e la classicità, ma anche aperta agli stimoli provenienti dalle metropoli, grandi *melting pot* culturali. La volontà di ritornare a dipingere riemerge come atto liberatorio di recupero e di rilettura del passato, del già fatto; si assiste ad uno spettacolo fatto di colori, ora densi, ora più fluidi, dove si risente l'odore della trementina, scomparso dalle gallerie per molto tempo. Infatti, ancora in pieno clima concettuale, Achille Bonito Oliva inaugurava il successo internazionale del movimento pittorico dei ‘cinque’ della *Transavanguardia* ovvero Sandro Chia, Francesco Cucchi, Nicola de Maria, Francesco Clemente e Mimmo Paladino, pubblicando su “Flash Art” nell'ottobre del 1979 il manifesto de *La Trans-avanguardia italiana*⁴⁵.

Nel 1980 Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, con la mostra alla Galleria d'arte moderna di Bologna, aprivano le porte della ribalta al gruppo dei *Nuovi Nuovi* con Salvo e Luigi Ontani⁴⁶, “due tra i primi cultori della ‘ripetizione differente’”⁴⁷, Felice Levini e Giorgio Pagano.

Flavio Caroli, invece, a Ferrara riuniva sotto l'etichetta di *Magico Primario* i nomi di Luciano Bartolini, Antony Gormley, Massimo Barzagli, Nino Longobardi e Sergio Ragalzi.

Italo Mussa, in dichiarato clima postmoderno, inventava un movimento che ha chiamato *Pittura Colta* con gli artisti toscani più noti: Roberto Barni, Lorenzo Bonechi e Carlo Bertocci. Ma anche Alberto Abate, Omar Galliani e Carlo Maria Mariani.

Un successo mondiale quello ottenuto da questi artisti, a testimoniare che per la pittura italiana di quegli anni non si è trattato di un ritorno, ma di una conferma del fatto che in realtà la pittura non è mai stata abbandonata. Il "New York Times" scriveva nel 1982 "An Italian presence has made itself strongly felt in the New York art world this year"⁴⁸, recensendo la mostra al Guggenheim Museum, dove esponevano tra gli altri Sandro Chia, Enzo Cucchi e Nino Longobardi, considerati nomi molto noti nell'ambiente newyorkese.

Questo sono stati

Gli Anni Ottanta... gli anni in cui ha imperato, col suo eclettismo retrò, il *pastiche* in pittura, che avviava il trionfo di un diffuso dilettantismo ispirato al kitsch e al banale e condito socialmente dalla sterile ironia dello spettacolo. Ma anche gli anni dell'edonismo senza frontiere, dello yuppismo arrogante, della frivola apatia, della disaffezione ai grandi temi sociali...⁴⁹

La lettura degli anni più contraddittori, ma innegabilmente più raccontati della nostra recente storia dell'arte prende altra via quando, a decenni di distanza, Enrico Crispolti li definisce come "espressione di una crisi postideologica di ogni appiglio forte, e di crisi di socialità infatti dispersa, postcollettivistica"⁵⁰. La 'ricarica' celebrata da Caroli è stata per Crispolti piuttosto "debole, al massimo meramente preservativa, non certo stimolante, non producendo idee forti, assumendo anzi espressamente come presupposto pretestuale la misura di 'pensiero debole'"⁵¹, governata da ritrovate forme di "dirigismo e (managerialismo critico)"⁵². Il successo ottenuto da questi artisti ha superato la prova delle grandi aste internazionali, nonostante l'opinione diffusa tra i critici fosse che il cambiamento non sarebbe durato a lungo. A conferma invece di quanto si sbagliassero "i pifferai del ritorno alla tela e ai colori ad olio, nel frattempo divisi dalle rivalità personali e spinti su continenti diversi da mete incompatibili"⁵³, sono stati seguiti con notevole interesse da parte del pubblico. Il ricorso frequente a tendenze e a mode che definiscono l'appartenenza a quel gruppo o a quella corrente, sponsorizzati da gallerie affermate e decodificati da critici manager, è forse uno dei limiti che a distanza di anni viene indicato all'arte degli anni Ottanta, che ha visto esaurire in brevissimo tempo tutta la sua forza propulsiva e innovativa. Una meteora potremmo definirli gli anni Ottanta, ed eccone un altro fenomeno tipico di quegli anni: la rapida ascesa e l'altrettanto rapido declino.

NOTE

Le immagini 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 sono per gentile concessione dello Studio Lcd Firenze di Gianni Sinni e Franca Gori.

1 Il presente articolo è stato estratto dalla mia tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali discussa presso l'Università degli Studi di Lecce nel corso dell'anno accademico 1997-1998 con il prof. Giancarlo Gentilini al quale va tutta la mia riconoscenza per essere stato la mia guida di allora e per il supporto e i consigli che mi ha offerto in questo mio lavoro. Per l'inquadramento generale sono stati esaminati testi che non trovano un puntuale riscontro nelle note. Inoltre, nel corso degli ultimi vent'anni gli studi sugli anni Ottanta hanno prodotto testi consultati in questa occasione poiché utili per ripercorrere il contesto fiorentino alla luce delle ultime ricerche disponibili.

2 Lyotard 1979.

3 “Del resto, fra lo scadere degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, negli anni dell'affermazione internazionale di Poesia visiva e Architettura Radicale, nel fermento seguito al movimento culturale del '68, a Firenze è presente l'iniziativa 'privata' nell'effervescente solidarietà di sperimentazione che viene a delinarsi fra artisti e gallerie allora aperte con intenti progettuali, da Inquadrature alla Piramide, dal Salone di Villa Romana ad art/tapes/22, fino ai centri autogestiti, in una forte politicizzazione dell'operare estetico, in una esplicita assunzione di responsabilità ideologiche, che appare come un'altra, evidente particolarità della situazione fiorentina...Quasi che le istituzioni facciano fatica a superare obsoleti modelli di intervento, quali quelli affidati ai Premi...” Messina 2002, p. 23.

4 Ibid. p. 25

5 Tondelli 1990, p. 227.

6 Casini 1984b.

7 “Firenze sta per essere invasa da 'strani esseri', non sono comunque dei marziani, vivono costantemente al computer, loro amico fedele e stimolatore di immagini elettroniche. Si chiamano 'Giovanotti Mondano Meccanici', una sigla paradossale, primi ad usare una nuova tecnica e cioè il Computer Fumetto. Dove si possono trovare questi G.M.M.? Si possono trovare nei circuiti underground fiorentini...

Frigidaire, nota rivista d'assalto dell'editoria italiana, ha dedicato a G. M. M. un ampio spazio” (Casini 1984a).

8 Conversazione di Stefano Tonchi con Federico Tiezzi in “Westuff”, *Unique Issue*, 1984.

9 La Compagnia Parco Butterfly nasce nel 1983 dall'incontro di Julie Ann Anzilotti, Roberta Gelpi e Virgilio Sieni e nel 1990 diventa Compagnia Virgilio Sieni. Attualmente è una delle più importanti realtà coreografiche italiane.

10 Giobbi 2021.

11 Piero Pelù, trascinatore e frontman del gruppo, è intervistato da Bruno Casini (1984c).

12 “Gli anni Ottanta, come noto, vedono l'emersione di una nuova sensibilità per l'immagine, la comunicazione in tempo reale e la circolazione della merce estetica, di cui una rivista come “Westuff”, nata nel 1984, si fa portatrice con un suo stile d'intervento ben preciso. Ambiti privilegiati, le arti visive in senso tradizionale, l'architettura ed il design, lo spettacolo e la moda. Ed è proprio il collegamento con quest'ultima sfera (Firenze non ne è forse l'ex-capitale?) a caratterizzare anche in senso grafico (impegnativo, cromatico) l'immagine complessiva della rivista” (Carboni 2000, p. 130).

13 “Interview” è stata la rivista che ha costituito il modello di riferimento principale per la cultura *underground*, al quale si ispirava nel 1979 “Punk-Artist”, la rivista milanese diretta da Graziano Origa.

14 Landi 1991, p. 58.

15 Tondelli 1993, p. 26.

16 Tondelli 1984.

17 “La maggiore circolazione di denaro, aumento di relazioni economiche internazionali, crescita di una fascia abbastanza giovane di nuovi ricchi, divenuti tali attraverso la finanza”, secondo quanto afferma Meneguzzo nel suo lavoro del 2012, hanno contribuito alla percezione del possesso di opere d'arte, meglio se di autori contemporanei, come *status symbol*. Meneguzzo 2012, p. 35.

18 Poli 1999.

19 Branzaglia 1996, p. 153.

20 Ibid. p. 154.

- 21 Giovani stilisti (Mazza, Mugnai, Bai), artisti emergenti (Francesco Bonami), il reportage fotografico sulla serata inaugurale dell'Emporio Ferrucci a Firenze sono gli argomenti che occupano le pagine di questa prima uscita.
- 22 Pettini 2015.
- 23 "Westuff", numero 0, dicembre 1984.
- 24 Ibid.
- 25 Nel numero 0 del dicembre del 1984 si legge un'interessante conversazione di Maria Luisa Frisa con Sergio Salvi sul rapporto tra le arti visive contemporanee, le manifestazioni culturali e le istituzioni. In quegli anni a Firenze si parlava ancora del Museo d'arte contemporanea nelle ex fabbriche Galileo.
- 26 Branzaglia 1996, p. 158.
- 27 Tonchi 1985, pp. 66-68.
- 28 Il Centro di Firenze per la Moda Italiana nasce nel 1954 come associazione senza scopo di lucro ed ha l'obiettivo di promuovere e internazionalizzare il sistema moda italiano. Oggi fornisce le indicazioni generali per la politica e la programmazione di Pitti Immagine.
- 29 Landi 1991, p. 16.
- 30 Pratesi 1986, pp. 14-17.
- 31 Gentilini 1983.
- 32 Parallelamente diventa curatore di importanti mostre a livello internazionale fino a quando nel 2003 gli viene dato l'incarico di dirigere la Cinquantesima edizione della Biennale di Venezia d'arte intitolata "La dittatura dello spettatore". A partire dal 1999 al 2008 è stato direttore artistico, tra le tante, della Fondazione Pitti Immagini Discovery.
- 33 Maria Luisa Frisa dedica due articoli al pittore di Figline: nel 1983 su "Flash Art" e nel gennaio del 1985 su "Westuff".
- 34 Artista fiorentino della generazione degli anni Ottanta, noto per le secchiate di colore addosso alle modelle e sulle pareti, ma anche per i suoi murali che facevano bella mostra di sé al Manila.
- 35 Alinovi 1983.
- 36 Mango 1987, pp. 46-47.
- 37 Per un'attenta disamina sulla storia della galleria vedi Toschi 2016.
- 38 D'Afflitto 1986.
- 39 Castagna - D'Agostino 1985, p. 35.
- 40 Casini 1985, supplemento del gennaio 1985, p. 6.
- 41 "La vita viene neutralizzata dall'assunzione del suo stereotipo, la *moda*. Essa diventa il luogo che celebra la superficie e la maschera, una rassomiglianza che viene omologata non più nelle affinità elettive ma dalla presenza di attributi che permettono all'uomo manierista di riconoscere l'altro uomo e di assicurarsi" (Bonito Oliva 1976, p. 56).
- 42 La rassegna è un'iniziativa dell'Assessorato alla cultura, curata inizialmente da Fulvio Abbondi, il quale si dimise nel 1984 e fu portata avanti da Giorgio Morales.
- 43 Cinelli 2016, pp. 239-243.
- 44 Caroli 1991, pp. 11-15.
- 45 "La Trans-avanguardia intesa come attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia... Tran-avanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera". Bonito Oliva 1979, p. 19.
- 46 Luigi Ontani è stato intervistato per "Westuff" da Giacinto di Pietrantonio nel numero 5 *Navigare* del 1986. Parlando di lui Pietrantonio ricorda di averlo conosciuto alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove l'artista presentandosi, si nascondeva dietro una maschera di ceramica.
- 47 Barilli 1980.
- 48 Glueck 1982.
- 49 Faletta 2012.
- 50 Crispolti 1994.
- 51 Ibid.
- 52 Ibid.
- 53 Vettese 1985, pp. 30-31.

BIBLIOGRAFIA

- Acocella – Toschi 2016: A. Acocella, C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016.
- Alinovi 1983: F. Alinovi, *Lo slang del duemila*, in “Flash Art”, n. 114, giugno 1983, pp. 20-25.
- Bonito Oliva 1976: A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traduttore*, Milano 1976, p. 56.
- Bonito Oliva 1979: A. Bonito Oliva, *La trans-avanguardia Italiana*, in “Flash Art” n. 92-93, ottobre novembre 1979, pp. 17-20.
- Bonito Oliva 1983: A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, Milano 1983.
- Barilli 1980: *Dieci anni dopo i Nuovi/Nuovi*, catalogo della mostra (Bologna, dal 15 marzo 1980), a cura di R. Barilli, testi di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Bologna 1980.
- Branzaglia 1996: C. Branzaglia, *L'immaginario del consumo giovanile*, Genova 1996, pp. 153-154 e ss.
- Carboni 2002: M. Carboni, *Riviste, Editoria, Libri d'Artista*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità, Arte a Firenze 1945-2000, Regesto Generale*, Pistoia 2002, pp. 123-134.
- Caroli 1991: *L'arte di fine secolo: Magico Primario. Una revisione*, catalogo della mostra (Cento, Galleria d'arte Moderna A. Bonzagni, 1991), a cura di F. Caroli, Cento, 1991, pp. 11-15.
- Casini 1984a: B. Casini, *Giovanotti Mondano Meccanici*, in “Westuff”, primavera 1984.
- Casini 1984b: B. Casini, *Siberia*, in “Westuff”, numero 0, dicembre 1984, p. 10.
- Casini 1984c: B. Casini, *Piero Pelù*, in “Westuff”, numero 0, dicembre 1984, p. 11.
- Casini 1985: B. Casini, *Roberto d'Agostino 'Dopo la fisicità del corpo, il sopravvento dello spirito'*, in “Westuff”, supplemento al numero 0, gennaio 1985.
- Castagna – D'Agostino 1985: L. Castagna, R. D'Agostino, *Look Parade*, Milano 1985.
- Cinelli 2016: B. Cinelli, *Le contraddizioni di Firenze*, in A. Acocella e C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016, pp. 135-137.
- Crispolti 1994: E. Crispolti, *Gli anni del disimpegno e disinganno. Avvertenze per gli anni Ottanta e primi Novanta*, in C. Pirovano (a cura di), *Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, (La Pittura in Italia), Milano 1994, pp. 158-160.
- D'Afflitto 1986: *Mario Mariotti*, catalogo della mostra (Firenze, 15 maggio - 14 giugno 1986), a cura di C. D'Afflitto, Firenze 1986.
- Di Pietrantonio 1986: *Luigi Ontani*, in “Westuff”, n. 5, settembre/novembre 1986, p. 56.
- Faletta 2012: M. Faletta, *Tornando a parlare di anni '80: il ritorno all'ordine*, in “Artribune”, n. 10, gennaio 2012 (www.artribune.com/attualita/2012/01/tornando-a-parlare-di-anni-%E2%80%9880-il-ritorno-allordine).
- Frisa 1983: M. L. Frisa, *Lorenzo Bonechi*, in “Flashart”, n. 116, novembre 1983, pp. 10-11.
- Frisa 1985: M. L. Frisa, *Lorenzo Bonechi*, in “Westuff”, suppl. n. 0, gennaio 1985, pp. 12-13.
- Gentilini 1983: G. Gentilini, *Francesco Bonami*, presentazione della mostra presso la Galleria Vivita, Firenze 1983.
- Giobbi 2021: E. Giobbi, *Bruno Casini intervista*, in “RockNation”, 25 gennaio 2021 (www.rocknation.it/interview/bruno-casini-intervista).
- Glueck 1982: G. Glueck, *Art: At the Guggenheim, 7 Italian shows in one*, in “The New York Times”, 2 aprile 1982.
- Landi 1991: P. Landi, *Lo snobbismo di massa*, Milano 1991, p. 58.
- Liotard 1979: J. F. *La condizione postmoderna*, Milano 1979.
- Manco a.a. 1997-1998: C. Manco, *Westuff, 1983-1987, Cronache d'arte del 'Nuovo rinascimento fiorentino'*, Università degli Studi di Lecce, Corso di Laurea in Conservazione di Beni Culturali, relatore G. Gentilini, correlatore A. Cassiano, a.a. 1997-1998.
- Mango 1987: L. Mango, *Trisha Brown*, in “Westuff”, n.7, marzo-aprile 1987, pp. 46-47.
- Meneguzzo 2012: M. Meneguzzo, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Milano 2012, pp. 35 e ss.
- Messina 2002: M. G. Messina, *Arti Visive*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità, Arte a Firenze 1945-2000, Regesto Generale*, Pistoia 2002, pp. 21-26.
- Parmesani 1980: L. Parmesani, *Immagine: un'arte felice*, in “Flash art”, nn. 94-95, gennaio/febbraio 1980.

Pettini 2015: A. Pettini, *Maria Luisa Frisa*, in “Zero”, 8 dicembre 2015 (www.zero.eu/it/persona/intervista-a-maria-luisa-frisa).

Pratesi 1986: M. Pratesi, *Giovanni Colacicchi*, in “Westuff”, n. 4, giugno/agosto 1986, pp. 14-17.

Pratesi – Uzzani 1991: M. Pratesi, G. Uzzani, *Arte italiana del Novecento, La Toscana*, Venezia 1991.

Poli 1999: F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari 1999.

Tonchi 1984: S. Tonchi, *Magazzini Criminali*, in “Westuff”, primavera 1984.

Tonchi 1985: S. Tonchi: *Pier Vittorio Tondelli: ipotesi romanzesche sul presente*, in “Westuff”, n. 2 settembre 1985, pp. 66-68.

Tondelli 1984: P. V. Tondelli, *Fauna d'arte*, in “Westuff”, primavera 1984.

Tondelli 1990: P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano 1990.

Tondelli 1993: P. V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, Milano 1993.

Toschi 2016: C. Toschi, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in A. Acocella e C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016, pp. 21-38.

Vettese 1985: A. Vettese, *La calda estate dell'arte*, in “Flash Art”, n. 129, novembre 1985, pp. 30-31.

Vinca Masini 2002: L. Vinca Masini, *La Toscana e il contemporaneo: un problema risolvibile?*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000. Regesto generale delle mostre*, Pistoia 2002, pp.13-19.



imagines





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali